

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA

SCUOLA DI LETTERE E BENI CULTURALI

Corso di laurea magistrale in Cinema, Television e Produzione Multimediale

Il cinema turco tra gli anni '60 e '70

Tesi di laurea in

Forme Audiovisive della Cultura Popolare

Relatore Prof. Giacomo Manzoli

Presentata da
Hazal Hanzey Çavaz

Correlatore Prof. Claudio Bioni

Seconda Sessione

2017/2018

INDICE

INTRODUZIONE

CAPITOLO PRIMO

IL FENOMENO DEGLI ANNI SESSANTA IN OCCIDENTE

1.1. STATI UNITI

1.2. EUROPA

1.2.1. ITALIA

1.2.2. FRANCIA

1.2.3. GERMANIA

1.2.3.1. GERMANIA OVEST

1.2.3.2. GERMANIA EST

CAPITOLO SECONDO

“IL TERZO CINEMA” IN AMERICA LATINA

2.1. CONTESTO STORICO

2.2. LA NASCITA E LO SVILUPPO DEL TERZO CINEMA

2.3. IL TERZO CINEMA AFRICANO

CAPITOLO TERZO

IL CINEMA TURCO

3.1. CONTESTO STORICO

3.1.1. LE FORME CULTURALI DEI BASSIFONDI

3.1.2. GLI EVENTI NEGLI ANNI ‘60

3.2. IL PERIODO DEL CINEMA

3.3. IL GIOVANE CINEMA

3.4. YEŞİLÇAM

3.5. IL PRIMO PERIODO DI YILMAZ GÜNEY NEL CINEMA

3.6. IL SECONDO PERIODO DI YILMAZ GUNEY: IL PERIODO DI TRANSIZIONE

3.7. LA CENSURA

CAPITOLO QUARTO

ANALISI DELL'ULTIMO PERIODO DI YILMAZ GUNEY: *UMUT (LA SPERANZA)*, *IL GREGGE(SÜRÜ)*, *YOL(STRADA)*, *ARKADAŞ(COMPAGNO)*, *IL MURO(DUVAR)*

4.1. IL CINEMA NAZIONALE

4.2. IL CINEMA CURDO IN TURCHIA

4.3. LA FINE DEL CINEMA SESSANTOTTINO IN TURCHIA

INTRODUZIONE

*Vedo i miei film come un'introduzione
di un mondo che io posso cambiare¹*

Ousman Sembene

Gli anni '60 ebbero il merito di creare la generazione “sessantotto” e, malgrado tutti gli ostacoli istituzionali e politici, poterono inaugurare un nuovo cinema che prese le mosse dai movimenti studenteschi e operai. I manifesti pubblicati in Latina America, verso un Terzo Cinema(1969), i manifesti dei Giovani Registi in Turchia (1968), il manifesto di Oberhausen (1962), Estetica della Fame di Glauber Rocha(1965) e le riviste ebbero la capacità di spiegare il significato di un cinema schierato dalla parte degli oppressi. In questi termini ho potuto analizzare diversi film politici, prodotti da diversi paesi del mondo, indagando i risvolti e le forme che all'epoca assunse il potere. L'obiettivo del presente lavoro è innanzitutto quello di cogliere il senso e il ruolo che esercitarono tali Stati/poteri nell'atto di reagire contro il movimento e nei confronti della produzione cinematografica. In secondo luogo ho cercato di dimostrare l'importante ruolo del cinema, inteso come essere un motore per alimentare la rivoluzione.

Durante la mia lavorazione ho cercato la risposta a tre domande principali. La prima, che si appoggia alla tesi di Solanas e Getino, tende a indagare su una questione di capitale importanza: il cinema può essere usato per fare la rivoluzione? La seconda invece è volta a rispondere all'ancora attuale interrogativo sul cambiamento della rappresentazione dei problemi sociali, economici e istituzionali in base alle differenze esistenti tra i differenti paesi. Infine mi sono chiesta che cosa e chi possono essere definiti Terzo Cinema?

Alla luce di queste domande ho sviluppato l'analisi del primo capitolo, nel quale viene trattata la questione degli Stati Uniti, dove il movimento sessantottino è nato contro la Guerra del Vietnam e contro la corrente cinematografica La Nuova Hollywood. In un secondo momento ho trattato dell'Europa in particolare Italia, Francia, Germania est ed Ovest. Con il secondo capitolo viene approfondito l'esame dell'America Latina in cui nasce il cinema del Terzo Mondo, prendendo le mosse dalle rivoluzioni di Cuba e dal Terzo Cinema Africano, e ancora osservando

¹ Roy Armes, *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011, p. 503.

l'effetto che il colonialismo francese ebbe sul cinema africano. Nel terzo capitolo si è cercato di intraprendere l'analisi riguardante il tentativo di dare vita a un nuovo cinema rivoluzionario (Il Giovane Cinema) che all'epoca si oppose al sistema hollywoodiano basato unicamente sul *profit*. All'interno del capitolo ho affrontato anche lo sviluppo del cinema in Turchia durante gli anni '50, periodo in cui esistette un dominio del cinema classico a cui in seguito si opporrà poi Il Giovane Cinema. A tale proposito è stato possibile anche analizzare i primi lavori di Yılmaz Güney, un regista politicamente e artisticamente ancora famoso e importante in Turchia e nel mondo che fu il simbolo di un periodo assai lungo della storia del cinema turco. Se in un primo periodo Yılmaz Güney fu in contatto con il cinema classico in Turchia, in un secondo momento egli compì un vero e proprio passaggio al terzo cinema. Al fine di inquadrare in una maniera più approfondita questo importante autore e il portato della storia del cinema che ruotò attorno ad esso, il quarto capitolo ci si è proposti di trattare le ultime opere prodotte da Yılmaz Güney e sulla base di esse ripercorrere le teorie del Terzo Cinema, così come lo sviluppo del cinema curdo in Turchia.

CAPITOLO PRIMO

IL FENOMENO DEGLI ANNI SESSANTA

1.1 STATI UNITI

Gli anni Sessanta sono stati tra i periodi più intensi della storia americana, la cui spinta propulsiva ha superato le barriere nazionali, dando vita a varie interpretazioni adattate di un fenomeno di portata mondiale:

“La classica immagine da ‘Happy Days’ nascondeva, in realtà, dietro al conformismo e alla facciata del benessere, profondi problemi sociali che esplosero pienamente negli anni Sessanta e furono al centro di un grande e variegato movimento di denuncia e di una sentita e diffusa esigenza di rinnovamento”².

Nella prima metà degli anni Sessanta, un ruolo prominente ebbe la lotta degli afroamericani per i diritti. Il *Get up, Stand up (stand up for your rights)* espresso da un genere e una musica liberatoria, destinata a divenire simbolo e incarnazione di ideali e azione sociale e politica, era una vera e propria trasposizione di un cambiamento necessario e urgente. Come tutti i movimenti rivoluzionari considerati inaccettabili, per gli afroamericani fu tutt’altro che semplice ottenere pari diritti dei bianchi. La questione razziale affonda le radici nel profondo della storia americana. Si pensi, ad esempio, alla discriminazione e alla reazione eroica di Rosa Parks³, nel 1955, e ai numerosi eventi analoghi come quello di Little Rock, in Arkansas, che vide quattro studenti afroamericani sfidare una folla avversa, entrando in una scuola di bianchi. Nel 1961, i cosiddetti “freedom riders” (viaggiatori per la libertà), un gruppo di attivisti per i diritti civili, percorsero in autobus delle tratte interstatali nel sud degli Stati Uniti proprio come simbolo di ribellione ai fenomeni di segregazione.

Nel 4 Aprile 1968, l’uccisione di Martin Luther King fu un punto di svolta nella lotta dei afroamericani, e nello stesso anno, durante la campagna elettorale, l’uccisione di Robert

² Giovanni Borgognone, *Storia degli Stati Uniti: La Democrazia americana dalla Fondazione all’Era Globale*, Milano, La Feltrinelli, 2013, p.223.

³ Rosa Parks, l’attivista dei diritti umani, nato nel 1913 in Alabama, nel 1955, non ha dato il suo posto a un bianco e ha dato l’inizio al movimento per i diritti dei neri. (Joys A. Hanson, *Rosa Parks: A Biography*, California, Greenwood, 2011, p. XI).

Kennedy. Questi assassini, nella società americana, furono un sintomo lampante di una sfiducia verso le istituzioni da cui si generò una crescente radicalizzazione dei movimenti sociali. La comunità afroamericana, seppure le leggi razziali fossero state abolite anni addietro, si trova ancora vittima del pregiudizio della società borghese bianca, come mostrato nel film *Indovina chi Viene a Cena* di Stanley Kramer del 1967. Il fatto stesso di presentare come personaggi principali una donna e un uomo impegnati in una relazione sentimentale rappresentava per quegli anni un fatto sconcertante, specialmente per la vecchia generazione ancora legata ai vecchi sistemi classici delle relazioni interpersonali. Tuttavia, alla fine, la vecchia generazione riesce ad adattarsi con quella nuova rompendo gli stereotipi mentali di tipo razziale. Il film mostra la ribellione dei giovani che impongono il rinnovamento alla vecchia generazione bigotta, restia ad evolversi.

Oltre alla questione afroamericana, di particolare rilevanza sono le manifestazioni dei nativi americani, seppure siano spesso state messe in ombra dal primo fenomeno, di più larga portata. Nel Novembre 1969, circa 200 nativi americani occuparono una porzione del penitenziario dell'isola di Alcatraz per manifestare per i loro diritti. Gli attivisti nativi, per diversi mesi occuparono lo spazio federale per richiamare l'attenzione sulle condizioni in cui versavano le riserve indiane. Le condizioni erano critiche non solo per il territorio ma anche per gli abitanti nativi: la scarsità dei servizi sanitari, l'inadeguatezza delle risorse idriche e alimentari, la quasi assenza di occupazione e di assistenza sanitaria e di industrie. La sterilità della terra accompagnata a povere condizioni igienico-sanitarie avevano portato questi popoli storicamente vessati ad alzare la propria voce per farsi ascoltare. Come afferma Gavin Right nel 1960, la popolazione afroamericana e altre etnie come i portoricani e i *chicanos*, assieme ad altri, in media guadagnavano il 52% rispetto alla popolazione bianca. Nel 1970 questo dato era cresciuto fino al 63%⁴.

A livello cinematografico si riscontra una rappresentazione della presa di coscienza di queste fette della società in film di sensibilizzazione come *Il Soldato Blu* (*Blue Soldier*, 1970) di Ralph Nelson e *Piccolo Grande Uomo* (*Little Big Man*) realizzato nello stesso anno da Arthur Penn, che mettono in luce il rapporto invadente degli Stati Uniti in confronto ai nativi americani.

⁴ Susan B. Carter, Scott Sigmund Gartner, Michael R. Haines, Alan L. Olmstead, Richard Sutch, Gavin Wright, *Historical Statistics of the United States: Millennial Edition*, New York, Cambridge University press, 2006, p.297.

In quello stesso decennio, gli Stati Uniti diedero il la ad una guerra destinata ad essere annoverata tra le guerre più sanguinose e controverse della storia: la Guerra in Vietnam. La risposta pressoché immediata fu un movimento sociale pacifista di contestazione. I giovani, personaggi principali dell'iniziativa, si rifiutarono di partecipare all'ingiusta guerra, organizzando svariate manifestazioni a riguardo. Nel 1967, un gruppo di giovani bruciò pubblicamente le proprie lettere di chiamata militare davanti all'ufficio di reclutamento, e nel 17 ottobre 1967, gli studenti pionieri del movimento *Students for a Democratic Society*⁵ protestarono contro la *Dow Chemical Industry*, industria californiana produttrice di bombe Napalm, occupando inoltre l'ufficio di reclutamento ad Oakland e dando adito a violenti scontri tra studenti e forze armate.

Gli eventi negli anni Sessanta alimentarono le organizzazioni degli studenti di sinistra, che giorno per giorno diventarono più influenti ed energiche. Alla fine degli anni Sessanta, a seguito dell'accordo tra l'università Columbia e l'ente governativo IDA (Institute For Defense Analysis) nacque il *Free Speech Movement*. Il movimento nacque inizialmente nella Columbia University, ma trovò poi terreno fertile anche presso la Berkley University. In quest'ultima, infatti, l'attivista Mario Savio pronunciò un celebre discorso⁶ in critica al sistema americano e contro l'ancora attuale mentalità capitalista al tempo in grande sviluppo.

Alla serie di rivolte studentesche ebbe seguito una serie di movimenti appartenenti a quel fenomeno che prese il nome "controcultura"⁷, una manifestazione della volontà di rompere gli schemi tradizionali e corrotti e con la vecchia generazione, e creare un nuovo germoglio generazionale custode di idee di opposizione, capaci di cambiare in meglio il mondo: una "cultura alternativa". Della controcultura fece parte tra gli altri il movimento femminista che, lungi dall'essere una mera filosofia di vita, fu caratterizzato da un forte attivismo e strenua manifestazione.

⁵ Nata nel 1960 come gruppo giovanile della League for Industrial Democracy, un antico movimento a tendenza pacifista, la SDS veniva rifondata due anni dopo, nel giugno 1962, da un gruppo di studenti, poco più che ventenni, a Port Huron, una cittadina del Michigan che dava il nome al manifesto programmatico che veniva lanciato in quell'occasione (Giuseppe Mammarella, *Storia degli Stati Uniti dal 1945 a Oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 346.).

⁶ Mario Savio, nato in 1942 in New York. Fu uno dei personaggi chiave del Free Speech Movement. Il 1 Ottobre del 1964, egli organizzò una rivolta studentesca per protestare la riforma dell'università di Berkley sulla restrizione della libertà d'espressione: (Robert Cohen, *The Essential Mario Savio: Speeches and Writings that Changed America*, California, University of California, 2014, pp.1-3.).

⁷ John M. Yinger, *Countercultures: The Promise and Peril of a World Turned Upside Down*, New York Free Press, 1984, p.19.

Negli anni Sessanta, occorre ricordare, le donne americane si trovavano ancora limitate in moltissimi aspetti della loro vita privata e lavorativa. Il divorzio non era ancora un'opzione, e il ruolo femminile era ancora indissolubilmente legato allo stereotipo della servizievole casalinga relegata a mansioni domestiche, tipica del decennio precedente. Il movimento femminista degli anni Sessanta e Settanta pertanto aveva come obiettivo quello di smantellare il *framework* di disuguaglianze che costellavano numerosi campi della vita sociale ed economica delle donne, come l'imparità delle retribuzioni⁸.

Ovviamente tali movimenti si diffusero, amplificandosi, nei vari ambiti della società americana, modificandola capillarmente.

A livello cinematografico occorre citare *Non Torno a Casa Stasera* (The Rain People, 1969) diretto da Francis Ford Coppola, che narra delle donne in fuga dai ruoli imposti dalla società e dagli stereotipi di genere; *Il Laureato* (The Graduate, Mike Nichols, 1967) di cui parlerò anche successivamente, in cui viene raffigurata l'immagine di una donna (Mrs. Robinson) che seduce il protagonista molto più giovane di lei, un quadro relazionale non canonico e piuttosto scabroso per la società del tempo.

Il progresso sociale e politico, la ricerca di un mondo migliore e più equo ispirò registi come Arthur Penn, Dennis Hopper, Mike Nichols, Barry Shear, Bob Rafelson, Stuart Rosenberg, Sidney Lumet, Stanley Kubrick e tanti altri, partecipi di un periodo di svolta ideologica degna di essere rappresentata sul grande schermo.

Fino agli anni 50' il cinema americano si definisce "classico" in termini di produzione e in senso tematico. I film venivano prodotti dai grandi *studios* come la Paramount Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Brothers, Twentieth Century Fox, Radio-Keith Orpheum⁹, e in ambienti chiusi. Film di questa epoca erano indirizzati alle famiglie di ceto medio, i personaggi rappresentati erano prevedibili e il genere cinematografico era codificato. Questi film erano controllati dal Production Code¹⁰, così da conservare i valori della società americana del tempo. Nel periodo postbellico, gli Stati Uniti, rafforzarono i loro sistemi di controllo sulle componenti della struttura americana. Sull'onda della paranoia comunista dilagante, anche gli *studios* furono

⁸ Tutt'oggi, tengo a evidenziare, il dislivello retributivo basato sulla differenza di genere è evidente anche in paesi europei come l'Italia, le cui statistiche ISTAT dimostrano che il raggiungimento della parità di genere non è un processo che può dirsi concluso.

⁹ David Hesmondhalgh, *Le industrie culturali*, Milano, Egea, 2008, p.65.

¹⁰ Matthew Bernstein, *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*, London, The Athlone Press, 2000, p.90.

messi sotto controllo da “La Corte Suprema degli Stati Uniti” che condannò il comportamento monopolistico di questi ultimi. Poi, l’arrivo della TV, le famiglie americane si rivelarono tendenti a restare più a casa, mentre prima trascorrevano il loro tempo libero andando al cinema. Pertanto, il cinema americano era alla ricerca di un nuovo pubblico al quale rivolgersi, come per l’appunto i giovani studenti universitari e La Nuova Hollywood che comincia a fare eco in tutto il mondo. In realtà come afferma Peter Kramer, il termine “Nuova Hollywood è aperto alla confusione per via dell’ambiguità di riferimento.”¹¹ La Nuova Hollywood inizia con *Bonnie e Clyde* (Arthur Penn, 1967) il film attirò l’attenzione con la sua particolarità tematica che lo differenziava dai film del cinema classico. Esso dipingeva, infatti, personaggi disonesti giovani, trasgressivi, malintenzionati, tendenti a essere coinvolti in affari illegali. Si assiste alla trasformazione dell’eroe buono in eroe “cattivo”. I personaggi trasgressivi vengono presentati sullo schermo in luce positiva. La Nuova Hollywood descrive i personaggi ‘cattivi’ in maniera tale che lo spettatore giovane si immedesima o che sia portato ad ammirarli.

Nel 1969 fu realizzato il secondo film considerato come uno dei più rappresentativi della corrente, *Easy Rider* di Dennis Hopper che vinse il premio per la miglior opera prima al Ventiduesimo Festival di Cannes. Il film rappresenta personaggi *hippies* accompagnati da una colonna sonora ricercata ed emblematica, per realizzare un inno al viaggio e alla libertà.

Nel *Il Laureato* (The Graduate, Mike Nichols, 1968) il protagonista Benjamin, benestante neolaureato, nonostante il suo successo e la sua fortuna, appare incapace di essere felice. Nella scena finale del film, infatti, i volti di Benjamin e Katharine, la sua amante, appaiono ambigui, lasciando lo spettatore incapace di capire il vero stato psicologico dei personaggi la cui espressione finale è la metafora di una società che non sa dove andare e con quali mezzi. Parafrasando le parole di Geoff King¹² negli anni Sessanta cinematograficamente ricorre la metafora dei cambiamenti storici, ed emerge lo stato di alienazione della persona sfiduciata dalle istituzioni e dalla società. Il boom economico degli anni 50’ aveva entusiasmato il popolo americano deliziandolo con *comfort* e ricchezze, ma aveva poi lasciato le generazioni successive in uno stato di disillusione e rottura con quell’epoca. Il tema della rottura con le istituzioni

¹¹ “Confusingly, the term “New Hollywood” has been applied both to identify a select group of films made from 1967 to the mid-1970s and to refer to this period as a whole. Even more confusingly, the period since the mid-1970s is also frequently called “New Hollywood”(Peter Kramer, *The New Hollywood, From Bonnie and Clyde to Star Wars*, New York, Columbia University Press, 2005, p.2

¹² Geoff King, *La Nuova Hollywood: Dalla rinascita degli anni Sessanta all’Era del Blockbuster*, Torino, Einaudi, 2004, p.19.

precostituite e governative (ma anche familiari) ricorre in numerosi film dell'epoca. La rottura con gli schemi prestabiliti è evidente: per la prima volta emergenti tabù, figli della controcultura, come droghe psicotrope, musica irriverente, volontà di libertà a tutti i costi, vengono celebrati in film liberi da ogni censura.

1.2. EUROPA

Quello che io rifiuto nel senso più completo è il modo in cui questa società è organizzata. Il modo in cui essa sperpera e abusa delle proprie risorse, il modo in cui accresce la ricchezza unicamente di una certa parte della popolazione e allo stesso non si preoccupa di fare praticamente niente contro l'abbietta povertà ancora esistente in larghe aree del Paese, e soprattutto che ora essa consideri assolutamente normale e scontato il fatto che si combatta una Guerra tra le più crudeli e immorali e meno necessarie della storia¹³

Il contagio della ribellione statunitense si espande nel mondo occidentale industrializzato ed in tutta Europa. Il cinema ha avuto sempre l'interesse per i cambiamenti e movimenti politici però, come vediamo nei prossimi esempi, spesso ha incontrato gli ostacoli degli interventi governativi, dei problemi economici e, conseguenzialmente, dei problemi linguistici. I film politici non solo stati semplici testimoni ma anche critici sia degli eventi politici che governativi in Europa. I movimenti degli operai e degli studenti hanno messo di nuovo in discussione quello che per decenni venne dimenticato come accenna il regista tedesco Harun Farocki: "La prima macchina da presa ha visto gli operai ma con il tempo ha smesso di guardarli"¹⁴. Negli anni sessanta il cinema ha rivolto di nuovo i suoi occhi verso i veri problemi e sociali e ha ricordato al cinema quello che era stato dimenticato.

¹³ Agostino Giovagnoli, *Il 68 in Italia*, Rai Storia, www.raistoria.rai.it/articoli/il-68-in-italia/25792/default.aspx, visitato il 22/04/2017.

¹⁴ Ayşenur Gönen, *Almanya'nın en iyi Tanınan Meşhur Yönetmeni*, Hayal Perdesi, vol: 42, Settembre-Ottobre 2014, p.66.

1.2.1 FRANCIA

“La crisi di Maggio è innanzitutto una crisi francese che esprime il divorzio di un sistema politico dalla sua gioventù in rivolta”¹⁵

Il 1968 fu un anno ricco di eventi cruciali anche per la Francia. La Guerra del Vietnam echeggiò internazionalmente, generando risposte in tutto il mondo occidentale. In Francia il 22 Marzo 1968, a seguito della notizia che a Parigi erano stati arrestati sei studenti che manifestavano contro la Guerra in Vietnam, vi fu un'ondata di movimenti di contestazione solidaria. La contestazione affondava anche le sue radici negli inizi degli anni 60': lo status della Francia di Paese ancora coloniale era diventato ormai, per molti, inaccettabile, e veniva in modo crescente criticato dalle giovani generazioni che alzavano la propria voce in favore della liberazione dell'Algeria sotto il dominio francese dal 1954.

Lo stesso slancio di ribellione del popolo francese si verificò nel 1968. Nell'università di Nanterre, il 22 Marzo di quell'anno nacque un movimento studentesco di enorme portata. Motivo della ribellione era stato la limitazione da parte dell'università dei rapporti tra studenti di sesso diverso¹⁶ oltre che il nuovo sistema di selezione¹⁷ per l'ammissione dei nuovi studenti legata anche alle condizioni economiche sfavorevoli che mettevano in una posizione di vantaggio le classi medie e medio-basse, mentre alle classi basse e operaie erano state precluse pari opportunità di educazione superiore, rendendo il divario sempre più evidente¹⁸. Il disagio legato alla disuguaglianza nasceva da un'incapacità da parte del Paese di rispondere in maniera efficace alla crescita demografica di quegli anni, e l'aria di rivoluzione di respiro internazionale aveva incoraggiato la ribellione dei cittadini francesi.

Il culmine del movimento di ribellione in Francia ebbe luogo nel mese di maggio 1968. Il movimento aveva man mano incluso diverse sfere della vita politica e sociale del Paese. Come

¹⁵ Jean François Sirinelli, Robert Vandenbussche, Jean Vavasseur-Desperriers, *Storia della Francia*, Bologna, Il Mulino, 2003, p.312.

¹⁶ Zeynep Çetin Erus, *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*, İstanbul, Es yayınları, 2015, p.30.

¹⁷ Jean François Sirinelli, Robert Vandenbussche, Jean Vavasseur-Desperriers, *Storia della Francia del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2003, p.306.

¹⁸ Chris Reynolds, *Memories of May 68': France's convenient Consensus*, University of Wales Press-French and Francophone Studies, 2011, p.1.

negli Stati Uniti, il movimento aveva avuto il proprio impulso dalla sfera universitaria ma aveva poi assunto un'identità di classe¹⁹. Tanto le università quanto le fabbriche vennero, infatti, occupate. I lavoratori si lamentavano per le ore di lavoro eccessive e per la gerarchia nell'impresa.

Possiamo dire che il movimento 68' diede il la al cinema francese. Durante i movimenti del maggio del 68, i cineasti erano quasi sempre anche attivisti e documentavano con una precisa finalità questo movimento. Fino a quel momento il cinema francese non si era potuto considerare un cinema politico però, con gli eventi del maggio del 68, i cineasti voltarono lo sguardo verso il movimento. Registravano in tempo reale gli scioperi degli operai e le manifestazioni degli studenti del loro paese (*cine-tracts* di Godard) ma avevano sempre in mente anche i problemi esteri: La Guerra in Vietnam e l'Algeria. Lo stesso Godard diresse *Lontano dal Vietnam* (Far From Vietnam) : un documentario attorno al tema politico del 1967 in collaborazione con Chris Marker, Alain Resnais, Agnes Varda, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch. “Sarebbe bene se ognuno di noi creasse un Vietnam dentro di sé”²⁰. Questa espressione di Godard spiega non tanto il coinvolgimento dei registi alla politica ma anche l'invito rivolto a tutto il pubblico a collaborare con il cinema.

I film politici, nell'industria cinematografica possono risultare meno redditizi e dunque necessitano spesso di un autofinanziamento. Il film politico è generalmente meno commerciale e per questo nella Francia del 68 nacquero vari gruppi indipendenti che crearono “il cinema militante”. Questi gruppi si formarono attorno a un'ideologia o a un partito politico. “Il cinema militante si occupa di (...) dati politici, sociali, ideologici”²¹. Di solito questi eventi politici venivano catturati dai registi per trarne documentari o alternativamente le scene venivano usate nei film. Il motivo principale per cui i registi scelsero come soggetto del cinema militante i movimenti politici fu spesso ideologico: usare la macchina da presa a favore del comunismo.

In Francia nascono gruppi di questo tipo come ad esempio: “Gruppo di Dziga Vertov, Grup SLON (Service de Lancement des Ouvres Nouvelles), Gruppo Medvedkine, Grup Dynadia e

¹⁹ Ibidem “*Il clima sociale si incupisce. Scioperi duri, spesso spontanei, scarsamente inquadrati dai sindacati, scoppiano nelle regioni di recente industrializzazione e nelle aziende che impiegano manodopera rurale o immigrate. Questi giovani operai ricevono talvolta il sostegno di studenti contestatori che sviluppano una critica radicale dell'organizzazione economica e sociale francese*”

²⁰ Peppino Ortoleva, *I movimenti del 68 in Europa e in America*, Roma, Editori Riuniti, 1988, p.52.

²¹ Pascal Bonitzer, Jean Louis Comolli, Serge Daney, Jean Pierre Narboni, J.P. Oudart, “La Vie Est A Nous”, *Film militant*”, Cahiers Du cinema, say1: 218, Marzo 1970, s.50”(traduzione mia)

CRP(Cinéastes révolutionnaires prolétariens)²². Questi gruppi oltre a produrre i film avevano il compito di creare una modalità di produzione democratico. SLON, ad esempio, si occupava anche di distribuzione e produzione e di solito usavano le cineclub, le case dei giovani o dei cavatori come luogo di proiezione. Oppure sempre lo stesso SLON²³, forniva aiuto a coloro che volevano fare cinema, fornendo attrezzature tecniche ed aiutando a completare i film non completi.

Oltre a documentari, registi come Costa-Gavras scelsero come soggetto nei loro film, la dinamica del rapporto tra il potere e il giudizio. Per esempio, L'orgia del Potere(1969), tratto dall'omonimo romanzo di Vasilis Vasilikos, "Z", racconta l'assassinio del membro di sinistra, Gregori Lambrakis che si oppone al militarismo e combatte per la pace e alla fine viene assassinato. Nel film la sede della narrazione non è mai chiara e palese, per lasciare libera interpretazione agli spettatori. Viene dato luogo ad una metafora secondo cui la storia è il significato del film in realtà sono universali e possono avere luogo ovunque. Durante il Film Festival di Cannes fu conferito all'Orgia del Potere "il premio speciale della giuria".

Parte della triologia, è il film del 1970, La Confessione (L'Aveu, Costa Gavras, 1970), adattamento cinematografico dell'autobiografia del personaggio principale Arthur London scritta nel 1968. Essa ha come soggetto un altro evento politico che ebbe luogo a Praga, che vide l'ebreo comunista Arthur London, viceministro cecoslovacco degli Esteri, arrestato e condannato nel 1951. La condanna all'ergastolo era stata inflitta dal tribunale stalinista di Praga ingiustamente: il personaggio era stato costretto tramite tortura ad affermare il falso ovvero di aver collaborato con Noel Field, spia americana. Come mostra un documento ufficiale redatto dalla C.I.A, aleggiavano dubbi sul fatto se egli fosse o meno un pericoloso agente americano con una linea diretta con Allen Dulles capo dello spionaggio americano in Europa durante la seconda guerra mondiale come "avevano voluto credere i russi".²⁴

Anton, il protagonista, durante la strenua interrogazione dei servizi segreti comunisti condivide un monologo interiore intessuto di disillusione: "Ci sentiamo abbandonati dal Partito e dai propri compagni. Ormai nessuno dubita più della mia colpevolezza. Anch'io ho reagito allo stesso modo

²² Paul Douglas Grant, *Cinéma militant: political filmmaking and May 68*, New York, Columbia University Press, 2016, p.17

²³ Battal Odabaş, *Fransız Sinemasında Angaje gruplar, İletişim Fakültesi Dergisi*, no:5, 1997, pp.164-167, www.journals.istanbul.edu.tr/iuifd/article/download/1019015586/1019014769, visitato il 24/05/2017.

²⁴ Central intelligence agency(USA), Washington D.C 20505, 29 giugno 1977 "Revelations of Karel Kaplan",https://www.cia.gov/library/readingroom/docs/DOC_0000028650.pdf.3 visitato il 30/04/2017

ai processi di Mosca (...) Come si può concepire che il partito che si ritiene infallibile possa costringere degli innocenti a confessare. A confessare cosa? E perché?”.

Si tratta di un film anticonvenzionale che si permette il lusso, per così dire, di proporre una critica anche al sistema comunista di cui si dichiara far parte. Rispetto alle tendenze del cinema militante del 68, quella di Gavras in la Confessione è una scelta che rappresenta un'inversione di corrente avvenuta con un approccio diverso. Rimane presente la critica agli schemi stabiliti, al potere e alle istituzioni ma in maniera più universale e generica rispetto a quanto non fosse stato espresso da altri registi. Nel film si critica il comunismo che degenera nella sua natura e adopera mezzi illeciti e coercitivi nei confronti dei suoi stessi addetti tradendoli.

Nell'ultimo film della trilogia, L'Americano (état de Siège, Costa Gavras, 1972) troviamo come soggetto le guerriglie urbane avute luogo in Uruguay negli anni 70' che videro come attori principali i *tupamaros* e gli agenti americani. Lo sceneggiatore del film è Franco Solinas stesso sceneggiatore che si era occupato di “Battaglia di Algeri”. Ancora una volta il regista narra la dinamica del conflitto tra ribelli e potere con i relativi intermediari. Gavras getta luce sulla vera natura di alcuni atti di “benevolenza” di alcune potenze mondiali (nella fattispecie degli Stati Uniti) dietro cui in realtà si celano oscure intenzioni e finalità. Nel film i *tupamaros* prendono in ostaggio Philip M. Santore, agente civile per copertura addetto alla cooperazione umanitaria ma in realtà parte dei servizi segreti statunitensi inviato in loco per addestrare alla tortura i Governi della destra sudamericana per reprimere le forze dei ribelli. Film importante perché il regista valica i confini nazionali ed europei per affacciarsi alla questione del Terzo Mondo. L'idea che la lotta non ha dimora è evidente in Gavras come anche in Pontecorvo, tra altri, che come lui dedicarono dello spazio ai luoghi considerati terzo mondo.

1.2.2 ITALIA

In Italia come in Francia il Sessantotto è una data emblematica ed è il filo rosso per svariati movimenti politici e sociali, oltre che di eventi. Il 10 Gennaio le università di Trento, Lecce, Pisa, Padova, Firenze, Torino vennero occupate a macchia d'olio e il 2 Febbraio seguirono analoghe occupazioni nelle città di Bologna, Pavia, Napoli, Roma. Il comune denominatore della contestazione italiana fu di stampo internazionale, ed ebbe come scintilla la guerra in Vietnam.

La più grande contestazione avvenne poi l'uno di Marzo, giorno in cui si annoverarono gli scontri presso la facoltà di architettura a Roma che videro ben 478 studenti feriti e 150²⁵ appartenenti alle forze dell'ordine.

Anche in Italia la contestazione vide come protagonisti i giovani nella scena sociale politica e culturale. Nelle università italiane apparvero moti direttamente tradotti da scritte e manifesti come per esempio "Il est interdit d'interdire" (è vietato vietare)²⁶. La frase è l'espressione del rifiuto da parte delle nuove generazioni rispetto alla forza autoritaria del governo, ma in generale l'espressione di rinnegazione e rifiuto di qualsiasi forma istituzionale, in altre parole: anarchia. La rivolta cinese ispira anch'essa il movimento italiano che fa propria l'immagine e il messaggio di Mao Zedong di cui viene adottato la filosofia che ribellarsi è sempre lecito.

In questi anni il cinema si erge ad una posizione privilegiata tra le persone in quanto diviene costume culturale molto frequente a differenza di oggi che il cinema sembra aver perso quella posizione di centralità nella vita del cittadino. In quegli anni il cinema assorbiva oltre il 61% della spesa degli italiani per manifestazioni e spettacoli culturali e sportivi. Straordinaria fu la diffusione dei cineclub e delle sale d'essai: più che rappresentare un mero svago il cinema rappresentava un'agorà di avanguardia, un luogo dove potersi esprimere, sperimentare liberamente la propria arte, nonché comunicare la propria posizione e idea politica che per lo più di tipo antimperialista e anticapitalista.

Sul cinema, veicolo di divertimento ma soprattutto di diffusione delle idee, si esercitava la solerzia delle Commissioni di censura dipendenti dal ministero del Turismo e dello Spettacolo, prodighe in quegli anni nell'imporre divieti ai minori (di 14 e soprattutto di 18 anni), per far argine sia alla sempre più dirompente avanzata del nudo femminile (castigatissimo se visto con gli occhi di uno spettatore televisivo di oggi), sia al cinema giudicato politicamente eversivo. Esempio di film vietato ai minori di 18 anni è *La battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo, che narra in chiave evidentemente critica il ventennio di colonialismo francese in terra algerina e le relative vessazioni sul popolo autoctono per mano delle milizie francesi. Il film dipinge il francese oppressore in contrasto con la popolazione privata del diritto di decidere del proprio territorio e della propria vita.

²⁵ George N. Katsiaficas, *The Imagination of the New Left: A Global Analysis of 1968*, Massachusets, Sound End Press, 1987, p.53

²⁶ Steven Erlanger, *Barricades of May 68 Still Divide the French*, New York Times, 30 April 2008, <http://www.nytimes.com/2008/04/30/world/europe/30france.html>, visitato il 24 aprile 2017.

Il primo piano della macchina da presa sul viso di Ali Le Pointe, leader del Fronte di Liberazione Nazionale, diventa simbolo del rancore e delle ingiustizie subite dal popolo che infine viene ucciso. Oltre a film altamente politicizzati e storico/documentaristici in questi anni iniziano ad essere prodotti film con tematiche fino ad allora tabù e “intoccabili” come Galileo (1968) di Liliana Cavani che chiaramente narra l’opposizione dei poteri religiosi allo sviluppo alla scienza, e ancor più il sequestro per oscenità di Teorema (1968) di Pier Paolo Pasolini, pellicola volutamente provocatoria nei confronti dei bigotti in quanto il tema principale e ricorrente è la rappresentazione di una sessualità disinvolta e libera, da molti definita oscena. Chiaramente un film talmente provocatorio e dai tratti talmente volgari non poteva che risvegliare uno slancio critico da parte della chiesa cattolica.

La frenetica attività censoria finì peraltro per produrre effetti di segno opposto. Nella stagione del “vietato vietare”, il divieto ai minori fu spesso esibito con grande risalto nelle locandine che pubblicizzavano l’uscita di un film, trasformandosi in strumento di promozione presso un pubblico che si pensava attratto dalla trasgressione.

Registi emergenti come Bertolucci, Faenza e Bellocchio iniziarono un nuovo metodo di cinema basato sulla tensione ideologica di quell’epoca.²⁷ Il tentativo di registi italiani di questa scuola, fu quello di svecchiare il cinema tradizionale dell’epoca considerato altamente limitato da una modalità fittizia e poco spontanea. L’idea era quella di conferire maggiore veracità. Bertolucci dunque, assieme ad altri, intese i suoi film di ideologia dinamica capace di modellarsi sino al momento dello stesso montaggio della pellicola a costruire i suoi film sull’ideologia, sull’ambiguità, secondo il principio che nulla è definito, fino a quando non si monta la pellicola: negare ogni inquadratura, mostrare le idee, fare e disfare ed essere contraddittori con anche la finalità di disorientare e sorprendere lo spettatore suggerendogli di potersi aspettare qualsiasi cosa. Per esempio, Bertolucci nel suo *Prima della Rivoluzione* (Before the Revolution, 1964) mostra la tensione ideologica sopraccitata che si esprime con il disorientamento del personaggio principale nel momento in cui si trova a dover decidere tra borghesia e ideologia comunista.

²⁷ Italo Foscati, 1969 *Un anno bomba quando il cinema scese in piazza*, Venezia, Marsilio Editori, 1998, pp. 43-46.

Nel Sessantotto, l'abitudine di andare al cinema non era un passatempo come oggi. Era un'attività intellettuale che occupava il tempo libero e che aveva come finalità quella di aggiornare sulla situazione politica e sociale.²⁸

Quanto al cinema militante, a Roma prendeva l'avvio la progettazione dei Cinegiornali del Movimento studentesco. Il documentario d'inchiesta, d'informazione e di formazione rivoluzionaria, realizzato grazie ai mezzi televisivi e sfruttando le qualità magiche del videotape, fu il prodotto più compiuto dei cineasti al servizio della contestazione, tra i quali Marco Bellocchio e Silvano Agosti, entrambi diplomati presso il Centro Sperimentale di Cinematografia e già con un'interessante carriera alle spalle. Le università e le fabbriche, le strade e le piazze furono i luoghi nei quali agiva anche la macchina da presa, chiamata a documentare, un po' narcisisticamente, la crescita del movimento spontaneo o le sue aspirazioni a diventare partito.²⁹

1.2.3 GERMANIA

Al termine della seconda guerra mondiale, che vide il fallimento del nazismo tedesco, la Germania si trovò letteralmente spezzata in due, vittima del suo passato nazista e diretta interessata nella Guerra Fredda. Il trauma fisico e psicologico patito dal popolo tedesco risultò in una profonda perdita d'identità. Per questo motivo facilitò l'insediamento di principi alieni propri degli "invasori".

La voce rivoluzionaria del popolo era stata repressa e si era generato un forte senso di colpa storico alimentato dai poteri che la governavano. Durante il regime nazista l'industria cinematografica venne repressa, e ciò che era riuscito a sopravvivere era stato il materiale di diretto interesse propagandistico e vantaggioso per il potere del Führer. Infatti, Goebbels, ministro della propaganda, prese in pugno la produzione, distribuzione e proiezione a suo beneficio. Nel 1912 venne fondata la "Universum Film AG-Stúdio Babelsberg" (UFA)³⁰ con il

²⁸ Gianpaolo Fissore, *Al Cinema nel Sessantotto*, "Storicamente", volume:5, 06/2009, <http://storicamente.org/cinema-del-sessantotto>, visitato il 14/04/2017

²⁹ ibidem.

³⁰ Klaus Kreimeier, *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*, London, University of California Press, 1999, p.38.

fine di sopprimere qualsiasi produzione anti-nazista o semplicemente pro-nazismo per istituire una serie di trasmissioni e produzioni cinematografiche di propaganda. Registi come Fritz Lang, Billy Wilder, Ernst Lubitsch e Douglas Sirk³¹ furono costretti a fuggire per continuare a esprimersi artisticamente lontano dal totalitarismo.

Nel periodo immediatamente successivo alla seconda Guerra Mondiale, i tedeschi si trovarono privati di qualsiasi possibilità di produrre cinema, oltretutto disabituati dal regime repressivo. In quel momento, gli occupanti avevano preso in mano l'industria cinematografica nella Germania Ovest in maniera oculata: gli americani trovarono di vitale importanza "rieducare" il popolo tedesco puntando a una forte "denazificazione" per evitare eventuali nuovi germogli nazisti, e nel frattempo fugare ogni influenza sovietica, europea e della Berlino Est. Dunque, i film disseminati nella parte ovest del Paese erano finalizzati a educare secondo nozioni pseudo-americane come democrazia, capitalismo, libertà. L'altro lato della medaglia però fu la strumentalizzazione americana: i profitti del cinema della Berlino Ovest venivano accreditati agli Stati Uniti e non alla Germania stessa, avendo le compagnie americane cinematografiche all'inizio degli anni 50 il dominio economico della Germania.

La quasi esclusiva attenzione, dal punto di vista degli investimenti, al cinema americano a discapito di quello tedesco ebbe come risultato uno scarsissimo successo del cinema prodotto in Germania dai tedeschi e il quasi totale monopolio del cinema americano, dando vita ad una forma di competizione "scorretta". Nel frattempo, continuava un filone cinematografico "heimatfilm" (film della piccola patria): un'alternativa cinematografica più "tedesca" rispetto ai film americani che avevano invaso il mercato tedesco postbellico³². L'attrazione generata da questo genere fu dovuta al contrasto tra gli scenari, i paesaggi, le situazioni che esso rappresentava rispetto alla reale situazione postbellica delle città tedesche e austriache.

Il senso di *divertissement* e la possibilità di evadere che offriva questo tipo di genere risultavano alettanti in un momento in cui il Paese appariva devastato dalla guerra. Il tentativo era quello di mettere in congiunzione l'appartenenza al Terzo Reich e i tentativi postbellici di ricostruire la nazione. Il genere di produzione Heimatfilm offre uno spazio immaginario per rendere possibile

³¹ Nicholas Smedley, *A Divided World: Hollywood Cinema and Emigre Directors in the Era of Roosevelt and Hitler 1933-1948*, Chicago, Intellect, 2011, p.157.

³² John Davidson, Sabine Hake, *Framing the Fifties: Cinema in a Divided Germany*, New York, Berghahn Books, 2007, p.216.

la riconciliazione del vecchio con il nuovo³³. Il tentativo consolatorio, e di coinvolgere il popolo tedesco, è mostrato in questo genere sebbene rappresenti comunque un filone di quello che viene definito “papas-kino (il cinema di papà)”.

Con l’etichetta “cinema di papà” s’intende un cinema che ha bisogno di essere svecchiato, attaccato alla tradizione e in un certo senso limitato. I giovani registi tedeschi degli anni 60 lo accusavano di caratterizzarsi per un’alta prevedibilità e di essere troppo aderente al copione appoggiandosi spesso a dinamiche psicologiche scontate e poco accattivanti, povere di realismo. L’urlo di questi registi esprimeva la necessità e il desiderio di liberarsi di registi che ormai avevano fatto la loro storia, per lasciare spazio al nuovo³⁴. È vero che il nuovo cinema, tuttavia, si traduce a volte in un’opzione risolutoria delle tensioni emerse dalla modernizzazione, e dei cambiamenti dello stile di vita nelle campagne e della repressione nazista nel Paese.

I film mirati a far distrarre il pubblico iniziano ad emergere alla fine degli anni 50. Tali film sono più legati alla realtà e affrontano le tematiche della distruzione della guerra in maniera diretta.

Il Ponte (Die Brücke, Bernhard Wicki, 1959) è di nome e di fatto in un certo senso “il ponte” tra “il cinema di papà” e quello delle nuove generazioni che prendono coscienza in maniera autonoma. Nel film, i personaggi principali sono dei giovani scolari che, agli sgoccioli dell’avanzata americana, vengono sottoposti al massacro. Il film vuole comunicare non tanto una posizione politica quanto un’etica umana e un messaggio contro la follia e l’insensatezza della guerra in generale. Il film inoltre mostra il modo in cui le nuove generazioni postbelliche metabolizzano i concetti stessi della guerra con i relativi dilemmi esistenziali e il ricorrente aut-aut a cui l’uomo viene sottoposto quando si trova in tempo di guerra: combattere o morire. Il ponte nel film è metafora dell’obiettivo infimo perseguito ciclicamente in guerra e imposto ai partecipanti che vengono però riportati alla realtà da un vecchio soldato, metafora della ragione e della presa della coscienza umana.

Tuttavia, il vero rinnovamento nell’ambito cinematografico inizia ufficialmente con il Manifesto Oberhausen, il 28 febbraio 1962 firmato da 26 registi tra cui Alexandre Klug, Edgar Reitz, Haro Senft, Volker Schlöndorff, Michael Fassbinder e Werner Herzog, Wim Wenders.

³³ Lutz P.Koepnick, *The Cosmopolitan Screen: German Cinema and the Global Imaginary, 1945 to the present*(*Social History, Popular culture and Politics in Germany*), Michigan, University of Michigan Press, 2007, p.51.

³⁴ Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts*, New York, Routledge, 2013, p.29.

“La bancarotta del cinema convenzionale tedesco distrugge finalmente il supporto economico di una mentalità che respingiamo; in questo modo il nuovo cinema acquista la possibilità di vivere. Cortometraggi tedeschi di giovani autori, registi e produttori hanno ricevuto negli ultimi anni un gran numero di premi nei festival internazionali e ottenuto il riconoscimento della critica internazionale. Queste opere e il loro successo dimostrano che il futuro del cinema tedesco è in chi ha mostrato di parlare un nuovo linguaggio cinematografico. Anche in Germania come in altri paesi, il cortometraggio è diventato la scuola e il campo di sperimentazione del film a soggetto. Noi dichiariamo la nostra ambizione di creare il nuovo film tedesco a soggetto. Questo cinema ha bisogno di nuove libertà: deve essere liberato dalle convenzioni abituali dell'industria cinematografica, da qualunque tentativo di commercializzazione, da ogni tutela finanziaria. Nei riguardi della produzione del nuovo cinema tedesco, abbiamo delle idee concrete sul piano intellettuale, estetico ed economico. Insieme siamo pronti ad assumere i rischi economici. Il vecchio cinema è morto, crediamo in quello nuovo”³⁵

Il Nuovo Cinema Tedesco appartenente alla corrente “autorenfilm (cinema d'autore)”³⁶ che era già praticata e in voga nel cinema italiano e francese, è un cinema personalizzante che però non deve essere frainteso e considerato una mera smania esibizionistica del regista ma come un tentativo di mostrare selettivamente la realtà politica e sociale del tempo attraverso gli occhi stessi di chi realizza l'opera. Ogni singolo personaggio risponde agli eventi politici nel suo modo personale. Per esempio: Volker Schlöndorff, nel periodo tardo del nuovo cinema tedesco, nel suo *Il Tamburo di latta (Die Blechtrommel, Volker Schlöndorff, 1979)* dell'omonimo romanzo di Günter Grass, cercò di esprimere al meglio la protesta contro la vecchia generazione accusata di rimanere inerte e sorda dinanzi alla guerra, chiusa, nei suoi problemi quotidiani e personali nel momento dell'ascesa nazista. Il protagonista Oskar, durante il suo decimo compleanno, cade volontariamente e per magia si avvera il suo desiderio di rimanere per sempre ad avere dieci anni. Nei momenti di crisi il perenne bambino utilizza il suo tamburo per protestare, ed è inoltre in grado di rompere i vetri con il suo urlo. Oskar avverte, ma nessuno gli presta ascolto. Simbolicamente, Schlöndorff, con questo film esemplare vuole rompere gli schemi con “il vecchio” e criticarne i tratti umani, rappresentando personaggi del tutto negativi tranne lo stesso Oskar, che è l'unico personaggio attivo e deciso a cambiare il mondo in cui vive. Nel film, il rimando al Manifesto Oberhausen è chiaro nel tema della separazione tra vecchio e nuovo.

³⁵ Giovanni Spagnoletti, Alessandro IZZI, *Nuovo Cinema Tedesco*, Roma, Dino Audino, 2009, p.6

³⁶ the director as a film's creator and regard a film as an expression of that creator's personality

La necessità di rinnovamento del cinema tedesco fu incoraggiata dal Kuratorium Junger Deutscher Film (Commissione per il giovane Cinema Tedesco) fondata nell'Ottobre 1965 dal BMI (Il Ministero Federale dell'Interni Tedesco) e finalizzata a rispondere a questa necessità. Si utilizzarono fondi governativi per finanziare progetti cinematografici maggiormente appartenenti ai firmatari e ai seguaci dell'Oberhausen Manifesto per stimolare un rinnovo del cinema tedesco a beneficio dell'intera comunità³⁷.

I registi del Giovane Cinema Tedesco tentarono di elaborare un linguaggio cinematograficamente nuovo affrontando però contemporaneamente le vicende storiche del proprio Paese in maniera critica e certamente meno onirica. Vengono messi in luce i lati negativi che fino agli anni precedenti erano stati considerati non solo positivi ma necessari, come il fascismo, la guerra per la Patria o la morte sacrificale, la disciplina nazista nella società.

Alexander Kluge, in *La ragazza senza storia (Abschied von Gestern, Alexander Kluge, 1966)* premiato al Film Festival di Venezia con il Leone d'Argento, realizzato con il fondo del Kuratorium racconta di una ragazza ebrea sopravvissuta al regime nazista, che in ricerca di un futuro nuovo emigra dalla Germania Est alla Germania Ovest. Per poter fare la sua strada nella Germania Ovest diventa una ladra. Il regista descrive una ragazza che sente di avere un passato e delle radici di appartenenza ma che non sa dove si trova la sua casa e, di conseguenza, e la sua identità. Kluge con questo film critica il sistema della Repubblica Federale della Germania così come la Repubblica Democratica Tedesca. Racconta attraverso gli occhi di una donna il sentirsi svuotata, in uno stato di tabula rasa rispetto alla sua identità, e dunque di smarrimento. Occorre ricordare che la Germania divisa durante la Guerra Fredda nel periodo postbellico è una Germania che non appartiene a sé stessa la cui cultura viene forzosamente soppressa per favorire una cultura impiantata e innaturale.

Volker Schlöndorff nel suo *I turbamenti del giovane Törless (Der Junge Törless, Völker Schlöndorff, 1966)* basato sull'omonimo romanzo di Robert Musil racconta i rapporti freddi e rigidi, frutto dell'oppressione, tra gli studenti all'interno del collegio militare. Le difficoltà nel crescere, la separazione dalla famiglia, la solitudine nell'atmosfera claustrofobica del collegio militare, il primo approccio con la sessualità vengono manifestate dettagliatamente nel film.

Il film ci fa vedere anche come il fascismo avesse depositato un seme nei cervelli degli adolescenti attraverso il suo sistema disciplinare. Infatti, nel film, ogni studente è crudele e perso,

³⁷ Julia Knight, *New German Cinema: Images of a Generation*, London, Wallflower Press, 2004, p.13

come dimostra la frase del giovane protagonista Törless: “*Non so in quale mestiere sono bravo e che mi piacerebbe fare. Mi sento come se io mi allontanassi da me stesso e dal mondo. Spesso mi viene da scappare da qui*”. Un'altra frase espressa dallo studente dello stesso collegio mette in luce che il sistema basato sulla rigida disciplina può inaridire un ragazzo sedicenne sino a renderlo cinico. Il personaggio innalza un muro tra sé stesso e la sua parte più umana, i suoi sentimenti: “*Per poter superare gli altri devi eliminare tutto ciò ti rendo schiavo: I tuoi sentimenti*”.

In *Il matrimonio di Maria Braun* (Die Ehe der Maria Braunn, Fassbinder, 1977) vediamo Maria Braun che si costruisce la sua strada dopo che suo marito (Hermann) è andato in guerra. Maria non perde mai la speranza, crede che suo marito sia ancora vivo fino a quando le comunicano che è morto in guerra. Questo evento costituisce per Maria un punto di rottura. Infatti dopo la morte la protagonista inizia una relazione con un soldato americano conosciuto in un bar ed è inoltre coinvolta in altre relazioni amorose. Intrattiene dei rapporti utilitaristici, per ottenere quello che vuole, nella fattispecie un lavoro. Le scelte di Maria Braun ci fa pensare alla differenza tra etica e morale. Fassbinder sceglie una protagonista donna giusto per farci riflettere sulla nostra visione stereotipata e il nostro modo convenzionale di giudicare diversamente donne e uomini.

Lo stesso Fassbinder, nel suo *La paura mangia l'anima* (*Angst Essen Seele Auf*, Fassbinder, 1974) racconta “il rapporto amoroso” tra un immigrato marocchino (Ali) e un'anziana donna delle pulizie (Emmi). Il film ci trasmette, all'inizio, una sensazione di ottimismo, l'idea che possa accadere qualcosa di bello, ma alla fine Ali scopre di avere un'ulcera allo stomaco, (secondo il dottore di Ali, malattia molto frequente tra i lavoratori stranieri in Germania). Entrambi i personaggi hanno una vita difficile. Il film non è una commedia che si conclude con l'amore che vince sopra ogni cosa, tutt'altro. Fassbinder ci mostra delle condizioni difficili che non possono essere superate con l'amore o con la speranza. Fassbinder è noto anche per i film “gasterbeiter” (guest workers): in *Il Fabbricante di Gattini* (*Katzelmacher*, Fassbinder, 1969) racconta un operaio arrivato in Germania per lavorare pero i giovani del paese lo rifiutano, per gelosia e xenofobia.

La Guerra in Vietnam assume importanza anche per il cinema tedesco della Germania Ovest. Harun Farocki con il suo *Inextinguishable Fire* (1969) critica il “voyagerismo” utilizzato nel giornalismo di Guerra in Vietnam. Le opere berlinesi di Klaus Ziewer e Rolf Schübel, i documentari militanti di Theo Gallehr e Rolf Schübel, il lungometraggio “Der Hamburger

Aufstand October 1923” di Reiner Etz, Gisela Tuchtenghagen e di Klaus Wildenhahn riaprono delle pagine di storia che fino a quel momento si cercavano di rimuovere nell’ovest della Germania.³⁸

Si succedono una serie di eventi chiamati “L’autunno tedesco”. La visita dello Shah Mohammed Reza Pahlavi d’Iran a Berlino-Ovest il 2 Giugno 1967 fu la scintilla del già latente desiderio di rivalsa e richiesta di libertà degli studenti della Berlino-ovest i quali protestarono in massa in opposizione alla figura politica dittatoriale rappresentata dell’imperialismo statunitense³⁹. Durante la manifestazione un poliziotto in borghese, Karl-Heinz Kurras, che uccise lo studente Benno Ohnesorg⁴⁰. Questo evento diede l’avvio al terrorismo rosso, La Rote Armee Fraktion (Frazione dell’Armata Rossa), che per diversi decenni terrorizzò il Paese. La cellula terroristica si era formata nel Maggio 1970 per mano di Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin e Horst Mahler.⁴¹

Nel 1968, Rudi Dutschke, l’esponente principale della SDS (Sozialistische Deutsche Studentenbund), la lega tedesca degli studenti socialisti, venne attaccato dal giovane fascista Josef Bachmann. Rudi Dutschke era un giovane studente attivista e impegnato nella questione sociale anti-autoritaria e anti-dittatoriale interessato tra l’altro alle dinamiche della guerriglia urbana e interprete del marxismo in chiave anarchica. La sua lotta, ovviamente, era diretta ancora una volta alla società tedesca in generale e allo stato ancora fortemente influenzato da un’ideologia dittatoriale nazista. L’attacco a Rudi fece sì che 50.000 giovani impedirono la consegna del periodico Bild che invogliava i propri lettori a eliminare l’opposizione e gli individui “scomodi”. “Il Kommune 1” fondato nel 1967 dall’associazione degli studenti (SDS) nella Berlino-ovest fu un gruppo accomunato da idee politiche simili e visioni comuni nei confronti dell’*élite* dominante e della società civile.

Come era tipico della controcultura di quegli anni, il Kommune 1 si opponeva agli schemi stereotipati e fascianti imposti dalla società borghese. Uno di questi schemi era rappresentato

³⁸ Bernard Eisenschitz, *Storia del cinema tedesco dalle origini alla riunificazione*, Torino, Lindau, 2008, pp. 157-158.

³⁹ Timothy Scott Brown, *West Germany and the Global Sixties: The Anti-Authoritarian Revolt, 1962-1978*, Boston, Cambridge University Press, 2013, p. 72

⁴⁰ Martin Klimke, *The Other Alliance: Student Protest in West Germany and The United States in the Global Sixties*, New Jersey, Princeton University Press, 2010, p.78

⁴¹ Agnese Grieco, *Anatomia di una rivolta: Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin. Un racconto a più voci*, Milano, Il Saggiatore, 2010, p. 91

dalla famiglia, un'istituzione che i membri dell'associazione consideravano “cellula del fascismo”, che doveva essere distrutta nella sua forma tradizionale. La concezione classica patriarcale e gerarchica della famiglia non permetteva la libera espressione della sessualità e limitava inoltre la parità di genere. La lega, il 5 Aprile 1967, ordì un attacco simbolico al vice presidente degli Stati Uniti Hubert Humphrey, il “pudding attentat”⁴², un attentato ironico che venne però sventato e gli attentatori vennero arrestati e vilipesi dai mass-media, nonostante le armi di questi giovani della lega non fossero affatto armi belliche bensì semplici palloncini ripieni di yogurt, farina e pudding.

Il movimento 68 apre una nuova finestra sul Nuovo Cinema Tedesco: a differenza di altri Paesi europei esso entra nell'interesse dei registi quasi un decennio dopo. Nel 1978 viene realizzato *Germania in Autunno* (*Deutschland im Herbst*, Fassbinder, Kluge, Reitz, Schlöndorf, 1978) che narra di questi eventi. Ogni regista partecipa al film commentando gli eventi. Per esempio Fassbinder commenta: “Quando l'atrocità raggiunge un tale punto, non importa chi l'abbia commessa: deve solo cessare di essere”.

Le attività della RAF sono state importanti per quell'epoca⁴³ e anche 30 anni dopo. Uli Edel, infatti, realizzò *La banda Baader Meinhof* (*Der Baader Meinhof Komplex*, 2008) per gettare luce su quegli eventi. La questione del passato politico non si limita solo al nuovo cinema tedesco ma continua a cavallo degli anni seguenti.

Tornando al Nuovo Cinema Tedesco, *Anche i Nani Hanno Cominciato da Piccoli* (*Auch Zwerge haben Klein Anfängen*, Herzog, 1970) ci mostra che qualsiasi tipo di potere ci può rendere criminali. Per il regista, non basta liberarsi dall'oppressione, egli fa riflettere anche sull'uso della libertà. Il film è realizzato durante il movimento sessantottino mondiale, quindi potrebbe essere letto ed interpretato come una critica alla rivolta studentesca e operaia.

L'onore Perduto di Katherina Blum (*Die Verlorene Ehre der Katherina Blum*, Volker Schlöndorf, Margarethe Von Trotta 1975) dall'omonimo romanzo scritto da Henrich Böll durante l'era del terrorismo in Germania Ovest racconta di Katherina Blum, la quale conosce un uomo (Ludwig Götten) in una discoteca e ha una relazione sessuale con lui. Alla fine emerge che

⁴² Martin Klimke, *The Other Alliance: Student Protes in West Germany and the United States in the global Sixties*, New Jersey, Princeton University Press, 2009, pp. 155-57.

⁴³ Julia Knight, *New German Cinema*
[http://cw.routledge.com/textbooks/9780415582599/data/New%20German%20Cinema%20-%20Julia%20Knight%20\(2nd%20ed\).pdf](http://cw.routledge.com/textbooks/9780415582599/data/New%20German%20Cinema%20-%20Julia%20Knight%20(2nd%20ed).pdf) visitato il 18/05/2017

Ludwig Götten è un anarchico/terrorista e, a causa della disinformazione e degenerazione dei media, anche Katherine Blum viene riconosciuta come una terrorista dall'opinione pubblica. In questo film viene criticata la funzione dei media che vengono utilizzati a favore del governo. Un altro film girato in questo periodo che prende spunto dai movimenti in Germania ovest è *Il Secondo Risveglio di Christa Klages* (Das Zweite Erwachen der Christa Klages, Von Trotta, 1981) ispirato dalla vita delle sorelle Christina e Gudrin Ennslin, membri della RAF.

1.2.3.4. GERMANIA EST

Dopo il periodo postbellico, la parte est fu conquistata dai sovietici e come accade nella parte ovest, *in primis* gli occupanti si preoccuparono di “denazificare” la zona, come accadde in nella Germania ovest. Le forze sovietiche capirono subito il potenziale propagandistico del cinema e cominciarono ad usarlo, doppiando i film sovietici. Successivamente nel 1946 venne fondata la DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft), ente cinematografico di Stato della Repubblica democratica tedesca, al fine di diffondere l'ideologia sovietica al pubblico tedesco⁴⁴. Il primo film fu realizzato dalla DEFA nel 1946. Si trattò del primo film rappresentante di un nuovo genere, “Trümmerfilm”(film delle rovine): *Gli Assassini sono tra Noi* (Die Mörder Sind Unter Uns, Wolfgang Staudte, 1946) .

Il Cielo Diviso (Der Geteilte Himmel, Konrad Wolf, 1964) tratto dal libro di Christa Wolf è collocato nei mesi precedenti alla costruzione del Muro di Berlino(1961) ed è quasi totalmente è realizzato attraverso la tecnica di flashback e narra di una coppia proprio nel periodo precedente e durante la divisione della Germania. Se da una parte, uno dei protagonisti, Manfred rimane contro l'ideologia socialista, Rita, la sua compagna ,è ottimista. Per questo motivo Manfred si trasferisce nella Berlino Ovest e Rita, raggiungendolo, non trova che un consumismo sfrenato, una

⁴⁴ Edgar Reitz, *La notte dei registi il cinema tedesco in centocinque interviste*, Roma, Bulzoni, 2002, p.17. Intervista con Frank Beyer : Nella DEFA eravamo interessati alla nostra società e al suo progresso. Dopo il 1961, dopo la costruzione del muro, ci trovammo in una situazione contraddittoria, nella misura in cui non vedevamo in questo una vittoria da festeggiare, così come stava scritto sui giornali. Era naturalmente una sconfitta. Ma noi speravamo di poter uscire da questa sconfitta e di poter fare dei film in cui occuparci in maniera più critica della società e discutere(...) Negli studi di DEFA c'era un forte movimento da cui nascevano una serie di film, che mostravano conflitti esasperati, toccando davvero i problemi fondamentali. Questo sviluppo fu poi interrotto a causa dei mutamenti politici.

alienazione insopportabile a livello di relazioni interpersonali, e non riuscendo più a sopportare tale realtà torna nella Berlino Est dove alla fine cessa di vivere.

L'elemento forse più interessante del film e del libro è la visione su entrambe la realtà est ed ovest della Germania di quegli anni. Con la comparsa del Muro di Berlino nel 1961, venne fortemente influenzato anche tutto il panorama cinematografico sia dell'est che dell'ovest. Le questioni più ricorrenti che il popolo diviso ha urgenza di esprimere e di risolvere sono "la scelta tra due stati, democratizzazione, libertà individuale, eredità del passato"⁴⁵

Il Coniglio Sono Io (Das Konichen bin ich), realizzato nel 1965 da Konrad Wolf, è uno dei più notori film che fu censurato nella Germania est. Si basa su un libro di Manfred Bieler che era stato anch'esso precedentemente censurato, e narra in prima persona di Maria, una giovane donna il cui fratello è stato imprigionato per motivi politici, nella fattispecie per aver violato le leggi della DDR. Durante la narrazione Maria incontra per caso un uomo al teatro di nome Paul Deiter che si scopre essere proprio il giudice che aveva dichiarato colpevole suo fratello. Segretamente intenzionata e con il fine di far liberare suo fratello, s'innamora dell'uomo e diviene sua amante. L'immagine del giudice è negativa ed è tesa a definirlo un borghese interessato alle apparenze proprio come le sue controparti occidentali.

Il film venne considerato anti-socialista e pessimista nei confronti dello stato governante, motivo per cui fu prontamente bandito dal Sozialistische Einheitspartei Deutschlands – SED (Il Partito di Unità Socialista di Germania). Occorre ricordare che il picco della censura nella cinematografia e produzione televisiva fu negli anni 65-66, proprio a causa del 11th Plenum che non permise a svariati film di essere rilasciati prima della caduta del Muro di Berlino nel 1989.

Le tensioni erano aumentate nel corso degli inizi degli anni 60 in cui si era vista avvicinarsi la data dell'effettiva costruzione del muro e di conseguenza la minaccia di una influenza proveniente dalla Germania ovest. A tal proposito le politiche culturali del SED erano state quelle di ripulire la produzione cinematografica da qualsiasi elemento di modernità, di sperimentazione e di messa in discussione di argomenti tabù e principi intoccabili del socialismo.

L'11 Plenum viene denominato in questa maniera proprio perché 11 film furono banditi nell'arco di tempo 65-66: Il sopracitato *Il coniglio sono io*, *Der Frühling Braucht Zeit* di 1965 di Günter Stahne, *Denk Bloß nicht ich heule (Just Don't Think I'll Cry)* di 1964, *Berlin Um Die Ecke* di

⁴⁵ Bernard Eisenschitz, *Storia del cinema tedesco dalle origini alla riunificazione*, Torino, Lindau, 2008, p.141

1965 diretto da Gerhard Klein, che dipinge un conflitto generazionale insopportabile mostrando i problemi della realtà socialista e interpersonali della Germania Est, *Wenn du groß bist lieber Adam* di 1965 diretto da Egon Günther, un film che tramite la metafora fantastica in chiave magica avanza una critica alla classe politica che deliberatamente decide di ignorare la verità seppur fornita su un piatto di argento; *Fraulein Schmetterling* di 1966 diretto da Kurt Barthel; *Spur der Steine* del 1966 diretto da Frank Beyer; *Der Verlorene Engel* diretto da Ralph Kirsten nel 1966 bandito per dare una rappresentazione “mistica” dell’arte e del potere, *Karla* realizzato il 1965 diretto da Hermann Zschoche che narra una storia vera di un insegnante idealista giovane che crede nell’onestà necessaria di tutti gli uomini ma che nella vita reale subisce una disillusione di questo suo immaginario ottimista; *Jahrgang 45’* realizzato il 1965 diretto da Jürgen Böttcher, *Hände Hoch Oder Ich Schieße* del 1966 diretto da Hans Joachim Kasprisk.

Il nuovo cinema tedesco come anche tutte le altre correnti europee e occidentali affrontarono le difficoltà del tempo mettendo a nudo questioni tabù e difficili da affrontare per il popolo tedesco. Come nel resto d’Europa, il cinema tedesco diventa politico ed assume una funzione sociale, così come avverrà in Turchia, della quale si tratterà nei prossimi capitoli. Nel contesto tedesco assume particolare rilievo la questione nazista. Analizzare i vari contesti dei Paesi in un’ottica cinematografica, è stato imprescindibile per capire a fondo le ragioni di ciascuna produzione cinematografica locale e effettuare un’analisi comparativa più completa e cosciente.

SECONDO CAPITOLO

IL TERZO CINEMA

2.1. CONTESTO STORICO

Negli anni 60, mentre l'Europa era scossa dalle rivolte studentesche e operaie, gli echi della Guerra in Vietnam si stavano diffondendo anche nei Paesi asiatici e africani che stavano attraversando la fase di decolonizzazione. L'Europa andava perdendo le sue colonie, e la Guerra Fredda, che divideva l'emisfero settentrionale in due poli opposti, non poteva rispondere a tutte le esigenze del mondo. Quindi, sia l'Europa sia i Paesi neo-liberati dovevano ridisegnare la loro struttura e il loro modo di operare.

Se da una parte gli ex coloni dovevano creare *ex novo* o ripristinare una modalità amministrativa, i Paesi ex colonizzatori europei si trovavano ad aver perso una fetta del proprio tesoro.

Testimonianza del desiderio attivo di indipendenza fu la Conferenza di Bandung, un incontro che vide l'unione di 29 Stati asiatici e africani, nel 1955, in Indonesia. I promotori di tale conferenza furono Birmania, Ceylon, Repubblica Popolare Cinese, Indonesia, India e Pakistan⁴⁶, i quali si erano proposti di sbilanciare gli equilibri bipolari della Guerra Fredda per far spazio a quelli che venivano definiti 'Paesi Terzi'. L'idea, dunque, era quella di dare forte spinta al processo di decolonizzazione e ridare capacità d'arbitrio ai Paesi ex colonizzati e dipendenti, favorendo la cooperazione economica e politica.

La conferenza si articolò in dieci punti conosciuti come "Dieci principi di Bandung" tra cui figuravano l'Indipendenza dei Popoli, l'Autodeterminazione, la Sovranità⁴⁷, assieme ad altri. Questi principi saranno anche le fondamenta della successiva Conferenza di Belgrado⁴⁸ del 1961 che ispirò anche il movimento dei "non allineati", in ricerca di una nuova più genuina identità.

⁴⁷ See Seng Tan, Amitav Acharya, *Bandung Revisited The Legacy of the 1955 Asian-African Conference for International Order*, Singapore, Nus Press, 2008, p.190.

⁴⁸ Hans Köchler, *The Principles of Non Alignment: The Non-Aligned Countries in the Eighties Results and Perspectives*, Vienna, The World Center, 1982, p.65

Le società latinoamericana visse gran parte del ventesimo secolo tra giunte, dittature e ineguaglianze sociali. Da un lato, gli Stati Uniti, sulla scia della Dottrina di Monroe⁴⁹, serie di principi affermati dal Presidente statunitense nel 1823, basati sull'affermazione dell'egemonia esclusiva degli Stati Uniti sul continente americano e il divieto assoluto ai Paesi europei a stabilire colonie in tali aree.

“The American continents by the free and independent condition which they have assumed and maintained are henceforth not to be considered as subjects for colonization by European powers.”⁵⁰ La clausola includeva principi di non interventismo e di invito all'astensione dei Paesi Europei a interessarsi al continente per non causare crisi di “libertà e felicità”⁵¹.

Venne dunque adottato dagli Stati Uniti un atteggiamento invasivo ed espansionista al fine di proteggere l'America Latina dall'ideologia sovietica, e a volte gli Stati Uniti fecero ricorso alle forze armate latinoamericane a favore degli propri interessi ideologici. Per esempio, nel 1973, in Cile, il presidente socialista Salvador Allende venne privato della sua carica e venne sostituito da Pinochet con quello che si annovera come “golpe cileno”⁵². Allende, poco prima di essere ucciso, comunicò attraverso la Radio Magallanes⁵³ le ultime storiche parole: "Viva el Chile! Viva el pueblo! Viva i trabajadores!"⁵⁴.

La giunta militare diede inizio a una dittatura che durò 17 anni. Tra gli eventi terribili perpetrati da Pinochet si annoverano omicidi e deportazioni di massa, torture, esili, e i famosi ‘vuelos de la muerte’, omicidi del governo di diversi giovani lanciati nell'oceano, che si ripeté anche in Argentina: “I sovversivi (...) erano incoscienti. Li spogliavamo e, quando il comandante del volo ci dava l'ordine, aprivamo le porte e li gettavamo, nudi, uno alla volta. Questa è la storia vera,

⁴⁹ Pier Francesco Galgani, *America Latina e Stati Uniti, dalla Dottrina Monroe ai rapporti tra G. W. Bush e Chávez*, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 16-17.

⁵⁰ I continenti americani, alla luce della condizione indipendente e libera che hanno raggiunto, non devono considerarsi soggetti di colonizzazione da parte dei Paesi Europei (traduzione mia).

⁵¹ Jay Sexton, *The Monroe Doctrine: Empire and Nation in Nineteenth Century in America*, New York, Hill & Wang, 2012, p. 60.

⁵² Jonathan Haslam, *Nixon Administration and the Death of Allende's Chile*, New York, 2005, p.42.

⁵³ *Allende e il golpe in Cile - L'altro 11 settembre*, Rai Storia <http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntate/allende-e-il-golpe-in-cile/925/default.aspx>, Visitato il 16.06.17

⁵⁴ Christopher M. Stojanowski, William N. Duncan, *Studies in Forensic Biohistory: Anthropological Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p.253

Visitato il 16.06.17

nessuno può negarla”⁵⁵. La dittatura, in ultima istanza, causò la distruzione di qualsiasi istituzione democratica, a cui venne sostituito un dominio di oppressione militare.

In tale vicenda storica il ruolo degli USA rimane ancora oggi controverso, sebbene possa essere affermato che la filosofia monroniana di non interventismo europeo fosse finalizzata e nascondesse in realtà a un desiderio di controllo e dominazione maggiore da parte degli USA.

L’America Latina viene generalmente collocata sotto l’etichetta di ‘Terzo Mondo’, come accennato precedentemente. Tuttavia, ci sono diversi modi per definire il Terzo Mondo. Alfred Sauvy coniò il termine presentandolo per la prima volta su un articolo del giornale francese L’Observateur⁵⁶, nel 1952, e guadagnò popolarità durante la Guerra Fredda, per designare tutti i Paesi non allineati né con il Blocco NATO capitalista (il Primo Mondo), né con il Blocco Sovietico Comunista (il Secondo Mondo).

Questo termine fu utilizzato nel contesto politico alla vigilia della conferenza di Bandung in riferimento precisamente ad Africa, Asia e Latina America sulla base specialmente del Prodotto Interno Lordo pro capite, e dunque su base fondamentalmente economica e di autonomia produttiva. Oggi si preferisce utilizzare il termine ‘Paesi in Via di Sviluppo’ piuttosto che ‘Paesi del Terzo Mondo’, in quanto quest’ultimo è da molti considerato politicamente scorretto. Le espressioni ‘Terzo mondo’ o ‘Paesi in via di sviluppo’ sono metafore di centro e periferia, e come per Chuck Kleinhans⁵⁷ esse indicano un concetto politico ed economico. I Paesi del Terzo Mondo sono tipicamente quelli che sono stati colonizzati.

Tuttavia, i cambiamenti negli ultimi 50 anni di natura geopolitica hanno modificato profondamente lo status di tali Paesi. Se alcuni sono rimasti “fermi”, incapaci a nobilitarsi per ragioni più esterne che endogene, altri sono passati da essere Paesi Terzi a essere forze economiche mondiali, come nel caso della Cina. Anche il fenomeno della globalizzazione ha contribuito ai mutamenti e agli adattamenti del “Terzo Mondo”. Di lì che l’espressione non è da considerare statica e cristallizzata, essendo in continuo mutamento di pari passo con i cambiamenti geopolitici e gli equilibri economici mondiali.

⁵⁵ Gigi Riva, La verità sui voli della morte, <http://espresso.repubblica.it/internazionale/2010/03/04/news/la-verita-sui-voli-della-morte-1.18857>, 04.03.10, visitato il 16.06.17

⁵⁶ Alfred Sauvy, *Trois Mondes, une Planète*, L’Observateur, no : 118, 14 Agosto 1952, p.14

⁵⁷ Chuck Kleinhans, Manji Pendakur, *Learnin Together: Synthesizing Economic and Cultural Analysis in the Marxist Study of the third Wold Film and Video*, <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC33folder/MxtFilmStudy.html>, visitato 16/06/2017

La situazione politica ed economica di quegli anni è principale per capire le motivazioni e i temi del cinema di quell'epoca.

2.2. LA NASCITA E LO SVILUPPO DEL TERZO CINEMA

“Negli anni 50 si parlava del cinema messicano. All'inizio degli anni 60 si parlava del cinema argentino. Poi del cinema cubano. Quindi del cinema brasiliano. Oggi si parla di cinema latino americano”⁵⁸.

Glauber Rocha

Il problema della colonizzazione, l'ingiustizia economica e sociale, il dominio interventista americano sul territorio, aveva portato all'esasperazione i Paesi latinoamericani, che si sentirono uniti dalla condivisione delle problematiche che affrontavano in maniera simile e parallela. Per questo motivo gli svariati movimenti cinematografici latinoamericani di quell'epoca potrebbero definirsi “New Latin America Cinema”⁵⁹.

Occorre elencare tre principali manifesti emblematici del Terzo Cinema latinoamericano, punto di partenza della corrente che ebbe continuità anche in altri Paesi ‘terzi’: il manifesto “Estetica della Fame”, scritto dal regista brasiliano Glauber Rocha nel 1965; “Verso un Terzo Cinema” scritto dai registi argentini Solanas e Getino; e il manifesto “Per un Cinema Imperfetto” scritto dal regista cubano Julio Garcia Espinosa. Essi furono delle guide che definirono le caratteristiche artistiche ed economiche, descrivendo altresì i limiti del Terzo Cinema.

Nel primo manifesto viene trattato il problema della comunicazione tra colonizzatore e colonizzato. Invita lo spettatore e i lettori ad immedesimarsi negli uomini colonizzati e affamati, cercando di spiegare e giustificare la tendenza alla violenza di questi:

“Un'estetica della violenza, prima di essere primitiva e rivoluzionaria, è il momento in cui il colonizzatore si accorge dell'esistenza del colonizzato: solamente se il colonizzato

⁵⁸ Glauber Rocha, *Saggi e Invettive sul nuovo cinema*, Torino, Edizioni Rai, 1986, p.55

⁵⁹ Michael T. Martin, *New Latin American Cinema Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, volume I, Detroit, Wayne State University Press, Detroit, 1997, pp. 10-16

prende coscienza della sua unica possibilità, la violenza, il colonizzatore può comprendere, attraverso l'orrore, la forza della cultura che egli sfrutta"⁶⁰.

Oltre a questo, pone domande su film emblematici come *Barren Lives*(1963) di Nelson Pereira dos Santos e *Ganga Zumba* di Carlos Diegues delineando il Cinema Novo brasiliano e invita il lettore e lo spettatore a interrogarsi sugli atteggiamenti dei personaggi in questi film. Il manifesto aiuta a interpretare i film sopracitati che sono realizzati in linea con le norme che vengono descritte nel manifesto. Quindi il Terzo Cinema è un lavoro reciproco tre varie forme di arte: letteratura e arte visive, manifesti e film politici.

Il secondo manifesto "Verso un Terzo Cinema" di Octavio Getino e Fernando Solanas parla del terzo cinema in quanto cinema militante in maniera più dettagliata rispetto all'Estetica della Fame, in quanto racconta la fase della produzione, distribuzione e proiezione del Terzo Cinema prendendo in esempio il documentario *Las Horas de Los Hornos*(1968). Sia per il modo di produzione e di proiezione sia per il tema trattato, *Las Horas de Los Hornos* è emblematico del Terzo Cinema.

Il documentario è diviso in tre parti: Il primo è Neocolonialismo e Violenza, il secondo è Atto a Favore della Violenza, il terzo è Violenza e la Liberazione. Questa divisione, come dice anche il manifesto, è fedelmente parallela ai tre passi descritti nel saggio *I dannati della Terra* di Frantz Fanon.⁶¹ Sia il documentario sia il saggio narrano tre passi principali per la presa di coscienza del colonizzato che lo porterà alla liberazione. Il documentario ha una durata di quattro ore, è considerato come una 'essay-film'⁶², con forma di collage didattico, impegnato a denunciare l'imperialismo e il relativo inquinamento culturale da esso causato. La peculiarità di questo documentario è la modalità di consumo e proiezione: alla fine di ogni capitolo il film viene messo in pausa per lasciare spazio a discutere delle scene appena viste, descrittive della realtà contemporanea latinoamericana, creando una agorà di democratico scambio di idee.

La lotta per la liberazione, i movimenti di indipendenza delle colonie e delle neo-colonie del Terzo Mondo, le rivolte degli studenti negli Stati Uniti e nell'Europa occidentale rappresentarono

⁶⁰ Glauber Rocha, *Saggi e Invettive sul nuovo cinema*, Torino, Edizioni Rai, 1986, p.51

⁶¹ Frantz Fanon è psichiatra, scrittore, filosofo francese, nativo di Martinica e rappresentante del movimento terzomondista e colonizzazione.

⁶² Alberto Elena, Marina Diaz Lopez, *The Cinema of Latin America*, Columbia, Columbia University Press, 2003, p.120

terreno fertile per il documentario. Quest'ultimo fu la rappresentazione di un'imminente rivoluzione sociale, simbolo del cinema militante.

Il clima di repressione politica in Argentina diede spinta a un cinema concepito come un atto di *guerrilla*, in cui registi come Solanas e Getino fornirono un modello di attivismo clandestino in un contesto di regime estremamente ostile nei loro confronti. Tra le difficoltà incontrate dai registi di questo stampo vi era la problematica economica, tecnica e artistica. I film venivano prodotti da team molto ridotti, i cui partecipanti svolgevano molte attività. Solanas, per l'80% dei suoi film usò macchine da presa da 16 mm, e i tecnici erano limitati a due o tre.⁶³

La metafora del cinema come arma è ben espressa dalle parole dei registi Solanas e Getino: "In questo momento in America Latina non c'è tempo per passività né innocenza. L'impegno intellettuale si misura in termini di rischio così come di idee e parole."⁶⁴ Il film innanzitutto è un atto di liberazione, prima di essere un film.

Franz Fanon, ne *I Dannati della Terra*, descrive tre fasi della decolonizzazione: la fase dell'assimilazione, dove il colonizzato imita la cultura del colonizzatore. La cultura nazionale del colonizzato va dimenticata e viene sostituita dalla cultura del colonizzatore. Il secondo passo è la fase del richiamo ("rememberance"): il colonizzato riconosce le sue origini, l'identità e l'origine del colonizzato vengono ricordati. Il terzo invece è la fase in cui il colonizzato si ribella attraverso la violenza ("emancipation"). Il colonizzato, così, andrà contro quello che viene imposto nella sua coscienza da parte del colonizzatore⁶⁵.

Las Horas de Los Hornos è un'opera realizzata in tre anni dal Grupo Cine Liberación, fondato da Fernando Solanas, Octavio Getino e Gerardo Vallejo, un gruppo di stampo peronista che produsse film del Terzo Cinema. 'Cine Liberación' descrive la creazione di materiale cinematografico politico e sovversivo e la possibilità di produrre film nonostante il contesto di grande censura e caccia alle streghe di quel periodo. La guerriglia ideologica e nella fattispecie cinematografica si estende agli spettatori che, lungi dall'essere meri spettatori passivi, partecipano, e contribuiscono alla liberazione attraverso la libera espressione delle idee. Il Cine

⁶³ J. L. Godard, F. Solanas, *Godard by Solanas, Solanas by Godard*, Documents Cinema Comparative Cinema, Vol:IV n:9 2016, p. 15.
https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjJoL_c8PnUAhWKfhoKHWZTB9oQFgggtMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ocec.eu%2Fcinemacomparativecinema%2Findex.php%2Fen%2F&usq=AFQjCNGm4DTBd_dDKhT78pRq0vh3RvNvzg visitato il 08/07/2107

⁶⁴ Fernando Solanas e Octavio Getino, *Hacia un Tercer Cinema*, Revista Universitaria do Audiovisual, 12 Settembre 2010, <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/> visitato il 17/06/17

⁶⁵ Frantz Fanon, *I dannati della Terra*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2007, pp.139-170

Liberación venne ispirato dalla Francia fino a Cuba, da Jean Paul Sartre, a Franz Fanon. La rivoluzione cubana, infatti, influenza la produzione del gruppo, così come influenza altri movimenti dell'America Latina come il Cinema Novo in Brasile.

Nel manifesto Verso un Terzo Cinema, vengono criticate Hollywood e la Nouvelle Vague (cinema europeo). Secondo il Manifesto, Hollywood produce i film solo a scopo di lucro e ciò rende passivi gli spettatori. Invece, come nella proiezione di *Las Horas de Los Hornos* lo spettatore viene reso parte integrante e attiva del film, commentandolo. Durante la proiezione il film viene messo in pausa per permettere l'apertura di un dialogo sulla politica contemporanea. Così si viene a creare un modo critico di guardare il film con feedback da parte del pubblico. Come dice Micheal Chanan, il film permette allo spettatore di parlare delle problematiche sociali



Figure 1 Scena tratta dal *Vento dell'Est*, Godard

particolare. Per esempio, in *Vent d'Est* sempre dello stesso Godard, realizzato il 1970, una donna incinta, con una macchina da presa in mano chiede a Glauber Rocha, il regista brasiliano del *Cine Novo* e autore del *Manifesto Estetica della Fame*, che si trova in mezzo a un bivio, quale tra le due vie portasse al Terzo Cinema, e Glauber Rocha, indica la strada "giusta".

L'immagine evoca il dualismo estremista del Terzo Cinema, che presenta allo spettatore, attraverso la metafora dell'Aut-Aut, che esiste solo un'opzione corretta e una scelta, non tra tante ma tra due.

Oltre la Nouvelle Vague, il Terzo Cinema latinoamericano degli anni 60 si è ispirò al neorealismo italiano. Ci sono tre motivi principali per questa influenza: il primo motivo è che registi come Solanas, Fernando Birri, Tomas Guterrez Alea e Julio Garcia Espinosa studiarono

⁶⁶ Michael Chanan, Cinema in Latina America, in Geoffrey Novel Smith, *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University, 1999, pp.427-429.

presso il Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma ⁶⁷. Così ebbero l'occasione di conoscere il neorealismo nel Paese in cui è nato. L'influenza, nel vivere in prima persona una realtà diversa, fu evidente nella produzione ed ebbe come risultato la rottura della percezione precedente della propria realtà di provenienza. Al ritorno dall'Italia, i registi iniziarono a narrare del Terzo Mondo dopo aver conosciuto la realtà del proprio Paese dall'esterno.

Il secondo è l'analogia tra la tendenza a raccontare la realtà politica e sociale nel Terzo Cinema e il neorealismo italiano. Entrambe le correnti cinematografiche sono legate direttamente al contesto storico dell'epoca. Per esempio, *Ladri di Biciclette* (1948), diretto da Vittorio De Sica, racconta la fame, la disoccupazione, la povertà in Italia a seguito della Seconda Guerra Mondiale, e una descrizione analoga appare in *Il Barravento* diretto da Glauber Rocha nel 1962, il primo lungometraggio del regista esemplare del Cinema Novo, che racconta di una comunità di pescatori che si trovano a dover affrontare, oltre le difficoltà del loro lavoro, il rischio legato alle incognite naturali (disastri naturali), il trattamento ingiusto e lo sfruttamento dei padroni, accecati dal loro potere. I pescatori, infine, però, nonostante svariati suggerimenti, rimangono passivi e non accennano a ribellarsi.

Il terzo motivo è la somiglianza della produzione con *budget* limitato e la comune mentalità collettivista e democratica: ambienti esterni, artisti amatoriali. Secondo Roy Armes, *Barravento* è stilisticamente simile a *La Terra Trema* (1948) di Luchino Visconti. In entrambi film, il disastro naturale rappresenta l'impatto del resoconto politico⁶⁸. In entrambi i film i personaggi centrali sono i pescatori, che stentano a vivere, e in entrambi i film è presente un personaggio di rottura, determinato a cambiare le cose.

Per *Un Cinema Imperfetto* di Julio Garcia Espinosa, spiega il compito dell'arte e del regista. Secondo Garcia Espinosa, un cinema perfetto non è un cinema realizzato in maniera impeccabile da un punto di vista tecnico e artistico bensì, prima di tutto, il cinema deve mettere in luce le cause dei problemi socio-economici e deve rifiutare lo scopo di lucro e l'esibizionismo. Un cinema imperfetto non ha bisogno di alta qualità tecnica ma ha bisogno, nella fase di creazione, di sociologi, psicologi, economisti. Così facendo, i fatti potranno essere rappresentati contestualmente alle loro cause (causa-effetto). In questo senso, si nota un forte richiamo marxista.

⁶⁷ Esra Biryildiz, Zeynep Ç. Erus, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, İstanbul, Es Yayınları, 2007,

p.23

⁶⁸ Roy Armes, *Third World Filmmaking and West*, California University Press, 1987, p.259

A differenza dei manifesti sopracitati, Espinosa descrive il processo economico per poter essere un regista. Secondo Espinosa, l'accesso limitato alle attrezzature sofisticate a cui solo in pochi possono accedere è uno degli ostacoli di espressione cinematografica. Infatti, se l'industria cinematografica fosse in linea con il Terzo Cinema e la sua filosofia, l'arte diventerebbe democratica (meno economica, più possibilista).

Il Terzo Cinema entrò nell'interesse dell'Europa all'inizio degli 80. Nel 1982, Gabriel Teshome, scrisse il saggio *Third Cinema in The Third World* e mise in discussione il Terzo Cinema dando inizio a nuovi approcci per la corrente. Gabriel, nel suo saggio aveva indicato ed esaminato i temi più frequenti nel Terzo Cinema come la classe, la cultura, la religione, il sessismo e la lotta armata. Questa definizione, secondo Paul Willemen era restrittiva ed omogenizzante. Secondo Willemen la generalizzazione di Teshome ignorava il fenomeno della differenza della nazionalità e della cultura di cui il film trattava. Willmen aveva un approccio più flessibile alla corrente rispetto Teshome. Per esempio, secondo Willemen, i film realizzati dalle minoranze sia nel Secondo Mondo che nel Primo Mondo, possono essere considerati parte del Terzo Cinema⁶⁹. Oltre il contributo di Teshome, nel 1983, la raccolta dei manifesti del Terzo Cinema, a cura di Michael Chanan e la Conferenza sul Terzo Cinema a Edinburgo nel 1986 portò avanti la reputazione della corrente in occidente.

Un altro contributo importante di Teshome con il suo *Towards a Critical Theory of Third World Films* è l'analogia fra i tre passi del colonizzato di Frantz Fanon e le tre fasi dello sviluppo dei film del Terzo Mondo. Secondo questa teoria, i film del Terzo Mondo seguono gli stessi passi di quelli descritti da Frantz Fanon. La prima fase è subire l'assimilazione da parte dell'industria hollywoodiana. Per esempio alcune compagnie nigeriane prendono il nome dalla California, Pennsylvania e New York come per esempio Calpenny⁷⁰, e anche altre compagnie in India, Egitto e in Hong Kong prendono nomi come "Hollywood in Nil", "Hollywood dell'Est"⁷¹, espressione di emulazione. In questi film è diffuso il tema della 'superficialità' di Hollywood.

La seconda fase è la *remembrance phase* (il richiamo). In questa fase emerge la necessità di dare importanza e visibilità agli elementi autoctoni ed originali del popolo, tanto nella produzione,

⁶⁹ James Chapman, *Cinemas of the World: Film and Society From 1895 to the Present*, London, UK Reaction Books, 2004, p. 306

⁷⁰ Nwachukwu Frank Ukadike, *Black African Cinema*, California, University of California Press, 1994, p. 144

⁷¹ Gabriel H. Teshome, *Towards a Critical Theory of Third World Films*, *Critical Interventions*, 2011, pp. 187-203, <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/19301944.2011.10781409> visitato il 08/07/2017

quanto nella proiezione e nella distribuzione. Così nasce il *Cinema Moudjahid* in Algeria, la *New Wave* in India, *Engage or Committed* cinema in Senegal⁷².

I temi più frequenti di questa fase sono la differenza tra campagna e città e il ritorno dall'esilio. Questo tema ricorrente indica la necessità di capire il passato per capire il presente, come per esempio in Barravento di Rocha. La terza fase invece è la *combative fase*⁷³: in questa fase si definisce il compito del cinema, interrogando lo spettatore sull'utilità della Settima Arte. Tra i temi principali vi sono la lotta, le difficoltà delle vite dei popoli del Terzo Mondo. *The Promised Land*(1973) di Miguel Littin è l'esempio di questa fase. Si tratta infatti di un contributo cinematografico simil-storico/mitico di potere e ribellione, in riferimento agli eventi del Cile dell'epoca. Il film è un perfetto esempio di cinema di partecipazione (e non mero consumo) di massa, in cui gli spettatori sono loro stessi artefici dell'opera proiettata.⁷⁴

2.3 IL TERZO CINEMA AFRICANO

È stato affermato nei paragrafi precedenti che il Terzo Cinema è nato in America Latina, e si è sviluppato grazie a manifesti e conferenze. Grazie anche agli studiosi dell'ambito politico come Frantz Fanon, Amilcar Cabral⁷⁵, Marcus Garvey⁷⁶, George Padmore⁷⁷, Aimé Césaire⁷⁸, il termine si è arricchito di significato, contribuendo a definire i significati del Terzo Cinema.

Come in America Latina, anche in Africa germoglia un nuovo cinema: nel 1967 e 68 vengono realizzati manifesti definendo le caratteristiche del Terzo Cinema in Africa. In Cairo viene pubblicato il manifesto *Jamaat as Cinima al Jadida* (movimento del Cinema Nuovo); in Marocco, viene pubblicata la rivista *Cinema 3*, fondata da Nouredine Saïl⁷⁹, e nel 1970 il manifesto

⁷² Simon Gikandi, *Encyclopedia of African Literature*, London, Routledge, 2003, p. 159.

⁷³ Zakir H. Raju, *Bangladesh Cinema and National Identity: In Search of the Modern*, New York, Routledge, 2015, p.56.

⁷⁴ Philip Simpson, Andrew Utterson, Karen J. Shepherdson, *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, London, Vol I Routledge, 2004, p. 358.

⁷⁵ Reiland Rebaka, *Africana Critical Theory: Reconstructing the Black Radical Tradition from W. E. B. Du Bois and C.L.R. James to Frantz Fanon and Amilcar Cabral*, Lanham, Lexington Books, 2009, p. 227.

⁷⁶ Robert A. Hill, *The Marcus Garvey and Universal Negro Improvement Association Papers*, Volume II (27 August 1919-31 August 1920), Los Angeles, University of California, 1995, p. 35.

⁷⁷ Leslie James, *George Padmore and Decolonization From Below: Pan-Africanism, The Cold War and The End of Empire*, Palgrave Macmillian, 2015, p.35.

⁷⁸ Aimé Césaire, *Discourse on Colonialism*, New York, Monthly Review Press, 2000, p. 7.

⁷⁹ Michael T. Martin, *New Latin American Cinema, Volume One Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*, Detroit, Wayne State University Press, 1997, p. 226.

Cinema al Badil (Cinema Alternativo), che viene pubblicato nel giornale At-tariq. Si annovera inoltre Il Primo Manifesto per un Cinema Palestinese, nel 1972, pubblicato durante il Festival di Damasco, e il Secondo Manifesto, pubblicato un anno dopo durante il Festival di Cartagine, in Tunisia.

Il cinema in Africa si divide in due periodi: il periodo coloniale e il periodo post-coloniale⁸⁰. Il periodo coloniale, benché terminato *de jure*, lo stretto contatto nel periodo post-coloniale tra gli ex colonizzati e i relativi ex colonizzatori ostacolò la creazione di un linguaggio nazionale cinematografico, poiché i Paesi forti continuavano a detenere il loro dominio sul territorio africano sia nella distribuzione che nella produzione.

Tuttavia, come accadde anche in America Latina, il popolo era in ricerca, anche attraverso il cinema di esprimere la propria lotta per la libertà. In questo periodo, FEPACI (Federation Panafricaine des Cinéastes - Federazione dei Panafricani Cineasti)⁸¹ fondata nel 1969 in Algeria assunse il compito di rispondere a questa ricerca. FEPACI aveva tre obiettivi: la liberazione dell'Africa, "la lotta contro il monopolio della distribuzione cinematografica, e la promozione delle cinematografie nazionali"⁸², che risultò determinante nelle campagne di nazionalizzazione degli anni 70 e procurò al cinema africano "una solida e attivissima dimensione istituzionale che senza dubbio mancava ai cineasti della prima generazione"⁸³.

Oltre questo, sempre la stessa FEPACI fondò il centro di distribuzione, CIDC (Consortium Inter-Africain de Distribution Cinematographique) e un centro di produzione, CIPROFILM (Consortium Inter-Africain de Production du Film) e FESPACO (Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou)⁸⁴. FEPACI, durante alcuni congressi nel 1975 e 1982, cercò di unire i produttori africani in tutto il mondo con il fine di trovare soluzioni per un cinema unito nazionale, cercando il modo di eliminare il dominio dei Paesi colonizzatori e identificando i problemi nell'ambito cinematografico africano.

Nel 1981, durante il festival di Ouadadougou, un gruppo di giovani produttori critica FEPACI per aver perso la sua forza e esprimono la volontà di creare una nuova forte industria cinematografica

⁸⁰ Femi Okiremuete Shaka, *Colonial and post-colonial African cinema: (a theoretical and critical analysis of discursive practices)*, University of Warwick, 1994, pp. 1-7.

⁸¹ Manthia Diawara, *African Cinema: Politics & Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, p. 36.

⁸² Gian P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale Americhe, Africa, Asia, Oceania*, Vol IV, Torino, Einaudi, 2001, p. 405.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Kenneth W. Harrow, *African Cinema: Postcolonial and Feminist Reading*, N.I, Indiana University Press, 1999, p.22.

africana⁸⁵. Tuttavia, comunque, l'industria cinematografica africana ebbe sempre bisogno del supporto di altri Paesi che la costringeva in vari modi alla dipendenza, e per questo motivo non fu messa nella condizione di creare il suo mercato interno. La Francia, ad esempio, aveva fornito assistenza allo sviluppo e agli strumenti tecnici cinematografici alle ex colonie francofone attraverso il Ministero della Cooperazione, creato espressamente per i Paesi da poco indipendenti. Nel cinema, l'assistenza era stata fornita su due livelli: Il Consortium Audiovisuel International (CAI), il settore privato del Ministero della Cooperazione fondato nel 1961, grazie al quale vennero prodotti documentari educativi, e altri progetti; il Bureau du Cinema, inoltre, forniva assistenza finanziaria e tecnologica ai cineasti africani. Il linguaggio cinematografico prima dell'Indipendenza veniva imposto ai colonizzati o ex colonizzati dall'occidente colonizzatore, con il fine di mantenere l'Africa "addomesticata". Per questo motivo Paesi come Inghilterra, Belgio e Francia avevano le loro case di produzione in Africa. Non era stato prodotto, prima dell'Indipendenza, un singolo film da un africano, ma nel 1975 oltre 185 corti erano stati prodotti dagli africani grazie all'assistenza finanziaria del Film Bureau.

Il cinema post-coloniale africano a seguito del lungo sfruttamento occidentale, una volta ottenuta l'indipendenza, fu caratterizzato dalle tematiche del realismo sociale, dalla memoria sociale, dell'immigrazione, dalla situazione degli africani perseguitati e dalla lotta per l'indipendenza. I cineasti africani iniziarono a fondare case di produzione in Algeria, Marocco, Senegal e Burkina Faso, per creare un linguaggio nazionale cinematografico. Per esempio, in Algeria, René Vautier che fu un militante di FLN, realizzò *Algerie en Flammes* nel 1959, che racconta le vite quotidiane dei militanti. Nel 1962, Muhammed Lakhdar Hamina realizzò il documentario, *Yasmina*(1962) che racconta il dramma di una ragazza che ha perso la sua famiglia dopo l'attentato delle forze armate francesi.

⁸⁵ Manthia Diawara, *African cinema: Politics and Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, p.43



Figura 2 Griot tradizionali Africani

città ricca e facoltosa, e dall'altro ci mostra il popolo africano in totale povertà.

Sia in *Le Noir...* che in *Borom Sarret* è possibile trovare le tracce del neorealismo italiano⁸⁹ con gli elementi della tradizione orale africana. Manthia Diawara, il regista e lo scrittore maliano, nel suo saggio *Oral Literature and African Film: Narratology in Wend Kund* afferma che per poter trovare un linguaggio originale che può rappresentare in modo trasparente il Paese è necessaria la ricerca di temi folkloristici e autentici. In questo senso, prendere come esempio i *griot*⁹⁰ e altri narratori tradizionali del Paese può contribuire a creare una rappresentazione della realtà più soddisfacente. Lo stesso Sembene afferma che il cinema è la forma di arte moderna più vicina a quella del *griot*, con un misto di gestualità, rituali e parole. Il popolo africano, secondo il

⁸⁶ Jordan Hoffman, *Black Girl* review: Ousmane Sembène's groundbreaking Film Dazzles 50 years on, 18 May 2016, <https://www.theguardian.com/film/2016/may/18/black-girl-review-ousmene-sembene-groundbreaking>, visitato il 09/07/2017.

⁸⁷ Gian. P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale Americhe, Africa, Asia, Oceania*, Torino, Einaudi, p.394.

⁸⁸ Yeşim Dinçer (et al.), *İşyan ve Devrim Filmleri*, İstanbul, Yordam Kitap, 2013, p.99.

⁸⁹ David Murphy, *An African Brecht The Cinema of Ousman Sembene*, *New Left Review*, no:16, July-Agust, 2002, p.118.

⁹⁰ Sono i poeti e i cantautori in Africa Occidentale che svolgono il ruolo di conservare la tradizione orale (Isidore Okpewho, Carole Boyce Davies, Ali A. Mazrui, *The African Diaspora: African Origins and New World Identities*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, p.276.)

regista, si riconosce attraverso i rituali, cosa che gli europei stentano a comprendere: quando un africano perde i suoi rituali, perde parte della propria anima.⁹¹

Ousmane Sembéne, esprime le sue idee sul cinema con queste parole:

“La cosa interessante per me è fare ricerca sulle difficoltà che il mio popolo affronta. Io non sono un intellettuale di sinistra. Anzi, non sono affatto un intellettuale. Io credo che il cinema sia un’attività politica. Come ho sempre detto, sono un marxista/leninista. Rimango in linea con il socialismo scientifico. A me non piace il cinema dell’apparenza, ‘un cinema dei segni’, che fa propaganda. Per me il cinema è qualcosa di diverso. Comunque non sono talmente naif da credere che il mio cinema possa cambiare la realtà del Senegal in un giorno. Possiamo cambiare il destino del nostro Paese soltanto se tutti i cineasti si uniranno sotto un unico tetto (...) Io credo che il cinema abbia più potere della letteratura, perché è più potente nel far svegliare le masse”⁹²

L’affermazione di Ousmane Sembéne apre due strade importanti nel cinema politico. Una è quella dei film politici che raccontano la realtà in pura trasparenza. L’altra invece è quella dei film politici che raccontano, sì, la realtà ma con uno stile didattico, come vedremo in alcuni film di Yılmaz Güney, nei prossimi capitoli.

Sembéne, dopo aver realizzato *Le Noir De...*, realizzò *Il Vaglia (Mandabi)*⁹³ nel 1968, il suo primo lungometraggio a soggetto in lingua africana Wolof. Sembéne, in questo film, racconta la borghesia, la classe, e il conflitto del tessuto sociale attraverso un personaggio analfabeta poligamo. Il protagonista Ibrahima Dieng, disoccupato e in ristrettezze economiche, un giorno riceve dalla Francia un vaglia di 25.000 franchi dal nipote Abdou. Prima di recarsi agli uffici postali per riscuotere il denaro fa diverse promesse ad amici e parenti, in vista di ottenere il denaro. Una volta giunto agli uffici, però rimane incagliato nella burocrazia del Paese in cui vive. Questo rappresenta una difficoltà ulteriore degli africani quando si interfacciano con il sistema del Primo Mondo, che li ostacola non solo dal punto di vista sociale, ma anche dal punto di vista amministrativo e burocratico.

Lo stesso Sembéne, nel 1971, realizzò *Dio del Tuono (Emitäi)*. Il film racconta la resistenza dei contadini senegalesi in Casamance, Senegal, contro l’autorità francese, e fu censurato per cinque

⁹¹ Annet Busch, Max Annas, *Ousman Sembéne Interviews*, University Press of Mississippi, 2008, p. 177

⁹² Ousman Sembene, *Interviews*, University Press of Mississippi, 2008, p.12

⁹³ Giuseppe Gariazzo, *Poetiche del cinema africano*, Torino, Lindau, 1998, p.68.

anni nell'Africa francese⁹⁴. È ambientato durante e a seguito la Seconda Guerra Mondiale, quando i veterani dell'Africa occidentale tornarono nelle loro case, nelle colonie francesi. Viene narrata l'opposizione dei contadini del popolo di Diola all'autorità degli oppressori. L'esercito francese durante la Seconda Guerra Mondiale aveva privato gli africani delle loro scorte di riso per inviarle alle truppe francesi. In risposta all'opposizione dei colonizzati, l'armata francese attacca il villaggio radendolo al suolo e causando un massacro di vite.

Dopo Emitai, Sembene, realizzò Xala nel 1974, tratto dall'omonimo romanzo sempre dello stesso regista. Il nome del film, Xala, fa riferimento alla "maledizione dell'impotenza", che affligge il protagonista, El Hadji Abdou Kader Beye, membro della camera di commercio e dunque esponente della nuova borghesia africana.

Si tratta di un film satirico e allegorico, che narra di problematiche come la corruzione e la degenerazione della borghesia nera nascente. Il regista, nella sua carriera non smette mai raccontare la realtà africana e di essere testimone in prima persona dei veri problemi sociali e culturali. Per esempio, in Moolaadé (2004), racconta l'opposizione di una ragazza alla circoncisione della clitoride. Con Moolaadé il regista fa un vero e proprio atto politico femminista e di critica. Il regista, infatti, oltre a raccontare le tradizioni e a mostrare la verità pura, critica questa tradizione usando un personaggio che si oppone, che lotta per superare la struttura patriarcale. Pur trattandosi di un film realizzato nel 2004, alla luce delle tematiche che affronta rientra pienamente nella categoria del Terzo Cinema.

Oltre Ousmane Sembène, nel cinema sub-sahariano è noto anche Djibril Diop Mambéty, Touki Bouki del 1963. Il film tratta di una coppia di amici: Anta e Mory. Alienati e stanchi della vita in Senegal, sognano di recarsi a Parigi e iniziano a cercare modi per accumulare fondi per il viaggio. Mory ruba i soldi necessari per imbarcarsi in questa avventura, così gli amici possono finalmente comprare i biglietti per la Francia. Tuttavia, Mory, poco prima di partire, viene assalita dall'impossibilità di lasciare le proprie radici. Dunque la nave parte con Anta ma non Mory, che torna verso la sua motocicletta sulle note di "Love Is Fleeting, But Rejection Lasts a Lifetime".

È evidente l'analogia nei personaggi con altri film di quegli anni dove vengono scelte come protagoniste coppie in ricerca di trasgressione, fuori da ogni schema (ad esempio Bonnie e Clyde, Easy Rider, Pierre le Fou, e via dicendo). Inoltre è presente il tema della fuga (il viaggio): se

⁹⁴ Ann Hornaday, Senegal Films are Eloquent Movies: Ousmane Sembene's power 'Emitai' and 'Ceddo' play at the Orpheum, The Baltimore Sun, 02/02/1998, http://articles.baltimoresun.com/1998-02-02/features/1998033013_1_ceddo-emitai-ousmane-sembe, visitato il 18/06/17.

Bonnie e Clyde fuggono dalle forze armate, Easy Rider fugge metaforicamente dalla cultura dominante, creando un'altra forma di cultura, in Touki Bouki la coppia fugge dalla propria terra che è incapace di prendersi cura del proprio popolo, fornendogli un'esistenza dignitosa. Sia nel cinema della New Hollywood sia nel Cinema africano, la modalità tecnica di ripresa del Road Movie è utilizzata come metafora della fuga.

Mambéty, inoltre, realizza *Hyènes* (Iene), nel 1992, concependolo come un secondo capitolo di Touki Bouki, di una trilogia su potere e follia. Il tema principale, come suggerisce il titolo, è l'avidità umana. La storia mostra come le relazioni neo-coloniali in Africa tradiscano le speranze di indipendenza per le false promesse del materialismo occidentale⁹⁵, e come gli africani siano stati travolti e corrotti dal materialismo. In questo, si nota una similitudine di tematiche con il regista Ousmane Sembène, in *Xala*.

È emblematica e interessante per comprendere il Cinema africano appartenente al Terzo Cinema l'intervista del regista Haile Gerima "On influence, Legacy and American Film":

Sono un uomo nato nel bel mezzo delle guerre (...). Ho dovuto trovare me stesso tra le rovine della struttura del potere della supremazia bianca, dunque per me c'è una guerra continua che consiste nell'essere sospettoso di qualsiasi cosa, inclusa la tecnologia (...). Non amo i film, piuttosto li odio, perché sono stati usati contro di me, contro la mia psiche, contro la mia gente (...). Sono sospettoso del cinema, ha distrutto i Nativi Americani. Moltissimi Latino Americani. La loro storia è stata distrutta da quest'arma che è il cinema. Infatti, i latino americani lo chiamano 'la nuova bomba a idrogeno' (...)⁹⁶.

Haile Gerima nell'intervista esprime un senso di sfiducia verso il cinema, in quanto ha spesso mentito nel raccontare, con gli occhi degli occidentali, questioni del Terzo Mondo, come ad esempio nel dipingere i Nativi Americani in maniera totalmente faziosa e ingiusta. La critica, seppure aspra, ai film, non è da considerare totale: egli afferma di realizzare i propri film guidato da una forza interiore, senza mai seguire gli ordini di poteri esterni. Questo cinema, il cinema vero, spontaneo, onesto, è il cinema giusto. La forma rimane secondaria, la tecnica marginale: il cinema imperfetto, se però collettivo, senza compromessi, è un buon cinema.

⁹⁵ "Betraying the hopes of independence for the false promises of Western materialism"

⁹⁶ Haile Gerima – On Influence, Legacy and American Film
<https://ibowbow.com/us/video/wN0M8OqWGYM> visitato il 18/06/17 (Traduzione mia)

Mohamed Lakhdar Hamina, il regista algerino, realizzò nel 1965 *Il Vento degli Aures* (Rih Al Awras)⁹⁷. La storia si svolge nell'Algeria francese durante la Guerra d'Indipendenza. La storia narra di una famiglia algerina distrutta dalla guerra. I tre personaggi principali sono i membri di questa famiglia: un padre, una madre e un figlio.

Il padre viene assassinato durante un bombardamento per mano dei francesi colonizzatori. Il figlio, che fino a quel momento aveva fatto parte del partito della resistenza, inizia una doppia vita segreta: durante il giorno, esegue i lavori domestici sostituendosi al padre nel suo ruolo, di notte si reca tra le montagne per fornire le munizioni ai membri della resistenza dell'Armata della Liberazione Nazione (FLN). Una notte, tuttavia, viene arrestato dalle truppe coloniali.

La casa coloniale presso cui lavora il ragazzo con la famiglia viene saccheggiata dai soldati. La madre va alla ricerca del figlio di campo in campo, e un giorno arriva ad una città barricata, il campo di concentramento in cui vengono detenuti i colonizzati e i ribelli. La fine drammatica del film vede la madre vittima della totale disperazione per la prigionia del figlio, che la spinge a togliersi la vita scagliandosi contro il filo spinato elettrificato del campo di concentramento.

Il film è importante in quanto racconta attraverso gli occhi di una donna la crisi politica e il dramma della guerra. La barriera tra sé e il figlio, imprigionato nel campo di concentramento, è l'ostacolo tra gli individui e la soluzione del problema sociale: l'ingiustizia e l'oppressione.⁹⁸

Anche *Hassan Terro* (1968) è ambientato durante la Guerra d'Algeria. Hassan è il protagonista: un padre di famiglia, onesto e ingenuo, restio a qualsiasi coinvolgimento con la guerra e la politica, e voglioso di restare ben lontano dai guai. Un giorno decide di offrire ospitalità a un uomo, ignorandone però la vera identità. L'uomo infatti è un *mujahidin* (un combattente radicale appartenente al braccio più estremista e attivo di FLN), ricercato dalle forze armate francesi. Alla fine Hassan viene colpevolizzato dalle forze francesi per aver (inconsapevolmente) dato asilo a un terrorista e, ironia della sorte, viene egli stesso incriminato ed etichettato terrorista. È uno dei primi film algerini, in cui viene i fatti della Guerra d'Algeria vengono raccontati con un tono comico.

Dicembre (1972) è un altro film di Lakhdar Hamina che si svolge durante la Guerra d'Algeria. Narra di un combattente di FLN che viene arrestato dall'esercito francese e viene torturato in

⁹⁷ Phillip C. Naylor, *Historical Dictionary of Algeria*, Lanham, Scarecrow Press, 2006, p 162.

⁹⁸ Giuseppe Gariazzo, *Breve Storia del Cinema Africano*, Torino, Lindau, 2001, pp. 17-22.

maniera vile e violenta. Il soldato francese che ha ricevuto ordine di torturare prova un forte senso di colpa.

Gli unici personaggi che appaiono nel film sono due: il soldato e il torturato. Il senso di colpa è il punto cruciale del film: viene dipinta la psiche di un soldato francese con il suo dramma interiore. La presenza claustrofobica di soli due personaggi accentua il riflesso tra due estremi che in realtà condividono la stessa umanità.

Cronica degli anni di brace (Chronic des annees de Brais), realizzato nel 1975, è ambientato invece nel periodo antecedente alla Guerra di Algeria. Si tratta dell'unico film di questo continente ad avere vinto la Palma d'Oro nella ventottesima edizione del Festival di Cannes⁹⁹. Il film è strutturato in sei capitoli, e percorre la storia dell'Algeria dal 1939 fino al 1954, data di inizio della Guerra di Liberazione. Nel primo capitolo vengono raffigurati contadini, vittime dell'espropriazione delle terre da parte dei coloni. Le vittime vivono dunque in luoghi vessati e maltrattati dai colonizzatori, e in principio aridi e sterili. Ahmed, il protagonista, è una vittima che assiste alla lotta per la sopravvivenza dei sottomessi, alla rivolta e all'esodo.

Nel secondo capitolo viene narrato l'inizio della Seconda Guerra Mondiale, che vede la reazione degli algerini, vittime di carneficine. Nel Terzo Capitolo viene descritto il periodo di carestia conseguente alla guerra, e la vita dei colonizzati a servizio dei colonizzatori. In questa fase i colonizzati uniscono le forze che permettono la lotta alla repressione.¹⁰⁰ Ahmed, con molti altri, viene arruolato.

Nel quarto capitolo, nel 1947, scoppiano le lotte vere e proprie: la popolazione algerina difende attivamente la propria identità, ma Ahmed e i suoi amici vengono arrestati. Nel quinto capitolo viene rappresentato il 'periodo delle armi', della resistenza in montagna, di cui narra anche Il Vento degli Aures. Ahmed e i suoi compagni evadono, organizzandosi per ribellarsi e infine diventando eroi popolari. A questo punto Ahmed e i suoi compagni vengono considerati ricercati dai colonizzatori.

Il sesto capitolo di chiusura è ambientato l'11 novembre 1954, dieci giorni dopo l'inizio della Guerra di Liberazione. Il film è un'utile panoramica cronologica delle motivazioni che portarono otto anni dopo all'indipendenza dell'Algeria.

⁹⁹ Ivi p. 21

¹⁰⁰ Giuseppe Gariazzo, Waqā'i' sanawāt al-ğamr, Enciclopedia del Cinema, 2004 http://www.treccani.it/enciclopedia/waqa-i-sanawat-al-gamr_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ Visitato il 02/07/17.

Omar Gatlato (1976), di Merzak Allouache, si svolge in Algeria alla fine degli anni 70. Il protagonista è Omar, un uomo che ama dedicarsi ai piaceri della vita, amante delle donne, e che ha una particolare passione per la musica. Il titolo fa riferimento all'espressione "gatlato al-rujula", dalla traduzione "lo stereotipo da macho lo uccise", in quanto narra dell'alienazione dell'uomo nella società algerina.

In stile *mokumentary* la voce narrante racconta una giornata-tipo nel suo quartiere Bab el-Qued, mentre le scene del film seguono una vicenda diversa generando un senso comico durante tutta la vicenda. La voce narrante potrebbe essere intesa come la metafora del fatto che non tutto ciò che ci viene detto è reale, e che è necessario andare oltre e indagare sulla verità.

Il cinema del 68 statunitense e africano ha diversi regimi di narrazione¹⁰¹. Nel cinema africano si tende a scegliere come soggetti gli eventi storici dell'epoca, e questo accade anche negli Stati Uniti. Tuttavia, i relativi regimi narrativi si diversificano l'uno con l'altro: per esempio, ne *Il Laureato* la sfiducia verso le istituzioni non viene raccontata in modo esplicito e non viene rappresentata in maniera diretta nei dialoghi. Dunque non si può definire tale film di tipo didattico (l'obiettivo palese non è di modificare l'ideologia dello spettatore), e questo accade in molti altri film statunitensi di quegli anni.

Invece, nel cinema africano, come vediamo anche dalle interviste dei registi africani e come vediamo nei manifesti del Terzo Cinema, troviamo un approccio ideologico apertamente didattico, come in *Barravento* di Glauber Rocha.

L'ideologia è talmente presente in tutto il cinema del 68, non solo in maniera locale ma mondiale, che risulta doveroso soffermarsi sul significato della stessa. Terry Eagleton, nel suo *Ideology: an Introduction*¹⁰², fornisce ben 17 definizioni del termine 'ideologia', di cui a seguito ne elencherò 16 di mio interesse:

1. Processo di produzione di significati, segni e valori nella vita sociale
2. Insieme di idee caratteristiche di un particolare gruppo o classe sociale
3. Idee che aiutano a legittimare un potere politico dominante
4. Idee false che aiutano a legittimare un potere politico dominante
5. Comunicazione sistematicamente distorta
6. Che suggerisce una posizione al soggetto su un tema
7. Forme di pensiero motivate da interessi sociali

¹⁰¹ Francesco Casetti, Federico Di Chio, *Analisi del Film*, Milano, Bompiani, 1990, p.203.

¹⁰² Terry Eagleton, *Introduction to Ideology*, Istanbul, Ayrıntı, 2015, p.2.

8. Meditazione sulla propria identità
9. Illusione socialmente necessaria
10. Congiuntura tra discorso e potere
11. Mezzo attraverso cui gli attori sociali coscienti conferiscono senso al proprio mondo
12. Serie di convinzioni orientate all'attivismo o all'azione
13. Confusione tra realtà linguistica e realtà dei fenomeni
14. Mezzo indispensabile attraverso cui gli individui vivono le loro relazioni collocandole in una struttura sociale
15. Processo attraverso cui la vita sociale è trasformata in realtà naturale.¹⁰³

Più che definizioni a sé stanti, si tratta di definizioni narranti “a Matrioska”, che forniscono mano a mano dettagli e spiegazioni del significato precedente. Questo le rende interdipendenti e interdisciplinari¹⁰⁴ Il secondo punto dell'elenco di Eagleton (“Un insieme di idee caratteristiche di un particolare gruppo o classe sociale”) si collega perfettamente al Cinema del Terzo Mondo. Mostrando la realtà, il regista del Terzo Cinema desidera, tipicamente, suggerire un'ideologia agli spettatori, in maniera didattica. La conseguenza di questo tipo di suggerimento tramite il mezzo filmico ha come conseguenza “la produzione dei significati, dei valori nella vita sociale”.

¹⁰³ Tradotto da me da T. Eagleton, *Ideology, an Introduction*, Istanbul, Ayrinti, 2015, p.18.

¹⁰⁴ Ho deciso di omettere 1 delle 17 definizioni dell'autore (n. 14, “semiotic closure”) in quanto non considerata direttamente interessante nell'analisi delle tematiche trattate.

TERZO CAPITOLO

CINEMA TURCO

3.1.CONTESTO STORICO

Il periodo a cavallo tra la seconda metà degli anni '40 e gli anni '60 fu un periodo di svolta per la politica turca. Nel 1946, in particolare, il governo turco mutò da sistema monopartitico a sistema multipartitico, fatto che rappresentò un passo verso la democrazia¹⁰⁵. Nel 1950, il Partito Democratico si sostituì al Partito Popolare Repubblicano¹⁰⁶. Il Partito Democratico di Adnan Menderes volgeva lo sguardo verso “la libertà” americana, portandola in gloria ed esaltandola agli occhi del popolo turco. L’obiettivo e le politiche di Menderes erano intessute dell’*american dream*, l’ambizione e il desiderio di trasformare la Turchia in una Piccola America. Menderes, mettendo in cattiva luce il vecchio sistema monopartitico si presentava al popolo come portatore di libertà e miglioramento comune.

Tuttavia, dopo le elezioni del 1954¹⁰⁷, l’approccio del Primo Ministro cambiò, divenendo più rigido e meno libertino rispetto a quanto aveva anticipato. Tra i cambi di rotta, egli incrementò il controllo governativo sulle università, rendendole dunque strettamente vincolate al Ministero della Pubblica Istruzione, al quale era stato conferito il compito di monitorare da vicino le università, privandole di una buona parte di autonomia. Il Primo Ministro inoltre governò attraverso ritorsioni contro le regioni in cui i risultati delle elezioni non erano stati favorevoli al suo partito; arrestò i giornalisti che criticavano il partito democratico, e nei casi più eclatanti dichiarò la chiusura degli stessi.¹⁰⁸

Negli anni 50 si strinse il rapporto tra gli Stati Uniti e la Turchia. Nel 1952, la Turchia si candidò alla NATO, evento che pose il Paese sotto il controllo degli USA. Nel 1951 la Turchia entrò a

¹⁰⁵ Kemal H.Karpat, *Turkey's Politics: The Transition to a Multi-Party System*, New Jersey, Princeton University Press, 1959, p.10.

¹⁰⁶ Moegns Pelt, *Military Intervention and a Crisis Democracy in Turkey: The Menderes Era and its Demise*, New York, I.B.Tauris, 2014, p.13.

¹⁰⁷ Kate Fleet, Suraiya Faroqhi, Reşat Kasava, *The Cambridge History of Turkey: Turkey in the Modern World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p.236.

¹⁰⁸ Hıfzı Topuz, *100 soruda Türk Basın Tarihi*, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1973, pp.83-185.

partecipare alla Guerra di Corea per appoggiare politicamente agli Stati Uniti. Questa presa di posizione fu un chiaro segnale di avvicinamento tra i due Paesi.

La Turchia, durante il governo di Menderes, entrò nel suo maggior periodo di sviluppo economico. In questo periodo si accelerò il passaggio al liberalismo¹⁰⁹ e fu introdotta una legge finalizzata a incrementare gli investimenti esteri sul territorio turco e allo stesso tempo a spingere la borghesia turca a cominciare a investire all'estero il proprio capitale. Vari fondi vennero investiti nel settore agricolo e vennero introdotti nuovi macchinari di nuova tecnologia per la lavorazione agricola. Ci fu uno sviluppo economico e tecnologico sia in campagne che in grandi città. Le trasformazioni economiche in atto innescarono profondi mutamenti sociali e flussi migratori interni alla Turchia. Il fenomeno della migrazione interna dalle campagne ai centri urbani più grandi e in via di industrializzazione interessò soprattutto la giovane generazione di contadini, figlia di coloro che avevano migliorato le proprie condizioni di vita grazie della meccanizzazione dell'agricoltura¹¹⁰.

3.1.1. LE FORME CULTURALI DEI BASSIFONDI

Gli immigrati provenienti dalle campagne turche diedero inizio a nuove forme di struttura urbana e sociale, i cosiddetti 'bassifondi'¹¹¹. Il nuovo strato sociale cambiò l'aspetto delle città, e talvolta la difficoltà di integrarsi spinse i gruppi emarginati a percorrere le vie dell'illegalità: "Negli anni 70, coloro che immigrarono a Istanbul dalle campagne, nel cinema le donne vengono rappresentate come prostitute o suicide, e gli uomini come spacciatori. I lavori solitamente erano: venditori, autisti, alimentari"¹¹².

La Turchia, a seguito della fondazione della repubblica, attraversò una lunga e controversa fase di tentativi occidentalizzanti. Tali tentativi talvolta furono forzati e innaturali, mirati a opprimere la cultura musulmana turca. La Turchia è storicamente stata caratterizzata da una dicotomia tra oriente e occidente, e l'occidentalizzazione venne talvolta imposta dal governo senza una reale comprensione del fenomeno, ignorando la vera natura del popolo. Inoltre, i problemi di

¹⁰⁹ Erik J.Zürcher, *Turkey: A modern History*, Revised Edition, New York, I.B.Tauris, 2004, p. 225.

¹¹⁰ Çağlar Keyder, *State and Class in Turkey: A Study in Capitalist Development*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, p.169.

¹¹¹ Kemal H. Karpat, *The Gecekondu: Rural Migration and Urbanization*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 23-24.

¹¹² Müslüm Yücel, *Türk Sinemasında Kürtler*, İstanbul, Agora, 2008, p.56. (tradotto da me)

integrazione in Turchia causò una serie di conflitti nel territorio che ancora oggi caratterizzano il Paese. Svariati furono i tentativi di stabilire una “cultura ufficiale”, per esempio creando una cultura musicale turca “pura”, incentivando attraverso iniziative culturali il patrimonio turco, spesso con accenni di galoppante patriottismo nazionalista. Dunque, nonostante i tentativi di guardare a occidente, la cultura turca islamica “originale”, con le sue tradizioni, sopravvisse. Proprio nei bassifondi, uno dei maggiori problemi sociali degli anni 60 in Turchia, si vide la nascita di una cultura musicale che divenne rapidamente molto popolare e amata (*l'arabesque*). Essa rappresentava la fetta della società dimenticata, gli esclusi, i perseguitati di tutta la Turchia. In tale senso, questo tipo di produzione musicale e i film di catarsi della Yeşilçam sono analoghi. La musica *arabesque* è una forma di sfogo di tutte le fantasie non realizzate del popolo, è presente e diffuso il senso di nostalgia e la mancanza degli immigrati dei propri luoghi di provenienza. È un prodotto culturale causato dall'urbanizzazione e le sue conseguenze. *L'arabesque* non a caso fu utilizzato ampiamente nei melodrammi di Yeşilçam, in particolare nei film sul realismo sociale di Yılmaz Güney.

3.1.2. GLI EVENTI NEGLI ANNI 60

La Turchia in questi anni desiderava essere una “Piccola America”. L'Islam e l'orgoglio nazionale turco furono strumentalizzati da parte del governo di Menderes, a protezione della presunta minaccia del comunismo¹¹³. Vennero realizzati svariati film contro il comunismo, in cui vennero esaltati i sentimenti nazionalistici turchi, come per esempio *Quando Sorgerà il Sole* (Güneş Ne Zaman Doğacak, Mehmet Kılıç, 1978) che racconta dei turchi di Crimea in fuga dai sovietici che intendono assimilarli.

Seppure vi fu una crescita economica, essa non durò a lungo. Nel 1958 la Turchia attraversò di nuovo, dopo la precedente crisi del '46, una nuova crisi economica. Il Partito Democratico utilizzò in maniera poco mirata i propri mezzi, effettuando sforzi bellici impegnativi, investendo in maniera scriteriata e importando beni in maniera eccessiva. Dunque si assistette a un aumento del debito pubblico, seguito da un livello critico di inflazione. In risposta, la voce del popolo turco si fece man mano più forte. Nel 27 maggio 1960¹¹⁴ l'esercito turco, in piena atmosfera di

¹¹³ Jacob M.Landau, *Radical Politics in Modern Turkey*, Leiden, Routledge, 1974, p.179.

¹¹⁴ Bülent Tanör, *İki Anayasa*, vol III, İstanbul, Beta Yayınları, 1994, pp.11-12.

oppressione, organizzò un Colpo di Stato, considerato come il primo Colpo di Stato nella storia della Repubblica Turca.

Le iniziative economiche del governo Menderes segnarono il fallimento dello stesso, assieme ad altri motivi, legati alla privazione della libertà di espressione politica e al calpestamento dei diritti del popolo Turco. Si pensi ad esempio alle politiche repressive da parte del governo nei confronti del Partito Popolare Repubblicano (CHP) d'opposizione, al quale vennero vietate le comunicazioni via radio finalizzate alla libera espressione.

Il governo rimase inerte nei confronti degli eventi del 6 e 7 settembre del 1955, non implementando le necessarie misure per arginare il problema. In quei due giorni violentissime rivolte anti-greche ebbero luogo ad Istanbul, perpetrate dal popolo turco. Più di 4.000 negozi greci vennero saccheggiate, 38 chiese vennero bruciate e 35 vennero sottoposte ad atti vandalici, analogamente anche due monasteri dei principali cimiteri greci ortodossi distrutti. Più di 2.000 case greche vennero saccheggiate e violate, così come 52 scuole greche vennero private di mobili, libri e macchinari.¹¹⁵

Il Colpo di Stato vide la conseguente esecuzione del Presidente Menderes per mano dell'esercito. L'assemblea Costituente successivamente propose una legge nel 1961 che aveva come principale obiettivo quello di creare una Costituzione più vicina ai valori laici, conservando i principali diritti dei cittadini turchi, tra cui la separazione dei poteri. Oltre ad affermare la natura repubblicana del Paese, la Costituzione del 61 evidenziava diversi punti cruciali come la natura democratica del Paese, che si basa sul rispetto dei diritti umani, l'indivisibilità del Paese e l'ufficialità della lingua nazionale e la sua sovranità.¹¹⁶

Importante fu anche il principio pluralista della nuova Costituzione, e il diritto che venne conferito agli impiegati e agli operai di scioperare ed essere rappresentati dai sindacati. Mentre Menderes aveva privato le università della loro autonomia, ponendole sotto la morsa di controllo governativa, la nuova Costituzione permetteva alle università di acquisire tale autonomia, permettendo oltretutto libere manifestazioni e proteste legittime¹¹⁷. In questa atmosfera di maggiore libertà, giovani e operai ebbero l'occasione ideale per esprimersi. La Costituzione, con

¹¹⁵ William Hale, *Turkish Politics and the Military*, London, Routledge, 1994, p. 95.

¹¹⁶ Constitution of the Turkish Republic <http://www.anayasa.gen.tr/1961constitution-text.pdf> visitato il 11/07/2017.

¹¹⁷ Başak İnce, *Citizenship and Identity in Turkey: From Atatürk's Republic to the Present Day*, London, IB Tauris, 2012, p. 119.

il suo rinnovato contenuto democratico e liberale, che non era stato sino ad allora mai visto in Turchia, permise ai cittadini di godere di un notevole grado di libertà. Anche dal punto di vista dell'attività politica vi fu un'apertura nuova, che rese possibile l'emergere di nuove voci. Nel 1961 fu fondato il Partito Operaio Turco (TIP) grazie alla collaborazione dei leader dei sindacati, e nel 1965 acquisì il diritto di essere rappresentato in Parlamento da 5 deputati.

Anche in Turchia, come in altri Paesi occidentali, il movimento del '68 ebbe come principale motore gli studenti universitari. Il Movimento '68 in Turchia seguì le orme della lotta per la liberazione dell'America Latina e di Cuba contro gli Stati Uniti, così come la contestazione dell'Organizzazione per la Liberazione della Palestina da Israele. Leader come Ho Chi Minh, Yaser Arafat, Nelson Mandela e Che Guevara diventarono figure importanti e di diffusione virale. In Turchia anche la lotta per la liberazione del popolo vietnamita e della Cambogia furono seguite e sostenute dagli attivisti e dai cittadini in generale. Dunque, anche in Turchia il movimento si definì per la natura anti-imperialista, e localmente il movimento assunse un carattere socialista d'indipendenza contro l'intrusione degli Stati Uniti nel territorio turco.

Nel 6 gennaio 1969, Robert W. Komer, agente CIA, fece visita al rettore dell'Università Tecnica del Medio Oriente ad Ankara, famosa per essere focolaio storico di rivoluzioni turche. L'arrivo dell'agente CIA ad Ankara causò una tumultuosa protesta da parte degli studenti universitari, che bruciarono l'automobile di Kommer¹¹⁸, in segno di opposizione alle politiche belliche statunitensi di quell'epoca. Nel febbraio 1969, poi, la Sesta Flotta degli Stati Uniti (United States Sixth Fleet), visitò Istanbul, scontrandosi con una protesta inaspettata da parte degli studenti¹¹⁹. Nel Movimento del Sessantotto vediamo anche la partecipazione degli operai assieme agli studenti. I socialisti di ogni frazione si unirono a questo Movimento, incrementandone la forza.

Un altro evento importante inerente agli operai fu la manifestazione del 15-16 giugno del 1970. Questa manifestazione fu la prima e la più grande che vide come attori principali gli operai in Turchia contro la Legge del Lavoro e La Legge del Sindacato 274 e 275, che limitavano la libera scelta dei sindacati da parte degli operai. In ultima istanza, la modifica delle leggi a favore della libertà di scelta fu approvata. Nel 1970, la contestazione politica nel Paese si accodò a ulteriori problematiche di carattere economico come la perdita di valore della Lira e l'aumento della tensione in tutti gli strati della società.

¹¹⁸ Çimen G. Erkol, *Broken Masculinities: Solitude, Alienation and Frustration in Turkish Literature After 1970*, Budapest, CEU Press, p.196.

¹¹⁹ Erik J.Zürcher, *A Modern History, Revised Edition*, New York, I.B.Tauris, 2004, p.274.

Tuttavia, nel 1971 ebbe luogo un altro Colpo di Stato, “il colpo di stato del memorandum”. Questo evento penalizzò particolarmente i gruppi di sinistra. I pionieri del movimento di sinistra, come Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan, Yusuf Aslan, vennero condannati alla pena di morte¹²⁰.

3.2.IL PERIODO DEL CINEMA (1950-1970)

Secondo Nijat Özön, il cinema turco è diviso in cinque periodi principali¹²¹:

4. Primo Periodo (1914-1923)
5. Periodo del Teatro (1923-1939)
6. Periodo di Passaggio (1939-1950)
7. Periodo della Generazione dei Registi (1950-1970)
8. Periodo del Giovane Cinema (1970-1987)

Occorre attendere il periodo della Generazione dei Registi per riuscire finalmente a parlare di un cinema caratterizzato da un linguaggio artistico. Soprattutto l’effetto del teatro per molti anni aveva impedito la creazione di un linguaggio cinematografico. Gli elementi teatrali nei personaggi, nel trucco, nella decorazione erano persistenti nei film precedenti a quest’epoca.

Neanche per il periodo di passaggio si può parlare di un cinema propriamente detto, sicuramente anche a causa della guerra in corso. Senz’altro fu difficile estirpare le caratteristiche proprie del teatro nel cinema turco, tuttavia fu possibile apprezzare alcuni miglioramenti, come ad esempio la nascita di case cinematografiche di un filone opposto alle case cinematografiche di stampo teatrale. Queste case cinematografiche diedero spazio ai giovani che avevano studiato cinema in America e in Francia. Come avevamo anticipato nel capitolo precedente, la legge costituzionale del 1961 aveva permesso un’atmosfera di libera espressione nella società. In questo contesto politico, anche il cinema trovò l’occasione di esprimersi, o meglio di ‘revisionarsi’, ripensando la storia del cinema turco, attraverso operazioni di autocritica.

Il Terzo Cinema in Turchia iniziò molto in anticipo rispetto al Manifesto “Verso un Terzo Cinema” di Getino e Solanas¹²². *Al di là Della Notte (Gecelerin Ötesi, 1960)* di Metin Erksan,

¹²⁰ Mehmet Orhan, *Political Violence and Kurds in Turkey: Fragmentations, Mobilizations, Participations, Peperatoires*, Routledge, New York, 2016, p.230.

¹²¹ Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*, vol:1, Ankara, Kitle, 1995, pp.17-35.

¹²² Şükran Esen, *Türk Sinemasında Üç Dönem, Üç Yönetmen ve İstanbul*, Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi, vol:15, 2004, p.66

realizzato durante i primi anni degli anni 60 è un film neorealista importante della storia del cinema turco, poiché critica direttamente il Partito Democratico di Adnan Menderes, che permise l'“irruzione americana” nel Paese, causando un fenomeno di snaturamento causato dalla cultura occidentale. *Al di là Della Notte* (Gecelerin Ötesi) tratta della storia di sette giovani che hanno solo un obiettivo in comune: diventare ricchi. Per questo motivo si riuniscono e formano una gang, rapinando i benzinai.

Il film mostra chiaramente gli ideali occidentali che serpeggiano nella coscienza degli individui. In particolare viene rappresentato il ‘non senso’ e la leggerezza dei desideri indotti e materialistici come la brama di “essere ricchi” per motivi futili, ignorando le implicazioni etiche. Il film è una critica oltre che agli Stati Uniti e alla relativa cultura consumistica, anche all'ideologia americanizzante del regime Menderes, che adotta tra i suoi motti la promessa di avere “un milionario in ogni quartiere” turco.

Nel film emerge l'impossibilità da parte dei personaggi turchi di emulare le icone americane a cui aspirano. Da un lato c'è un Paese in sviluppo economico che crea “nuovi ricchi”, e dall'altro c'è una porzione del Paese che rimane povera e che aspira a essere come i più avvantaggiati. In questa situazione contraddittoria i disperati sono maggiormente tendenti a compiere un reato per sopravvivere, come viene anche evidenziato nel Manifesto di Glauber Rocha “Estetica della Fame”.

Il saggio *Political Film: The Dialectics of Third Cinema* (2001) di Mike Wayne si concentra sui mezzi attraverso cui viene diffusa l'ideologia. I personaggi sono diffusori di ideologia. L'autore, attraverso il confronto tra *banditi* e *gangster*, spiega la differenza tra cinema veramente militante e cinema parzialmente o falsamente politico. Il *gangster*, infatti, intende raggiungere il tesoro capitalista, quindi interagisce con la società capitalista, in un certo senso assimilandosi, imitando i valori della piccola borghesia: “se non puoi sconfiggerli, imitali”¹²³. Invece il *bandito* non ha l'obiettivo di raggiungere la ricchezza materiale bensì mira alla rivendicazione, alla rivalsa¹²⁴. Per esempio, in *Al di là della Notte*, il gruppo trasgressivo risponde direttamente alla definizione di Mike Wayne in quanto *gangster*, poiché rapina benzinai per ottenere quel denaro che è frutto del capitalismo, e con le loro azioni raggiungono uno status desiderabile.

¹²³ Mike Wayne, *Political Film: Dialectics of Third Cinema*, London, Pluto Press, 2011, p. 105, traduzione mia
¹²⁴ Ivi, p. 104.

Karanlıkta Uyananlar (*Those Who Wake Up in the Night*), realizzato nel 1964 da Ertem Göreç, è un altro film turco considerato emblematico nel cinema realista. La sceneggiatura è di Vedat Türkali.¹²⁵ Il film racconta la sindacalizzazione degli operai che lavorano in una fabbrica di vernici attraverso i loro tentativi di sciopero contro il padrone. Mentre gli operai organizzano lo sciopero, alcuni di questi vengono licenziati per intimidire gli altri. Il padrone, Şerif, rappresenta, infatti, i punti di vista di tutti i padroni: “Se qualcuno di voi (rivolgendosi agli operai) pensa che io gli abbia negato i suoi diritti mi dica pure. A me non interessa niente del vostro sindacato. Se qualcuno vuole guadagnare senza fare nulla deve andarsene via da qui. Se qualcuno di voi non è contento, vada via”. Il film parla di come per la prima volta i diritti degli operai sono entrati nella Costituzione del 1961. Si tratta di un film molto importante nella storia del cinema turco perché espone le grandi differenze di classe nella società di allora, le quali furono amplificate in seguito alle iniziative liberaliste di Adnan Menderes. Possiamo quindi dire che questo film ha avuto un grande rilievo nel denunciare le ingiustizie dell’epoca.

Un altro esempio della corrente è *Il Viaggio Infinito* (*Bitmeyen Yol*) di Duygu Sağıroğlu, regista e sceneggiatrice del film, realizzato nel 1965. Il film racconta di sei contadini che immigrano a Istanbul in cerca di una vita migliore affrontando disoccupazione e rigidità della vita nella grande città. Oltre a questo il film testimonia al meglio l’industrializzazione di Istanbul. Le scene estremamente dinamiche espresse attraverso il rumore delle città, il rumore delle macchine, la fatica degli operai, mostrano il panorama socio-economico degli 60 in Turchia. Ogni porta è chiusa per chi migra dalla campagna alla città.

Uno di questi 6 contadini, Ahmet, va a vivere in una stanza accanto alla baracca di Güllü Bacı (una conoscente proveniente dalla stessa campagna), in cerca di un lavoro. Güllü Bacı ha due figlie. Una è Fatma che lavora come domestica in una casa ricca ed è erosa dall’invidia verso la padrona di casa. Mentre la padrona di casa va via, Fatma indossa i suoi vestiti, i gioielli, si trucca e trascorre il suo tempo sognando una vita che non le appartiene. La figlia più piccola, Cemile, è

¹²⁵ Vedat Türkali, whose real name is Abdülkadir Pirhasan, was born in Samsun in 1919. He graduated from İstanbul University Department of Turkology. He worked as a literature teacher in Maltepe and Kuleli Military High Schools. He was arrested as he was accused of conducting political activities in 1951. He was sentenced to nine years imprisonment by the military court. He was released conditionally seven years later.

Vedat Türkali became known for his confidential poems (especially the ‘Istanbul’ poem) that were distributed among revolutionist circles of art for the first time in the period of heavy oppression between 1944 and 1950.

un'operaia che lavora come confezionista in una fabbrica. Suo marito è in Germania per lavorare, quindi non si vedono spesso. In queste condizioni, nasce un amore non convenzionale fra Cemile e Ahmet.

Il capo di Cemile viene a conoscenza del rapporto fra lei e Ahmet tramite sua sorella e licenzia Cemile, non reputando lecita la loro relazione. Ahmet invece è stanco di vedere che tutte le porte gli vengono chiuse in faccia. Uccide il padrone di Cemile e per questo viene incarcerato. Istanbul non li accetta.

Mentre questi sei operai girano in città in cerca di un lavoro notano una grande scritta per terra, in mezza alla strada: "Nazionalizzazione del petrolio" scritto dal sindacato TÜRK-İŞ. Questa scena evidenzia benissimo ciò di cui avevamo già parlato sopra: eliminare l'influenza americana in territorio turco.

Nel film, sia Cemile che Fatma invidiano le donne che vivono nella grande città. Vogliono essere ricche come loro, vogliono vestirsi come loro, vogliono parlare e relazionarsi come fanno loro. Però questo, per la loro madre Güllü, è un atto moralmente sbagliato, che mette in cattiva luce le sue figlie. La preoccupazione principale di Güllü è che le sue figlie finiscano per prostituirsi, un'ansia molto diffusa fra le donne dell'epoca. Le donne di quel tempo, seppur da un lato desiderassero liberarsi, dall'altro si trovavano ancora fortemente ancorate alla tradizione patriarcale che le opprimeva. Per esempio, un giorno, Ahmet compra un vestito a Cemile e questa cosa basta perché venga etichettata come prostituta da parte di sua madre e sua sorella.

È molto interessante anche il commento che la regista fa 38 anni dopo la realizzazione del film "Col senno di poi, alcune parti del mio film si riducono a uno slogan. È troppo rigido. Se avessi potuto girarlo di nuovo, avrei usato un linguaggio più morbido per renderlo il mio film più umano. Ovviamente senza eliminare il messaggio. La mia posizione è sempre la stessa. Cambierei solamente il modo di esprimerla".

Tornando a Metin Erksan, vale la pena citare ancora *Estate Secca (Susuz Yaz)* realizzato nel 1964, tratto dall'omonimo romanzo di Necati Cumali scritto nel 1962, che fu premiato con l'orso d'oro al Festival Internazionale del Cinema di Berlino. Il film è ambientato in un piccolo villaggio in Urla (provincia di Smirna) che è afflitto dalla siccità. L'unico posto dove è possibile rintracciare dell'acqua appartiene ai fratelli Hasan e Osman. Hasan non vuole condividere l'acqua con gli altri contadini, è un personaggio aggressivo e ostile. Invece Osman, al contrario, vorrebbe trovare una soluzione, tuttavia non riesce a far cambiare idea di Hasan.

La tensione fra Hasan e gli altri contadini aumenta ogni giorno. Un giorno scoppia un conflitto e Hasan uccide un contadino. Riesce a convincere suo fratello a destituirsi al suo posto promettendogli di mandargli i soldi e di prendersi cura di sua moglie (Bahar), finché lui non uscirà di prigione. Naturalmente Hasan non rispetta nessuna delle sue promesse, anzi, nemmeno risponde alle lettere di suo fratello e stupra Bahar, la quale invece aspettava notizie del marito. Al ritorno, Osman uccide Hasan. Alla fine del film, la vendetta di Osman produce una catarsi nello spettatore.

Un altro film emblematico di Metin Erksan che tratta dei problemi dei villaggi degli anni 60 è *La Vendetta dei Serpenti (Yılanların Öcü)*, realizzato nel 1962 dall'omonimo romanzo di Fakir Baykurt. In questo film, si parla di una famiglia contadina che vive in povertà e che si oppone al capo del villaggio, il quale vuole vendere del terreno a un'altra famiglia, intenzionata a costruire casa davanti a loro. Il regista commenta per il suo film "volevo prendere come soggetto la questione del coraggio". Erksan, con questo film, vuole trasmettere il messaggio che ognuno si deve opporre all'ingiustizia e che è necessario essere speranzosi, ricercando la giustizia con tutti i mezzi.

Metin Erksan prende ancora una volta come soggetto il concetto di proprietà. In *Suçlular Aramızda* osserva il concetto di proprietà rivolgendosi alla borghesia. Il film tratta di un furto di gioielli da una casa ricca che però si scoprono in seguito essere finti.

3.3. GIOVANE CINEMA

Quando il movimento del Giovane Cinema nacque negli anni 60, il cinema turco aveva già compiuto 50 anni. Per quanto riguarda la quantità dei film realizzati, il cinema turco viveva il suo periodo d'oro. Basti considerare che tra il 1917 e 1947 il numero di film girati fu 58, e che invece tra il 1948 e 1970 ne furono girati 2.308¹²⁶. Questo incremento avvenne a partire dal 1948 grazie a una riforma che prevedeva una forte riduzione delle imposte riguardanti l'industria dell'intrattenimento (dal 25% al 70%). Questo stimolò la fondazione di nuove case di produzione e il cinema cominciò a configurarsi come un prodotto di consumo di massa. Inoltre grazie al nuovo clima di libertà generato dalla Costituzione del 1961, il cinema divenne uno strumento di

¹²⁶ Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, volume 1, Ankara, Kitle Yayınları, , 1995, p. 28

critica alle politiche di Menderes e il suo eccessivo filoamericanismo. La libertà di espressione che caratterizzò questo periodo in generale portò a un ampliamento dei temi e dei soggetti che il cinema poteva trattare¹²⁷. A questo fiorire di nuovi film e nuove trame, facevano naturalmente da

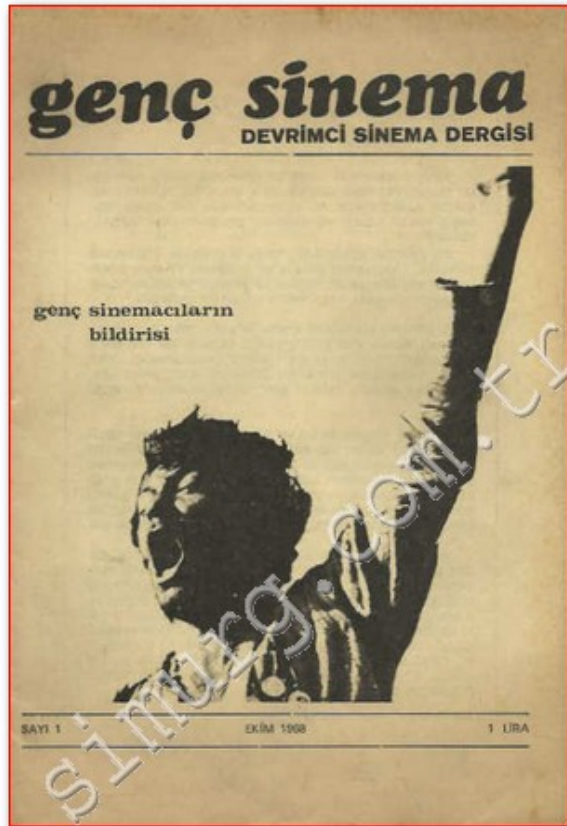


Figura II La copertina della rivista Giovane Cinema, Ottobre, 1968

sfondo la fine della guerra e le grandi trasformazioni sociali e culturali in atto.

Insieme alla nuova libertà garantita dalla nuova Costituzione, questi anni furono tuttavia caratterizzati anche dal diffondersi del consumismo e dalla brama di ricchezza di cui era espressione il governo di Menderes, e andò dunque profilandosi “una società che esiste solo se consuma”¹²⁸.

Dal punto di vista cinematografico, questo fenomeno si palesò nella produzione di Yeşilçam¹²⁹, di cui parlerò meglio in seguito. Al contrario, il Giovane Cinema fu estremamente critico nei confronti di questi nuovi sviluppi sociali e culturali.

I registi del Giovane Cinema, dopo 50 anni di vita, pensavano che a questo punto fosse necessaria una rivitalizzazione e revisione del

cinema in Turchia. L’obiettivo era la creazione di un nuovo cinema rivoluzionario e indipendente. I registi che promossero il Giovane Cinema in Turchia dichiaravano la loro intenzione di essere disposti a tutto per creare un cinema a favore del popolo e della rivoluzione.

¹²⁷ Zeynep Ç. Erus, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı bir Bakış*, İstanbul, Es Yayınları, 2005, pp42-43

¹²⁸ Murat Belge, *Türkiye’de Günlük Hayat, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, volume III, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, p.846

¹²⁹ Yeşilçam è uno pseudonimo usato per definire l’ala più influente dell’industria cinematografica turca negli anni tra il 1950 e il 1990. Probabilmente il nome è ispirato a una via del quartiere di Beyoğlu a İstanbul, in cui risiedevano la maggior parte delle compagnie cinematografiche. Il quartiere, con svariati bar, ristoranti, locali notturni e cinema era luogo di incontro per produttori, registi e attori. Yeşilçam rappresenta allo stesso tempo un trend specifico cinematografico, paragonabile a ciò che negli Stati Uniti è rappresentato da Hollywood, più precisamente dalla Hollywood classica.

Nella prima edizione della Rivista Giovane Cinema, si delinea e si definiscono le linee guida del nuovo modo di fare cinema in Turchia.¹³⁰ Il Manifesto riporta i seguenti principi:

- L'arte deve essere creata all'interno del pubblico. Il pubblico deve essere ridefinito: 'pubblico' significa classe operaia;
- Il Giovane Cinema è contro la struttura cinematografica convenzionale, poiché è contro l'attuale struttura sociale in cui questo tipo di cinema viene prodotto. Questi due sistemi sono lungi dal gettare luce sull'umanità. Il Giovane Cinema dovrebbe essere indipendente;
- La cultura tradizionale è utile se è approcciata in maniera rivoluzionaria, così come avviene nelle culture straniere, il Giovane Cinema pensa al concetto e alla forma in maniera congiunta e da una prospettiva rivoluzionaria;
- Il Giovane Cinema è ovviamente contro tutti Yesilcams¹³¹ nel mondo. L'universale va di pari passo con il nazionale. Un vero film nazionale è, in sé, un film universale;
- I cineasti devono affrontare le loro stesse realtà nazionali. I giovani cineasti devono scontrarsi con ogni tipo di dogma che la realtà impone sul flusso e la creazione artistica. Il regista deve produrre un lavoro indipendente.¹³²

Negli anni 60, l'Institut Français, la Cineteca, il liceo di Galatasaray, l'Università di Istanbul fornirono aiuto nella creazione di vari *cine-club*. Il club Cinema 7, fondato da Sami Şekeroğlu, oltre a organizzare proiezioni, invitò François Truffaut nel 1962 per organizzare un incontro tra i nuovi cineasti turchi e i cineasti francesi, ampliando così gli orizzonti artistici e culturali dei partecipanti, nell'agosto del 65¹³³.

In questi anni, la Cineteca ebbe anche la funzione di politicizzare lo spettatore, contribuendo a creare il cinema rivoluzionario, fungendo da punto d'incontro per gli appassionati del giovane cinema. Il fondatore della Cineteca, Onat Kutlar, stimolò i giovani cineasti a pubblicare i loro lavori, a scrivere e produrre in tutti gli ambiti del cinema, in maniera non gerarchica. Sempre nello stesso periodo il cinema club di Robert Collage organizzò delle gare di cortometraggio. Lo stesso club pubblicò anche nel 66 la rivista "Görüntü" ("Immagine") e nel 67 organizzò per la

¹³⁰ Il Manifesto fu firmato da Tanju Akerson, Ümit Aşçı, Faruk Atasoy, Veysel Atayman, Engin Ayça, Üstün Barışta, Yakup Barokas, İbrahim Bergman, Yorgo Bozis, İbrahim Denker, Yücel Dönmez, Mehmet Gönenç, Mustafa Irgat, Oğuz Onaran, Yılmaz Özen, Mutlu Parkan, Ömer Pekmez, Gaye Petek, Algin Saydar, Ahmet Soner, Ömer Tuncer, Hüseyin Tüzün, Altan Yalçın e Artun Yeres.

¹³¹ Periodo del Cinema Turco la cui natura verrà approfondita nel capitolo successivo

¹³² Leonidas Karakatsanis, Nikolaos Papadogiannis, *The Politics of Culture in Turkey, Greece and Cyprus, Performing the Left since the Sixties*, New York, Routledge, 2017, p. 146

¹³³ <http://sinematek.tv/ahmet-soner-genc-sinema-1968/> visitato il 18/07/2017

prima volta il Concorso del Cortometraggio di Hisar. Così, per la prima volta si fece largo il cortometraggio in Turchia. I registi che trovarono difficoltà a partecipare con i loro film ai festival in Europa, grazie all'inizio dei festival di Hisar trovarono l'occasione per proiettare i loro film.

Grazie ai concorsi di Hisar i film alternativi (dunque film non Yesilcam ma film neorealistici) trovarono modo di essere proiettati. Lo stesso concorso si sviluppò anche l'anno seguente grazie alla partecipazione di Üstün Barişta, regista di pubblicità, laureato nel Centro Sperimentale di Roma¹³⁴ che negli anni 60 rappresentava una figura importante e il nucleo del giovane cinema grazie alla sua forza nell'unire altri giovani rivoluzionari interessati al cinema.

La rivista del Giovane Cinema iniziò a essere distribuita nell'ottobre 68 con degli articoli in cui il compito del cinema veniva definito come rivoluzionario. La rivista si interroga sul senso del cinema e della rivoluzione e pone domande sul "fare la rivoluzione nel cinema o fare il cinema a favore della rivoluzione"¹³⁵. Si percepisce una forte tendenza marxista analogamente ai manifesti di Solanas, Getino e Rocha, sia nei concetti sia nella dialettica utilizzata.

Nella quinta edizione un articolo di Üstün Barişta fu dedicato a *Ares Il Brutto* (Çirkin Ares, 1967) di Artun Yeres. *Ares Il Brutto* è un film contro la guerra del 67 che racconta la Guerra di Vietnam mostrando i dipinti di Francesco Goya, I Disastri della Guerra (Desastres de la Guerra), alcune fotografie della Guerra di Vietnam¹³⁶. Il regista è interessante anche per la passione che dimostra nell'usare la pittura nel cinema. Secondo Artun Yeres, la pittura non è statica come arte, sebbene si possa pensare il contrario. Il motivo per cui usa il dipinto è per dare una dinamicità ai suoi film.¹³⁷

Il film ottenne il secondo posto nel primo Concorso di Cortometraggio di Hisar e racconta la ribellione dei vietnamiti contro i soldati americani. Il film, per la sua epoca, risulta importante soprattutto alla luce della forte contestazione per le politiche americane in Turchia. Quindi lo spettatore crea un parallelismo di significato, tra il Vietnam e la Turchia nei confronti degli Stati Uniti.

¹³⁴ Intervista con Engin Ayça <http://sinematek.tv/engin-ayca-yeni-sinemagenc-sinema-yedinci-sanat-1968-1975/> visitato il 20/07/2017

¹³⁵ Gaye Petek, *La Rivoluzione e Il Cinema*, La rivista della Giovane Cinema, Ottobre 1968, pp. 6-7

¹³⁶ Leonidas Karakatsanis, Nikolaos Papadogiannis, *The Politics of Culture in Turkey, Greece and Cyprus*, Routledge, New York, 2017, p.150

¹³⁷ Mithat Alam film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yılığı, 2004, http://web.archive.org/web/20150518075859/http://www.mafm.boun.edu.tr/files/210_Artun_Yares.pdf visitato il 21/07/2017

Un'altra rivista cinematografica dell'epoca a tendenza rivoluzionaria fu La Rivista della Settima Arte (Yedinci Sanat Dergisi) la cui prima edizione fu pubblicata nel marzo 73 e l'ultima nel 75. Essa veniva venduta alla gente sempre dagli stessi giovani registi, in maniera diretta e improvvisata. Il proprietario era Nezih Coş, il direttore esecutivo Atila Dorsay, il direttore editoriale era Engin Ayça. Quest'ultimo era anche stato firmatario del manifesto Giovane Cinema.

Similmente alla rivista del Giovane Cinema, anche in questa rivista si ritrovano esempi del compito del cinema nuovo. Coloro che erano interessati a contribuire alla rivista cercavano di conoscere in prima persona la corrente di Yeşilçam intervistando i relativi produttori e i registi più prominenti. Per esempio, nella seconda edizione della rivista, Aprile 73, troviamo un articolo di Selim İleri. L'autore turco si concentra sulla scrittrice melodrammatica Kerime Nadir, molto apprezzata dal popolo turco negli anni 60 e 70. Diverse opere di questa scrittrice vennero adattate cinematograficamente, come ad esempio *Ultime Lacrime* (Son Hıçkırık Ertem Eğilmez, 1971), *La Lacrime* (Hıçkırık, 1965) e *Farei Tutto Per Te* (Seven Ne Yapmaz, Orhan Aksoy, 1965), *La Nostalgia* (Sisli Hatıralar, Nejat Saydam, 1972), *Funda* (Mehmet Dinler, 1968). Kerime Nadir viene accusato di non avere un approccio artistico a livello alto, che impedì lo sviluppo intellettuale dello spettatore con le sue opere fataliste e stereotipate.

I problemi negli adattamenti sono stati identificati nell'edizione successiva della rivista con nell'articolo "Il rapporto tra La Letteratura e Il Cinema"¹³⁸ di Kemal Özer. Le difficoltà affrontate negli adattamenti sono l'assenza del ragionamento astratto dei registi e l'adattamento della letteratura nel cinema senza margine di creatività e contributo artistico del regista. Infatti i problemi del cinema turco sono stati identificati con i seguenti punti da Nijat Özön:

- 1) La mancanza della cultura generale dei cineasti e degli spettatori che non permette di superare un certo livello artistico. Coloro che riescono a raggiungere tale livello sono costretti a rivolgersi agli spettatori che hanno un basso livello di cultura generale.
- 2) I tentativi di occidentalizzazione hanno creato un'atmosfera di alienazione tra gli intellettuali, i cineasti e il popolo.
- 3) La contestazione tra la vecchia tradizione artistica e quella del cinema

¹³⁸ Kemal Özer, Il rapporto tra la letteratura e Il Cinema, , La Rivista Della Settima Arte, Maggio 1973, pp. 11-13

- 4) L'assenza del cinema muto. Oltre questo, già dall'inizio del cinema turco, si assiste al dominio del teatro sul cinema, che impedisce di creare il linguaggio cinematografico per svariati anni.
- 5) La riduzione delle tasse nel 1948 causò un'inflazione dei film. Questo causò squilibrio tra case di produzione e sale cinematografiche.
- 6) Per poter eliminare le conseguenze del 1948, il cinema turco cercò alcune soluzioni come lo *star system*, il cinema a colori e la proiezione doppia
- 7) Nessun tentativo da parte del governo di sviluppare gli studi nell'ambito cinematografico.
- 8) L'assenza delle scuole di cinema. (Le scuole dedicate al cinema vennero fondate per la prima volta all'inizio degli anni 60).
- 9) La mancanza di un rapporto reciproco e sano tra la televisione e il cinema¹³⁹.

Gli scrittori della rivista *Settima Arte* seguirono il cinema politico in tutto il mondo, specialmente Francia e America Latina e scrissero numerose recensioni sul cinema mondiale, come un'intervista di Joan Mellen con Gillo Pontecorvo sulla Battaglia di Algeri e su Queimada dove Pontecorvo racconta la censura di Battaglia di Algeri in Francia e le difficoltà affrontate durante la proiezione.

Come nel caso della Francia, i registi turchi che seguirono la contestazione giovanile e operaia dell'epoca immortalarono su pellicola i meeting, le proteste giovanili studentesche e contadine. Grazie alla Cineteca i nuovi registi turchi poterono proiettare i propri film e anche i film stranieri, specialmente quelli sovietici, che venivano inviati alla Turchia attraverso l'opera dei consolati. Dunque, coloro i quali erano interessati al cinema ebbero l'occasione di conoscere non solo i film turchi ma anche il cinema polacco, cecoslovacco, bulgaro, greco e quello della DDR.

Tuttavia, la mancanza dell'attrezzatura adeguata rendeva difficile fare le riprese. Quindi i registi del giovane cinema, similmente a quelli italiani del neorealismo, producevano senza dare troppa importanza alla qualità della pellicola. Inoltre, il contesto storico tumultuoso non permetteva una particolare attenzione agli aspetti tecnici, e inoltre i registi si trovavano in condizioni economiche difficili. Il regista del Giovane Cinema, Ahmet Soner, nel suo diario dell'ottobre del '68 racconta

¹³⁹ Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya Türk sineması ve sorunları*, volume II, Ankara, Kitle Yayınları, 1995, p.292 (sintesi mia).

il suo entusiasmo nel trovare alcune vecchie pellicole americane nell'immondizia, "tanto lunghe da poter girare ben 3 cortometraggi".¹⁴⁰

Ali Özgentürk, nel 1966, registrò la manifestazione degli universitari contro le scuole private che parte da İstanbul e arriva ad Ankara. Durante la marcia, il regista collaborò con i manifestanti, e nacque il movimento "Illuminazione Anatoliana" a favore dei piccoli paesi bisognosi in quell'area geografica. Il movimento aveva come obiettivo quello di incrementare il livello culturale di questi paesi. Anche i sindacati collaborarono nelle manifestazioni, mettendo a disposizione la propria sede per la proiezione di film e fornendo talvolta supporto economico.

Ali Özgentürk partecipò alla *pre-production* de *Il Compagno* (Arkadaş) di Yılmaz Güney. Quest'ultimo gli fornì i fondi per il suo successivo film che trattava dei coltivatori di cotone ad Adana. Özgentürk aveva il compito di intervistare i coltivatori per poi trasmettere le informazioni relative a Yılmaz Güney. Il suo primo lungometraggio, *Hazal*, girato nel 1979 fu adattato dal romanzo *La punizione Sacra* (Kutsal Ceza) di Necati Haksun.

3.4. YEŞİLÇAM

Nel cinema degli anni 60 si ritrova un'enorme varietà di tematiche, grazie soprattutto alla nuova Costituzione, che aveva permesso una diversa libertà ai cittadini. Inoltre, la riduzione delle tasse nel 48 permise una maggiore e più capillare produzione cinematografica.

Il regista Ömer Lütfi Akad fu esemplare del nuovo periodo Yesilcam. Egli realizzò nel 1952 *In Nome della Legge* (Kanun Namına) e diede inizio a un cinema "vero" che per tanto tempo non era riuscito a trovare il suo linguaggio a causa dello storico dominio del teatro. Iniziò dunque il periodo del Cinema della Generazione dei Registi (Director Generation), che offrì una rappresentazione sempre viva e autentica della vita quotidiana a Istanbul.

Un altro regista che diede importanza al melodramma e all'immaginazione fu Atif Yılmaz e Safa Önal con i loro film per bambini *Ayşecik* e *Sezercik Yavrum Benim* che esaltano un senso di tenerezza. Altri registi simbolo di questo periodo furono inoltre Metin Erksan, Memduh Ün e Osman Seden.

Alcuni di questi, come Lütfi Akad e Metin Erksan, vennero ispirati dal contesto storico che li spinse ad interessarsi ai problemi sociali in Turchia. Ad esempio, Ömer Lütfi Akad, ispirato dal

¹⁴⁰ <http://sinematek.tv/ahmet-soner-genc-sinema-1968/> visitato il 02/10/2017

realismo, si occupò dei problemi sociali con *La Legge dei Confini* (Hudutların Kanunu, 1966). Il restauro di questo film fu supportato dalla World Cinema Foundation, fondata da Martin Scorsese durante il Festival di Cannes del 2007, per stimolare la cooperazione tra i registi di tutto il mondo e per identificare, preservare e restaurare i film in pericolo che rappresentassero un prezioso patrimonio culturale. Oggi si è in possesso di un'unica copia del film che riuscì a sopravvivere al Colpo di Stato Turco del 1980, mentre le altre fonti cinematografiche vennero distrutte. Per riportare alla luce i contenuti e le immagini del film fu necessario un intenso lavoro di restauro e di riparazioni digitali.

Il film tratta della vita al confine tra Turchia e Siria, area geografica caratterizzata da terreno arido e roccioso. Qui la scarsità di prodotti coltivati utili al sostentamento incoraggiano i traffici illegali e il contrabbando. Hidir inizialmente prova a non farsi coinvolgere in tali giri illeciti, ma alla fine cede e accetta di accompagnare un gregge fuori dal confine, per permettere al proprio figlio di avere una vita migliore. La sceneggiatura è di Yilmaz Güney, che partecipò anche come attore nelle vesti di Hidir. Egli fece una riproduzione su pellicola di immagini realistiche di problemi sociali nella società turca di quegli anni. Il problema del contrabbando è un fatto reale che rappresenta la storia turca anche contemporanea. Nel non lontano 2011, infatti, ebbe luogo quello che si conosce come il massacro di Roboski, in cui 34 contrabbandieri curdi al confine tra Turchia e Iraq vennero uccisi a sangue freddo dalle forze aeree.

My Prostitute Love (Vesikalı Yarım) del 1968 è emblematico del linguaggio artistico del regista Akad, ed è un film classico del Yeşilçam soprattutto in quanto mostra la vita notturna di Istanbul e il concetto di *Pavyon*, locale dove lavorano delle donne che hanno come attività quella di far compagnia agli uomini in visita, chiacchierando, facendo condividere agli uomini in amicizia i problemi, senza fini prettamente sessuali, ma instaurando un flirt platonico.

Il personaggio principale Halil, che ha una vita molto monotona e vive di casa e lavoro, si reca, eccezionalmente, sotto spinta dei suoi amici, al Pavyon, dove conosce Sabiha che lavora lì, di cui si innamora. Lui e la donna decidono di andare a vivere insieme, tuttavia, Halil nasconde a Sabiha il suo matrimonio. Sabiha non accetta questo fatto e dopo diversi tentennamenti dovuti al conflitto interiore, riesce ad abbandonare Halil. Nell'ultima parte del film vediamo Halil entrare a casa sua, dove la moglie lo aspetta. Il regista mostra due tipi di donne: una è aperta e l'altra è remissiva e legata al suo ruolo storico e stereotipato. Due tipologie di donne culturalmente e socialmente molto diverse. Il personaggio Türkan Şoray, la donna che lavora al Pavyon,

rappresentò un simbolo per il pubblico turco, diventando una star da emulare per le donne dell'epoca.

Il Yeşilçam, prima di tutto, costituiva una risposta ai desideri e alle esigenze di un pubblico che diventava sempre più di massa, che concorreva esso stesso alla creazione del prodotto d'intrattenimento. Infatti molto spesso i film raccontavano storie di ascesa sociale nelle quali alla fine i personaggi "positivi" trionfavano sul male soddisfacendo il bisogno di rivalsa del pubblico e assecondando la sua indignazione nei confronti dell'ingiustizia sociale.

Un'altra caratteristica fondamentale dei film di Yeşilçam era il tono melodrammatico. Il melodramma era infatti un genere particolarmente congeniale poiché permetteva di far passare in secondo piano conflitti e lacerazioni sociali ed economiche, enfatizzando piuttosto i sentimenti e i drammi personali. "Negli esempi di cinema melodrammatico turco, i sentimenti vengono espressi tramite lunghi dialoghi. Per questo motivo lo spettatore vive catarsi tramite dati fisici (dialoghi) non di ragione"¹⁴¹. Dato che lo spettatore è portato a immedesimarsi completamente nel personaggio, mette da parte in un certo senso la propria analisi critica. Un'altra caratteristica della corrente erano i personaggi fortemente stereotipati, così che ogni attore interpretava sempre un ruolo ben determinato. Ogni star veniva riconosciuta dalla gente come buona, naif, cattiva, seduttrice. Per esempio, Aliye Rona era identificata come la madre cattiva, Suzan Avcı invece come una *femme-fatale*, Hulusi Kentmen rappresentava la figura del padre buono, Hülya Koçyiğit invece era sempre la ragazza innocente. Risultava dunque centrale il ruolo dello star system.

I film di Yeşilçam ottennero un'incredibile popolarità e per il pubblico avvenne una sorta di identificazione fra Yeşilçam e del cinema stesso, un'associazione immediata. Tuttavia vi è sempre stata un'ambiguità nell'utilizzo del termine Yeşilçam. Esso infatti indicava originariamente una strada da Beyoğlu a Istanbul dove si trovavano le sedi di numerosissime case di produzione che avevano maggior peso nell'industria cinematografica degli anni '60. Allo stesso tempo, il termine assunse un più ampio significato arrivando ad indicare una corrente e un intero periodo del cinema turco.

¹⁴¹ Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Ankara, Kitle Yayınları, 1994, s.138.

3.5. IL PRIMO PERIODO DI YILMAZ GÜNEY NEL CINEMA

Yılmaz Güney, nome di battesimo Yılmaz Pütün, nacque l'1 aprile 1937 a Yenice, provincia di Adana. Güney fu il settimo figlio di una famiglia di braccianti. Fu lo scrittore, regista e scenografo di origine curda per eccellenza che distrusse i canoni estetici di Yeşilçam raffigurati da attori dalla bellezza occidentale, definiti come *salon erkeği*, gentiluomini dai canoni 'dandy'. All'artista irriverente venne affibbiato l'appellativo di "Uomo Brutto" e poi l'epiteto di "Re Brutto". Yılmaz Güney, con il suo naso importante e con la pelle scura si distinse dalla corrente Yeşilçam che all'epoca incarnava determinati canoni estetici omologati. Yılmaz Güney affrontò ogni tipo di critica facendo della sua "bruttezza" un punto di forza, dando voce a tutta quella fetta di pubblico che vide in lui un nuovo idolo da seguire.

Completò la scuola elementare e la scuola media ad Adana e fu ispirato dalla vita dei contadini nel villaggio di Yenice, terra natia, con memorie di coltivatori di cotone, gerarchia tra i contadini e le dinamiche dei rapporti tra i contadini e proprietari terrieri, siccità, delitto d'onore, feudalesimo, patriarcato, faide. Infatti suo padre scappò da Siverek (Turchia orientale, provincia di Şanlıurfa) ad Adana proprio per la problematica delle faide. L'artista conobbe tutte queste difficoltà e le usò come soggetto sia nei suoi romanzi sia nei racconti e nei film: "Sono nato in un ambiente rurale. La mia era una famiglia curda, di umili natali contadini. La provenienza dal mondo rurale e l'appartenenza socio-politica curda hanno condizionato molto il mio modo di pensare"¹⁴². Per esempio, nel suo film *Preoccupazione* (Endişe, 1974) di Şerif Gören e Yılmaz Güney vengono messi in comune i temi principali affrontati dai popoli contadini a Urfa. Il protagonista, Cevher, è preoccupato del fatto che deve continuare a lottare in una faida. Ha solo un modo per sfuggire da quest'obbligo, ovvero pagare 15.000 lire, e l'unico modo per raccogliere quella cifra è immigrare ad Adana a coltivare il cotone.

Negli anni trascorsi ad Adana l'artista lavorò nelle diverse compagnie cinematografiche (Kemal film e And Film) come distributore porta a porta, guadagnando pochi spiccioli. Durante la sua vita studentesca scrisse racconti per le riviste delle scuole. Scrisse anche in diversi riviste e giornali pubblicati ad Adana, e lavorò inoltre come segretario e scrittore per la rivista Doruk con altri giovani appassionati di letteratura. Egli impara dal maestro Nazım Hikmet, il poeta

¹⁴² Yılmaz Güney, *İnsan, Militan ve Sanatçı Yılmaz Güney*, İstanbul, Güney Yayınları, 2004, p.9

comunista “romantico” che ispirò tanti giovani rivoluzionari¹⁴³. Iniziò anche a interessarsi alle vite degli altri rivoluzionari, ammirandoli per il grande slancio estremista che li caratterizzava. Yılmaz Güney per diversi motivi, generalmente politici, spesso venne arrestato e trascorse gran parte della sua vita in prigione. Nel 1955, per esempio, venne condannato a due anni a causa di un racconto intitolato *Il Sistema di Diseguazione di Terzo Grado*, testo reputato estremamente contraddittorio ma soprattutto propagandistico del comunismo. Nel 1971, poi, venne esiliato per tre mesi nel periodo del Colpo di Stato e il 13 settembre 1974 uccise il giudice Sefa Mutlu durante un diverbio nonostante egli si fosse dichiarato innocente; la sentenza fu la reclusione a 19 anni di carcere. Il motivo della lite fu l’oltraggio da parte di Sefa Mutlu nei confronti della moglie di Yılmaz Güney. Il 9 ottobre 1981 con il pretesto di visitare la madre a Muş ottenne un permesso per uscire di prigione. Il 12 ottobre dello stesso anno con una barca di alcuni pescatori della zona raggiunse Atene e da lì scappò a Parigi. Dichiarò in seguito di non essere fuggito dalla Turchia ma dalla prigione per via delle proprie condizioni di salute.

Durante gli anni in carcere scrisse romanzi, racconti e sceneggiature, pubblicò riviste e diresse film dal carcere. Per questo motivo nei suoi film si notano diversi temi inerenti alla prigione, facendo svariate osservazioni sui vari reparti del carcere. Per esempio, nel film *I Miserabili* (*Zavallılar*) il regista racconta di tre giovanissimi amici che sono finiti in carcere per diversi motivi. La principale preoccupazione dei detenuti è che dopo tre giorni usciranno dalla prigione e non sapranno cosa fare. La paura dei detenuti è quindi relativa anche alla vita libera. In *Il Muro* (*Duvar*), realizzato nel 1983, il regista ribadisce dieci anni dopo *Zavallılar* le tematiche del carcere. Egli racconta il parto di una donna in prigione, e l’abuso degli adolescenti detenuti da parte del custode.

Il regista indaga sul passato dei personaggi, nella fattispecie dei detenuti, per spiegare i motivi del loro status e anche la loro psicologia. In carcere Güney scrisse il suo primo romanzo *Morti Miserabili* (*Boynu Bükük Öldüler*) che fu premiato nel 1972 con il premio Orhan Kemal. Esso prese come soggetto la realtà dei contadini in Anatolia. La storia inizia con il ritorno al paese di Halil dal servizio militare. Halil perde suo padre a causa di una faida e dunque rimane solo con l’anziana madre. Halil si reca a Yenice con sua madre e inizia a lavorare sotto il dominio di un proprietario terriero. Nel 1962, dopo essere uscito di prigione e scontati i sei mesi in esilio,

¹⁴³ è stato un poeta, drammaturgo e scrittore turco definito comunista romantico o rivoluzionario romantico, è considerato uno dei più importanti poeti turchi dell’epoca moderna.

Güney si riscoprì una persona diversa, decisa a combattere per la causa. Arrivato a Istanbul, cominciò il suo primo vero periodo di lotte in cui “delle violente tempeste” si scatenavano nel suo intimo e sentiva “di voler conquistare il mondo”.

Sempre durante gli anni in carcere scrisse la trilogia di Selimiye (nome della prigione dove venne incarcerato): *Salpa*, *Sanık (Detenuto)* e *Hücre (Cellula)*. In *Salpa* racconta la depressione e la perdita di fiducia dell'operaio Mehmet Salpa in una società che passa dal feudalesimo al capitalismo e all'industrializzazione. Si tratta di uno scritto di avvertimento e racconta attraverso il personaggio come affrontare questo cambiamento. Il secondo libro, *Sanık* racconta la tortura subita dal protagonista Yaşar Yılmaz, ingegnere accusato di far parte di una organizzazione terrorista e di aver dato fuoco al Palazzo del Centro Culturale, che nonostante viene incarcerato ingiustamente. Nel romanzo si riscontra un parallelismo con gli eventi studenteschi e rivoluzionari dell'epoca poiché gran parte dei giovani vennero torturati ingiustamente e dichiarati colpevoli di essere coinvolti in eventi terroristici. Nel romanzo, anche se il protagonista ha un forte alibi e testimoni del fatto che si trovava in un altro posto mentre veniva bruciato il Centro Culturale, le forze dell'ordine lo continuano a detenere. Da questo punto di vista, la storia assomiglia al film di Costa Cavras *L'Aveu*.

In *Hücrem*, il regista esprime le sue opinioni sull'arte, definendo il compito degli artisti militanti. Racconta il suo parere su classe, partiti, potere, giustizia. A volte racconta la sua infanzia, e attraverso astrazioni la riporta al presente storico. Successivamente egli scrisse altri due racconti, 'I giorni di Infanzia' e 'Apprendista'.

Sempre durante gli anni in carcere, pubblicò la rivista *Güney*, la cui prima edizione fu pubblicata nell'ottobre 1978 in cui cercò le risposte sul compito di un artista politico. In questo, la rivista assomiglia ad altre riviste e manifesti del tempo, come il *Giovane Cinema* e *Settima Arte*. Attraverso fumetti realizzati dalla mano di Haslet Güney racconta la dialettica marxista ai bambini usando la metafora di un nocciolo di pesca. Il nocciolo di pesca è infatti metafora della forza rivoluzionaria talvolta conflittuale. Il padre, nel fumetto, spiega al figlio, che tenta inutilmente di rompere il nocciolo prima con i denti e poi con le mani e piedi, che tutto avviene a tempo debito, e quando le condizioni sono favorevoli. Se il terreno risulta fertile al nocciolo, esso

viene messo nella condizione di essere prolifero e germogliare.¹⁴⁴ Così, la rivoluzione può avere luogo quando il contesto e la maturità degli individui è tale da generare cambiamento.

La rivista *Güney* segue il mondo del cinema rivoluzionario in diverse aree geografiche, spostandosi anche in Africa. Racconta la fase della realizzazione di *Fine del Dialogo* (phelandaba), il documentario realizzato nel 1970 da Nana Mahomo che narra l'Apartheid in Sud Africa. Il principale interesse di *Güney* rispetto a questo contesto sudafricano è la capacità di realizzare film con scarsissime risorse e in condizioni sfavorevoli. Sottolinea inoltre le conseguenze l'accordo del Congresso Panafricano e racconta la lotta dei neri attraverso la camera da presa di fronte alla discriminazione razziale da parte dei bianchi. La rivista dunque non si limitava ad affrontare le problematiche locali turche ma ampliò il suo raggio di azione e analisi al resto del mondo. Il regista, infatti, definì una distinzione tra 'Cinema turco' e 'Cinema della



Figure 2 La Locandina di *(Re Brutto Non Perdona)* "Çirkin Kral Affetmez, 1967). Il film esemplare del periodo *Re Brutto*.

Turchia', per eliminare l'accezione esclusivista del termine. Essendo la Turchia caratterizzata da una popolazione mista in quanto a etnie, giustamente *Güney* voleva evitare che il termine fosse discriminatorio e escludesse alcune importanti fette della società. Questo approccio venne adottato anche in maniera universale: non esiste un problema di classe Turco, ma piuttosto inerente alla Turchia, o all'Africa, all'America Latina. Solanas, nel 1985, a tal proposito, dedicò a *Güney* il film *Tango – L'esilio di Gardel*, in segno di condivisione di intenti e problematiche.

Nell'edizione successiva della rivista *Güney* vennero raccontate le proteste degli operai con i relativi sindacati. Venne nuovamente ampliato il raggio di analisi e venne raccontata la ribellione del popolo palestinese paragonando la Turchia alla Palestina.

144

Yılmaz Güney, *Hayata Seyirci Kalmak Kötüdür Oğlum*, *Güney Dergisi*, no:10, Ottobre 1978, pp.26-29

La terza e quarta edizione della rivista, gestite dalla moglie di Güney, vennero pubblicate insieme, e venne dato spazio alle lettere di Yılmaz Güney scritte in prigione, in cui parlava della necessità di prendere posizione nella lotta di classe, in cui chi si schiera dalla parte dei contadini e per la rivoluzione democratica del popolo contro all'imperialismo e il fascismo diventerà eroe, e chi è a favore degli altri, i nemici del popolo, sarà dimenticato.

La quinta edizione venne dedicata alla Festa degli Operai, e iniziava con il manifesto intitolato 1 Maggio scritto da Vladimir Lenin, che fu di ispirazione, come tutta la filosofia marxista, per Güney.

Güney ottenne successo come scrittore e come editore grazie al contatto con Onat Kutlar, il fondatore della Cineteca che convogliava tutti i giovani cineasti e gli appassionati del cinema per creare un ambiente artistico rivoluzionario. Egli diede all'artista l'occasione di pubblicare i suoi racconti nella rivista "A", alla fine degli anni 50, durante i primi anni trascorsi a Istanbul.

Fin dalla sua infanzia il regista si mostra estremista e trasgressivo. Suo padre era poligamo e di frequente cacciava via di casa tutta la famiglia. Durante questi litigi, i canti curdi che esprimevano il dolore della madre colpirono e segnaronò nel profondo Yılmaz Güney. Nei film del regista ritorna non casualmente la tradizione orale curda del villaggio mediorientale. La madre di Güney era una cantante di storie talentuosa nel loro villaggio. Inoltre il trattamento della madre da parte del padre ferì Güney che assistette a tale dinamica nella sua infanzia, generando una rabbia irreversibile verso il padre. Un'altra figura molto importante nella sua vita fu İsmail, suo amico di sangue a Yenice:

“Oggi siamo piccoli ma un giorno saremo grandi.” Quando İsmail morì la sofferenza per me fu grande. La mia lotta inizia con la morte di İsmail.¹⁴⁵

Güney ebbe il suo primo contatto con il cinema in giovane età quando aveva 13 anni. Egli guardava i western americani ammirando il modo di camminare, i blue jeans, gli sguardi dei gangster come John Wayne.

Yılmaz Güney quando si trasferì a Istanbul, nel 1967, si iscrisse all'Università di Istanbul presso la facoltà di economia, tuttavia non terminò gli studi. Il suo obiettivo era quello di inserirsi all'interno del partito comunista a Istanbul e entrare nel mondo del cinema. Mentre lavorava a Dar Film il suo talento letterario venne principalmente espresso nella stesura di sceneggiature, e

¹⁴⁵ Turhan Feyzioğlu, Yılmaz Güney Bir Çirkin Kral, İstanbul, Ozan Yayıncılık, 2011, p.68.

lavorò come aiuto-regista e attore per il film *I ragazzi di questo paese* (Bu Vatanın Çocukları) del 1959 di Atif Yılmaz e di Yaşar Kemal scrittore, giornalista e intellettuale turco. Yaşar Kemal come Yılmaz Güney si era spostato a Istanbul da Adana in giovane età, e anche lui proveniva da una famiglia di origine curda.

Il film narra la storia di due ragazzi che hanno il compito di consegnare una lettera segreta a Mustafa Kemal Atatürk, il fondatore della repubblica turca, e di un uomo a favore del pascià, che durante La Guerra d'Indipendenza Turca (1919-1922) li vuole eliminare per impossessarsi della lettera. Da un lato esistono i gruppi di Kuvayi Milliye (Nationalist forces), i gruppi patriottici che volevano difendere il territorio dall'invasione dei greci, degli inglesi e dei francesi.

Grazie al successo di questo film Yılmaz Güney ottenne il diritto di lavorare come aiuto regista e scenografo per Atif Yılmaz. Prima di arrivare alla sua completa libertà espressiva, realizzando film che incarnassero il suo pensiero politico, Yılmaz Güney dovette girare i film tra gli anni 65-70 che pur non soddisfacendo completamente i suoi desideri lo aiutarono ad accrescere la sua fama e aumentare i riconoscimenti. Nel '71 venne incarcerato, ma ciò non intaccò la sua reputazione, anzi lo rese ancora più famoso e amato dal popolo. In tutti i film nei quali recitò Yılmaz Güney, si esaltava la sua figura, al punto che gli fu conferito il soprannome di Re Brutto.

Un Uomo Brutto (Bir Çirkin Adam, 1969), *Il Re Brutto non perdona* (Çirkin Kral Affetmez, 1967), *Brutto e Coraggioso* (Çirkin ve Cesur, 1971), *Il re dei Re* (Krallar Kralı 1965), (L'Obiettivo Canlı Hedef, 1970), *Sono Invincibile* (Bana Kurşun İşlemez, 1967), *Il Re* (Yedi dağın Aslanı, 1966), *Il ritorno dei leoni* (Aslanların Dönüşü, 1966), *Il cavallo, la donna e la pistola* (At avrat Silah, 1966)¹⁴⁶. Come si intuisce anche dai titoli dei film, il carattere del protagonista recitato da Yılmaz Güney è di un gangster rude, orgoglioso, duro, a tratti collerico, che non scende mai a patti, ma che è sempre dalla parte degli oppressi. Questo permette di creare un sentimento di catarsi con una soluzione soddisfacente. Questi film venivano proiettati presentandoli ingannevolmente con un altro titolo, dato che tale era stato il successo di questi ultimi da essere stati già ampiamente consumati dagli spettatori, che non sarebbero dunque tornati a vedere la stessa pellicola più di una volta. Nonostante le affinità con il Terzo cinema che narra della ribellione degli oppressi attraverso la violenza non si può dire che questi film di Yılmaz Güney rientrino in questa corrente, perché sono spesso privi di contesto, fantasiosi e

¹⁴⁶ La parola Re, é una parola che si usa a uno che fa bene il suo lavoro, talentuoso in quell'ambito.

surreali, e illudono lo spettatore attraverso la catarsi finale, cosa che nel terzo cinema, che faceva del realismo il suo punto di forza, non avviene quasi mai.

In questi film Aydın Engin, giornalista e scenografo, collabora con Yılmaz Güney, scrivendo per conto suo sceneggiature sotto compenso. Per queste sceneggiature i due registi avevano stabilito delle norme principali: la sceneggiatura doveva essere semplice, non ci dovevano essere dialoghi lunghi, all'inizio del film il personaggio, un uomo qualunque, piatto, doveva trovarsi in una situazione di oppressione tale che alla fine quando fosse riuscito a ottenere che fosse fatta giustizia si sarebbe prodotto un sentimento di soddisfazione nello spettatore.

In questi film a volte Yılmaz Güney faceva aggiungere delle scene peculiari per soddisfare le sue fantasie, come per esempio nel film *Il cavallo, La moglie, La pistola (At Avrat Silah)*. In effetti, uno dei curiosi e onirici desideri che Güney voleva personalmente realizzare era quello di entrare in un bagno turco a cavallo, e dunque realizzò una scena in cui lo realizza. Nel film *Ladro di Cavalli (At Hırsızı Banuş)*, Güney realizzò l'altro originale desiderio di cavalcare un cavallo bianco e percorrere Beyoğlu, la strada più famosa di Istanbul. Egli sapeva che così facendo avrebbe accresciuto il mito di sé, creando anche delle somiglianze col mondo del western. Durante le riprese era facile che Yılmaz Güney si lasciasse andare all'improvvisazione, creando così un forte stacco con il testo della sceneggiatura¹⁴⁷. Yılmaz Güney commentò il suo periodo del Re Brutto nel seguente modo:

Preferivo rimanere nei limiti imposti dall'epoca. Le novità da me apportate al cinema sono state: litigi, avventura, "kabadayı" (gangster della vecchia scuola). Tuttavia le mie iniziative furono manipolate da alcune persone; quando invece avevano un sacco di realtà al loro interno, una realtà che proveniva dalla vita stessa, soprattutto per quanto riguarda i costumi, i modi di relazionarsi, le maniere di gestire gli sguardi. Il pubblico trovava un senso a queste cose, rispecchiandosi. Dunque cercavo di non allontanarmi dalla cultura del popolo"¹⁴⁸

Nonostante il periodo culmine di Güney del Re Brutto sia stato molto potente dal punto di vista dell'interazione con gli spettatori, il regista non lo apprezzò mai totalmente, pur essendo stato il

¹⁴⁷ Roy Armes, *Third World Film Making and West*, London, University of California Press, 1987, p.274

¹⁴⁸ Nezhir Coş, Engin Ayça, Intervista con Yılmaz Güney, *La Rivista della Settima Arte*, no: 19, Ottobre-Novembre 1974, p.4.

punto di maggiore successo. A livello ideologico tale periodo non fu rilevante né per il regista né per gli spettatori, non trattandosi di un cinema politico del realismo sociale.

A seguito del periodo Re Brutto, Güney finalmente abbraccia i suoi veri interessi tematici come il delitto d'onore, la faida, la cultura feudale, il patriarcato, i vincitori e i perdenti, gli oppressi e gli oppressori, che caratterizzarono il suo approccio artistico e ideologico. La conoscenza della cultura contadina e feudale gli permise di recitare in maniera reale e credibile i suoi personaggi. Infatti nel 1965 recitò *Io Vivo Morendo* (Ben Öldükçe Yaşarım, Duygu Sağıroğlu, 1965), si immedesimò in un contadino in opposizione al sistema di faide (inerenti a questioni di proprietà), che è costretto a rivendicare ciò che è suo. Il protagonista Ahmet (Yılmaz Güney) viene forzato dalla madre a rivendicare la morte del padre. Nel *Koçero*, del 1964, descrive un personaggio che si oppone ai nemici del contadino e protegge i poveri contadini contro il capo villaggio che li vuole sfruttare.

3.6. IL SECONDO PERIODO DI YILMAZ GÜNEY: LA TRANSIZIONE

Film come *La Sposa della Terra* (Seyyit Han, 1968), *Domani è l'ultimo giorno* (Yarın Son Gündür, 1971), *I Miserabili* (Umutsuzlar, 1971), *Il Dolore* (Acı, 1971), *Elegia* (Ağıt, 1972) e *Padre* (Baba, 1971)¹⁴⁹ pur affrontando i soliti temi d'avventura gangsteristici, i dialoghi che appaiono in essi possono essere definiti poetici, un passo avanti rispetto ai film precedenti, e i temi affrontati sono maggiormente rivolti ai problemi sociali. Alcuni di questi come Ağıt, Acı, Baba contengono toni melodrammatici. Per esempio in *Baba*, Yılmaz Güney deve aiutare la sua famiglia economicamente, e per questo si assume la colpa di un delitto del suo datore di lavoro. Egli viene incarcerato per 24 anni in cambio della garanzia del supporto economico per la sua famiglia, e la possibilità di far studiare i suoi figli. Quando però il protagonista esce dal carcere scopre che il padrone, invece di aiutare la sua famiglia, ha violentato la moglie, che sua figlia lavora in un bordello e che il figlio è diventato dipendente dal gioco d'azzardo. I toni drammatici sono un punto di congiunzione tra Yeşilçam e certa produzione di Yılmaz Güney.

La Sposa della Terra (Seyyit Han) è un esempio di film in cui vengono affrontati temi del periodo Re Brutto, ovvero il mito gangsteristico d'avventura, temi folkloristici, dalla danza

¹⁴⁹ Giovanni Scognamiglio, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, Kabalıcı, 2003, p.326.

popolare ai canti popolari e agli strumenti autentici, ed anche elementi della mitologia turca¹⁵⁰. Molti di questi temi ed immagini, comunque, ricorrono sempre nel modo di fare cinema di Güney, per esempio, “*Il cavallo, la donna (la moglie) e la pistola*” è un proverbio proveniente dalla mitologia turca. Questo affiancamento di soggetti (il cavallo, la donna, la pistola), è giustificato e affonda le radici nella credenza turca secondo cui senza il permesso non si può toccare la barba di un uomo, la coda del suo cavallo, o la donna a cui lui è legato, altrimenti si risponde con la pistola¹⁵¹. Qualora non posseda questi tre elementi, un uomo non può essere considerato come “un vero uomo”. Tuttavia, la pistola rappresenta una figura della cultura turca che a seconda del contesto può cambiare senso. Essa non è esclusivamente simbolo e strumento di rabbia e violenza ma, come vediamo nel film *La Sposa della Terra*, la pistola esprime la felicità attraverso l’atto di sparare verso il cielo.

Come in *Seyyit Han*, in *Baba e Acı* i concetti della privazione (la privazione della donna o della terra), dell’allontanamento (a causa della prigionia), del divieto/obbligo (in base alle norme della faida), dell’inganno (il tradimento di chi viene imprigionato), del ritorno (il ritorno dalla prigionia), della celebrazione¹⁵² (di solito è il matrimonio) furono lo strumento per raccontare le problematiche dei popoli del Medio Oriente. In tutte e tre i film esiste un ritorno volto a compensare una mancanza.

Tuttavia, come fa notare Giovanni Scognamillo, Yılmaz Güney nel tempo è stato definito appartenente a diverse correnti, dal realismo, al neo-realismo, o al realismo-lirico¹⁵³. A partire da *Seyyit Han* la produzione del regista può iniziare a essere definita appartenente al terzo cinema. Yılmaz Güney, soprattutto grazie alla sua provenienza curda e la sua tendenza a sinistra, portò avanti il terzo cinema turco, le cui porte erano state aperte da Metin Erksan, Duygu Sarioğlu e Halit Refiğ.

Tuttavia, la rappresentazione del popolo curdo in Turchia è stata sempre ambigua e problematica. Di solito, ancora oggi, i curdi vengono dipinti dalle reti televisive e nei film come rappresentanti di faide, delitti d’onore, feudalesimo, discordie tra clan di contadini. Mettendo in mostra tale rappresentazione parziale ed erronea della popolazione curda, si incoraggia la creazione di una

¹⁵⁰ Cynthia J. Miller, Bowdoin A. Van Riper, *International Westerns: Re-Locationing the Frontier*, Lanham Scarecrow Press, 2014, pp. 30-32.

¹⁵¹ Deniz Karakurt, *Turkish-Turkic Mythology Dictionary/Glossary*, e-kitap, 2011, p.247.

¹⁵² Francesco Casetti, Federico Di Chio, *Analisi del Film*, Milano, Bompiani, 1990, p.205.

¹⁵³ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul Kabalcı Yayın evi, 2010, p.321.

figura negativa nell'immaginario del popolo turco, che è portato a sua volta a discriminare tale minoranza. Così anche i problemi più seri del popolo curdo vengono sminuiti e caricaturati. Come conseguenza, tracciando una distinzione netta all'interno della popolazione si favorisce l'esaltazione della parte vittoriosa.

Quando Yılmaz Güney dichiarò la morte del Re Brutto, diede inizio a un nuovo cinema che per anni aveva elaborato nella sua mente. Provò addirittura senso di colpa per gli anni in cui era famoso come Re Brutto, giacché la fama lo aveva condotto all'alcolismo e al gioco d'azzardo. È evidente che Yılmaz Güney ha usato un approccio convenzionale al cinema per poi sfruttare i mezzi ottenuti a suo piacimento, attraverso una maggiore politicizzazione e un crescente impegno nelle tematiche sociali, diventando così uno dei massimi esponenti del terzo cinema. “Da sempre l'umanità conosce la lotta, aumentata nel momento in cui il Mondo ha conosciuto il capitalismo. In questa lotta esistono sempre due poli opposti: coscientemente o subcoscientemente, ognuno prende il posto che gli pare”¹⁵⁴. Güney con tale affermazione esprime la necessità di un cinema politico e militante.

3.7.LA CENSURA

Prima del 1939 è impossibile parlare di una vera e propria normativa che riguardasse il cinema. La prima censura in Turchia fu applicata nel 1919 da un generale francese Franchet d'Esperay per il film *Mürebbiye* (L'educatrice)¹⁵⁵. Il motivo della censura fu la rappresentazione dell'educatrice come una donna seducente e non rispettosa alla morale. Da ciò si nota come la prima discussione riguardo la censura in Turchia fu su un argomento focale: il corpo di una donna. Ciò avvenne immediatamente poiché le forze francesi d'occupazione avevano il potere di censurare direttamente il cinema turco. Fu nel 1939 che la Turchia ottenne per la prima volta una normativa concreta che riguardasse direttamente le opere visuali: “Le Regole Per il Controllo del Cinema”.

La normativa fu creata in base alla normativa di censura italiana nell'era del fascismo. La censura era volta a scovare in ogni scena qualsiasi minima cosa da condannare anche laddove non esisteva. I responsabili dei tagli e delle censure spesso erano anche non professionisti del settore,

¹⁵⁴ Atilla Dorsay, *Yılmaz Güney Kitabı*, İstanbul, Varlık Yayınları, 1988, p.53.

¹⁵⁵ Güler Emektar, *Sarı Günler ve Türk Sinemasında Sansür*, 23/04/2003,

<https://bianet.org/biamag/kultur/18412-sari-gunler-ve-turk-sinemasinda-sansur> visitato il 16/10/2017

non qualificati a svolgere un compito così delicato. I film meno censurati sembravano essere quelli melodrammatici di Yeşilçam.

Con la normativa del 1939 chiunque avesse voluto realizzare un film avrebbe dovuto superare una serie di trafilate burocratiche. I cineasti usavano spesso pseudonimi e non di rado capitava che alcuni di essi si autocensurassero, consapevoli della censura a cui sarebbero comunque andati incontro. Un forte controllo veniva attuato soprattutto sui dialoghi per impedire la propaganda del comunismo. Nel film di *Şoförün Karısı* (La Moglie dell'autista, 1962) una frase semplicissima come “mettiamo insieme tutto ciò che abbiamo e spendiamolo insieme” fu tagliata e ritenuta materia riconducibile alla propaganda comunista. Questo esempio mostra una ridicola per quanto eccessiva tutela dei contenuti dovuta a una paranoia comune in quegli anni.

Il controllo della censura proseguì rigidamente per tutto il trentennio, fino al cinema turco degli anni '60. Il film che scambussolò tutto il sistema della censura fu *La Vendetta (1962) dei Serpenti*, di Metin Erksan. Esso si salvò dalla censura grazie all'intervento del presidente della repubblica Cemal Gürsel. Il film fu rivoluzionario e diede adito a una manifestazione. Si può quindi dedurre da questi fatti che ci fu un tentativo di ringiovanimento sia nel cinema che nella sua struttura. *La Vendetta dei Serpenti* (1962) riunì tutti i registi dell'epoca invogliandoli ad alzare la voce contro il vecchio e restrittivo sistema del periodo. La prima manifestazione contro la censura nel cinema fu realizzato nel 1977¹⁵⁶. Dalle fonti turche si evince che la censura adottata nella Turchia degli anni '60 fu ripresa e per certi versi ricalca quella dell'Italia fascista.

¹⁵⁶ Deniz Yeşil, Il documentario sulla manifestazione fu realizzata nel 2014 da Deniz Yeşil, http://1001documentary.net/filmayrinti.php?film=Yollara_Dustuk visitato il 04/10/2017.

CAPITOLO QUARTO

ANALISI DELL'ULTIMO PERIODO DI YILMAZ GÜNEY: *UMUT (LA SPERANZA)*, *IL GREGGE(SÜRÜ)*, *YOL(STRADA)*, *ARKADAŞ(COMPAGNO)*, *IL MURO(DUVAR)*

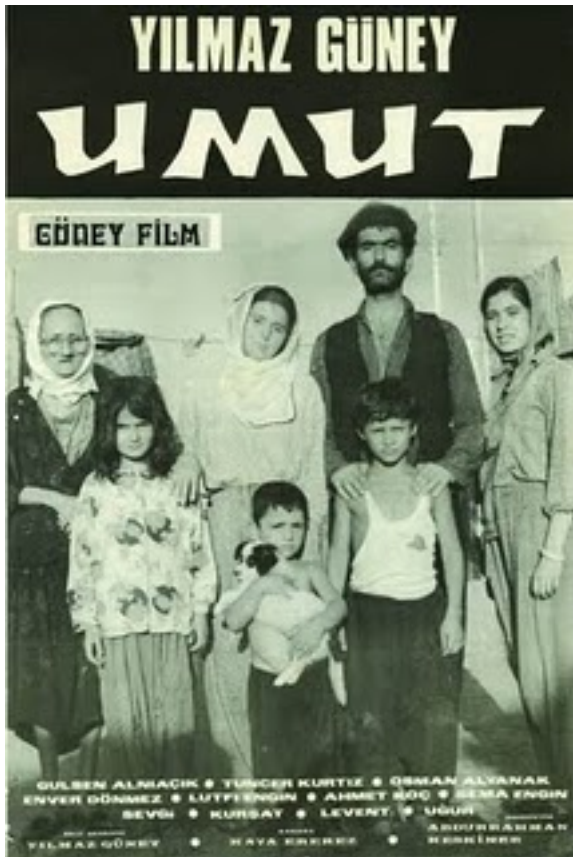


Figure 3 la locandina di Speranza (1970)

<http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/1750/umut> visitato il 29/09/2017

Tra i giovani registi che provavano a rinnovare il cinema turco opponendosi a Yeşilçam, Yılmaz Güney fu quello più di successo a portare il Terzo Cinema nel cinema turco. Egli fu abile nel raccontare gli ostacoli di tutte le persone sfruttate, perseguitate, la popolazione turca ma soprattutto curda, di cui egli faceva parte. Infatti l'interesse da parte dei curdi per il cinema iniziò con i film di Yılmaz Güney. In *La Speranza (Umut)*, il protagonista Cabbar è un anti-eroe, è un personaggio che non riesce a farsi strada nel sistema. Yılmaz Güney, con la realizzazione di *Umut* del 1970 s'indirizzò verso una direzione diversa: quella del terzo cinema. Abbandonò quindi il personaggio del Re Brutto legato al periodo precedente caratterizzato da violenza, simboli western, rappresentazioni di virilità.

Speranza (Umut) propone a un pubblico abituato al melodramma di Yeşilçam la visione di una realtà sociale più cruda, sulla scia del neo-realismo italiano. Egli rompe gli schemi del melodramma come “*class differences and cross-class love, siding with the poor e happy endings*¹⁵⁷”.

¹⁵⁷ Barış Kılıçbay, Emine İncirlioğlu, Interrupted Happiness: class boundaries and the Impossible love in Turkish melodrama, *Ephemera critical dialogues on organisation*, pp. 239-244 <http://www.ephemerajournal.org/sites/default/files/3-3kilicbayandincirolu.pdf>. visitato il 13/09/2017

Umut, ambientato ad Adana, terra natia del regista, è una tragedia che racconta di un tassista-cocchiere analfabeta che vive la propria vita nella speranza di cambiarla grazie a una lauta vincita alla lotteria. Un giorno la sua carrozza viene incidentata da un'automobile, e il suo cavallo viene ucciso. Dato lo status dell'automobilista che lo ha incidentato, il giudice non fa giustizia al pover'uomo e non gli dà alcun risarcimento danni, favorendo il più abbiente dei due. I creditori in poco tempo saccheggiano la casa del cocchiere, a eccezione dell'altro cavallo e della carrozza incidentata. Egli diventa aggressivo con la propria famiglia e con i più deboli. Alla fine, si unisce ad un "santone" che lo convince dell'esistenza di un tesoro nascosto, e in questo processo si perde nella follia.

Le Point è un settimanale politico e un giornale pubblicato a Parigi, in cui Umut viene definito come un film di tipo neo-realistico¹⁵⁸. Diverse analogie infatti appaiono tra il neo-realismo italiano e quello turco: in Umut muore il cavallo di Cabbar, unica fonte di guadagno per il pover'uomo, così come in *Ladri di Biciclette (1948)* di Vittorio de Sica viene rubata la bicicletta ad Antonio, a cui serve per lavorare. In entrambi i casi viene mostrata la condizione disagiata dei protagonisti nella loro vita quotidiana, e in entrambi gran parte delle inquadrature sono in ambienti esterni (strade, palazzi, piazze, centro storico della città). In entrambi, i dialoghi sono brevi ma intensi e in entrambi esiste il tema della superstizione: in *Ladri di Biciclette* sono diversi i riferimenti religiosi, e si intuisce che il futuro delle persone viene considerato strettamente legato alla fede e al fato, e in Umut si trova la convinzione, guidata da uno pseudo-profeta, che esista un tesoro nascosto senza alcuna base empirica. In entrambi i film le autorità non si preoccupano né per il cavallo di Cabbar né per la bicicletta di Antonio. Esse non proteggono i deboli, vuoi per etica carente, vuoi per incapacità di farlo, e dunque risultano delle entità di mera rappresentanza ma di scarsa utilità. In Umut la scena iniziale ha obiettivi e toni molto didattici come spesso possiamo notare nei film di Yılmaz Güney non solo nelle situazioni presentate o nei dialoghi ma anche nella scelta delle inquadrature e in alcuni elementi estetici. Nella scena iniziale, infatti, Cabbar va a urinare per la strada proprio davanti a un pannello pubblicitario di una banca su cui c'è scritto "Sümer Bank: la garanzia dei vostri soldi", dal chiaro e quasi didascalico significato di critica sociale. Questa strategia di utilizzo di icone forti di natura politica ed economica, crea un'ironia tagliente ed efficace.

¹⁵⁸ Turhan Gürkan, *Dünya Basınında Yılmaz Güney*, Istanbul, Güney Yayınları, 1976, p.60.

Il Compagno (Arkadaş, 1974) è un film di tipo essay didascalico e didattico, in quanto il punto di vista del regista è prominente e risulta estremamente ingombrante. Nel film viene descritta la teoria di Frantz Fanon, sul superamento da parte del colonizzato dell'identità impostagli dal colonizzatore, in un contesto diverso dalla colonizzazione. Il regista, in *Il Compagno*, utilizza dunque il concetto dell'assimilazione del colonizzato nei confronti del colonizzatore trasposto in un contesto diverso, in una località turistica turca. Qui infatti un vecchio amico di infanzia del protagonista, Azem, ha smarrito il legame con le proprie radici ed è stato “*assimilato*” (“degenerato”, come viene detto nel film) non a un colonizzatore, ma ai nuovi modelli di vita “borghesi” e filo-occidentali. Un aspetto che è importante sottolineare è che Cemil intraprende questo percorso non con le proprie forze ma sotto l'egida paternalistica di Azem, emblematicamente interpretato da Yılmaz Güney. Paternalistico, di nuovo, è l'atteggiamento di Azem quando parla con uno degli umili servitori del villaggio turistico che per esprimere la sua rabbia nei confronti dei ricchi vacanzieri danneggia le ruote delle loro automobili. Azem infatti gli fa notare l'inutilità del suo gesto con lo scopo di indirizzare la rabbia sociale del servitore verso obiettivi a suo parere più costruttivi. Quest'atteggiamento non è proprio soltanto del protagonista Azem ma viene adottato anche da altri personaggi tra cui Semra, un'altra vecchia amica che a differenza di Cemil ha intrapreso un percorso di vita più simile a quello di Azem e che ne condivide il punto di vista critico sulla società. Illuminante risulta la discussione tra Semra e Azem, i quali, pur essendo dalla stessa parte politica, hanno opinioni differenti riguardo alle soluzioni possibili. Semra infatti invita Azem a lasciare da parte il suo approccio personalistico in favore di una visione più globale del conflitto di classe e più strettamente marxista. Di seguito, le parole di Semra:

“Cemil è contento della sua vita. Perché dovrebbe cambiare sé stesso? Secondo me il tuo punto di vista è sbagliato. Cemil è il frutto delle condizioni economiche e può cambiare solo se queste cambiano. Non ci dobbiamo occupare di Cemil. Chi è Cemil? È un degenerato. Se non sappiamo di cosa dobbiamo occuparci, la sconfitta sarà certa per noi. Non puoi salvare tutti. Guarda alle situazioni con un'ottica di classe.”¹⁵⁹ (min: 35:34)

Attraverso il personaggio Semra, il regista mette in scena una discussione teorico-politica che finisce per essere una lezione per lo spettatore. Il film esplora anche le conseguenze morali della “degenerazione” presentando Cemil come un personaggio corrotto anche dal punto di vista della sessualità: “Chi dei miei amici ha una moglie bella è autorizzato a baciare la mia, perché poi mi permette di fare lo stesso con la sua donna” dichiara Cemil con naturalezza. Come nel cinema Yeşilçam infatti, la degenerazione morale viene sistematicamente attribuita ai personaggi ricchi o arricchiti. Yılmaz Güney si critica alcuni elementi della cultura “pavyon”, presentandola come una manifestazione della cultura consumistica a lui contemporanea. Per esempio quando Azem e Cemil si trovano in un bordello è soltanto Cemil a consumare un rapporto sessuale con una prostituta, mentre Azem dopo aver avuto una toccante conversazione con una delle donne, che gli confida la sua infelicità, la paga nonostante non siano andati a letto insieme. Il cinema di Yeşilçam generalmente mette in scena la trasformazione capitalistica del Paese avvalendosi di strumenti narrativi molto semplici: non vi sono metafore, non vi è il tentativo di penetrare la psiche dei personaggi, ma soltanto dialoghi che rimangono in superficie messi in bocca a personaggi fortemente stereotipati, unidimensionali, rappresentanti di una certa classe sociale o di un determinato ambiente.

Il tema delle differenze di classe nel cinema turco ha in realtà una presenza costante, dal melodramma di Yeşilçam al social-realismo turco fino ai film più recenti. Nella produzione cinematografica di Güney, sebbene sotto molti aspetti si distanzi dalla più tradizionale Yeşilçam, continua ad avere con essa dei tratti in comune, come la melodrammaticità. A tal proposito si ricorda *Il Regno d’Inverno* (Kış Uykusu, 2014), di Nuri Bilge Ceylan che ha vinto il premio della Palma d’Oro. Ricchezza e povertà sono molto polarizzate nei film di Yeşilçam. Talvolta questo accade anche nei film di Yılmaz Güney e questi elementi vengono incarnati dai personaggi che a loro volta rappresentano il bene e il male. Non esiste una riflessione sulla complessità della composizione sociale e del conflitto di classe stesso: per esempio manca la rappresentazione di un ceto medio.

Nella scena iniziale di *Vita Amara* (Acı Hayat, Metin Erksan, 1962) il cliente di Nermin si preoccupa per esempio di dove nascondere i suoi gioielli e di quanti soldi spende in Francia, incarnando il tipico *parvenue* che ostenta la propria ricchezza da poco conquistata. Il film racconta la storia di una coppia che non riesce a sposarsi per motivi economici e non riesce a prendere in affitto l’appartamento che desidererebbe. La lunga e infruttuosa ricerca di una casa li

vede spesso girare per i bassifondi e rifiutare le offerte di appartamenti squallidi e fatiscenti. Alla fine, Nermin, la protagonista, si convince a sposare il figlio di una sua cliente, perché più ricco di lei, pentendosene amaramente in seguito. L'ex ragazzo di Nermin, di origini povere, dopo la bruciante delusione, si riscatta agli occhi della sua vecchia amante, arricchendosi enormemente grazie ad una vincita al totocalcio ed ottenendo da lei una dichiarazione di eterno amore. In questo film assiste ad un tentativo del regista di fare del realismo sociale che rimane tuttavia nei limiti del melodramma tipico del cinema di Yeşilçam. La ricchezza della nascente classe medio-alta, nel cinema turco, è rappresentata come una minaccia alle tradizioni della cultura turca ed è associata alla dissolutezza morale. Per esempio, è il personaggio ricco a rubare la ragazza a quello povero. Ai personaggi ricchi, inoltre, vengono attribuite attitudini e comportamenti filo-occidentali identificandoli come unici fautori della modernizzazione che l'intero Paese stava vive¹⁶⁰. Per esempio nel film *La Nostra Famiglia* (Bizim Aile, Ergin Orbey, 1975) il padre ricco non vuole che sua figlia si sposi con un ragazzo povero, ma alla fine capisce che i poveri sono più virtuosi dei ricchi e permette a sua figlia di unirsi con la famiglia povera, in un conflitto dicotomico in cui le diverse classi sociali rappresentano i poli del bene e del male. Nei film di Yılmaz Güney si nota la differenza delle classi nella rappresentazione dei contadini, degli indigeni, delle campagne, delle tribù, delle donne oppresse e dei poveri. Come vediamo più evidentemente in *Compagno* (Arkadaş), Cemil, l'ex contadino che ora si è adattato ad una vita "inborghesita" riscopre le proprie radici e la propria identità e arriva alla fine a ricorrere alla violenza non verso il suo metaforico "colonizzatore" ma verso sé stesso, suicidandosi.

Il Gregge (Sürü) diretto in collaborazione con Zeki Ökten, pur non essendo un film in lingua curda, racconta la memoria collettiva della cultura curda anche attraverso i Dengbej¹⁶¹, parte dell'identità curda. Sempre nello stesso Sürü, vediamo le tribù che sono costrette ad arrivare ad Ankara con i loro greggi. A seguito del loro viaggio, nella scena finale, vediamo tutti i singoli individui che si perdono a causa della grandezza della metropoli. Il film non ha una fine assoluta come avevamo visto sempre in Yeşilçam. Quindi si può notare una rottura con Yesilcam rappresentata dal film *La Speranza* (Umut) del 1970 di Yılmaz Güney e successivamente con *Il Gregge* (Sürü), in quanto vengono abbandonati i toni melodrammatici per approdare a una narrazione decisamente più realistica.

¹⁶⁰ Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara, İmge Kitabevi, 1994, s.187.

¹⁶¹ sono dei cantastorie o poeti curdi, l'etimologia deriva deng: la voce bej: cantante

Grazie alla libertà di espressione negli anni '60 Yılmaz Güney introdusse nel cinema turco la questione curda. Così il cinema turco cambiò aspetto diventando un cinema maggiormente pluralista.

“Quando si parla della Turchia nei media e negli ambiti accademici internazionali, essa è generalmente dipinta come un ammasso di contraddizioni: ‘Uno stato secolare contro una società religiosa’, ‘un governo conservatore contro un’élite secolare militare e burocratica’, ‘un sistema politico democratico contro una tradizione statale autoritaria’; ‘un candidato all’Unione Europea contro una democrazia debole’¹⁶².

I film della Turchia, e in special modo quelli di Güney sono una buona sintesi di queste contraddizioni. *Il Gregge* racconta di una famiglia di pastori nomadi, distrutta dal contatto con la civiltà moderna, mentre trasportano il proprio gregge di pecore in treno ad Ankara. La figura centrale del film è il figlio che cerca di arginare i contrasti causati dalle vendette della famiglia e di adattarsi alla società moderna. *Suru* è il primo film nella storia del cinema turco a raccontare la realtà in senso puro della popolazione curda, da sempre negata. Il regista descrive così la propria esperienza personale:

“Devo confessare il fatto che sono un curdo assimilato. Durante la mia infanzia la lingua parlata a casa era il curdo. Fino ai 15 anni parlavo solo in curdo. Poi mi sono staccato dalla mia famiglia. Ho sentito spesso dei discorsi che negavano l’esistenza della lingua curda mentre sentivo, allo stesso tempo, gente che parlava in curdo. Potevo vedere benissimo che le condizioni di vita dei curdi erano abbastanza dure. Mio padre è di Siverek. Ho visitato Siverek per la prima volta quando avevo 16 anni e ho capito quel giorno chi sono io. Ho scoperto la sofferenza di essere separato dalle mie radici. Mio padre mi disse: Ti hanno staccato dalle tue radici. Quando avevo 34 anni ho visitato Muş dove è nata mia madre e ho visto la sua tribù. *Il Gregge* è il film che scaturisce dalla realtà di questa città”¹⁶³

Il Gregge (*Sürü*) è un affresco dei problemi sociali della Turchia e riprende, ampliandole, alcune tematiche comuni, per esempio i problemi sociali della Turchia e l’immigrazione nel cinema del decennio precedente. Anche in Yılmaz, *La Strada* (*Yol*), è possibile vedere la quotidianità dei protagonisti, cinque prigionieri curdi che vengono rilasciati temporaneamente e fanno ritorno ai

¹⁶² Cenk Saraçoğlu, *Kurds of Modern Turkey*, London, IB. Tauris Publishers, 2011, p.2.

¹⁶³ Chris Kutschera, L’intervista con Yılmaz Güney, Ortadoğu(Middle-east) nel Gennaio 1983 traduzione mia.

<http://www.cinerituel.com/2015/12/yilmaz-guney-roportaji.html> visitato il 02/10/2018

propri villaggi. La Strada è un tesoro del cinema curdo, che è stato premiato durante la 35° edizione della Palma d'Oro come miglior film nel 1982. Ovviamente la partecipazione di Güney al Festival venne aspramente criticata dal governo turco, che si oppose. Il governo francese offrì a tal proposito immunità di estradizione a Güney e gli permise di restare in Francia per un periodo di tempo.

Il film era stato scritto, parzialmente diretto, e poi, a seguito della fuga dalla prigione, montato da Yilmaz Güney, che era stato incriminato per l'uccisione del giudice che aveva insultato sua moglie. Nel settembre 1980, la nuova giunta turca militare emise una legge che bandiva tutti le opere di Güney, inclusi film, libri e pubblicazioni. Conscio del fatto che anche le sue opere future sarebbero state censurate,

Il film tratta di cinque prigionieri in libertà condizionata, a cui è stata concessa una settimana per visitare i propri cari. Il film inizia con la rappresentazione dell'isola Imrali, dove si trova la prigione. I prigionieri durante questa settimana si trova faccia a faccia con i propri sbagli del passato e le questioni in sospeso, e in questo trapela la visione epica del regista della Turchia sotto il controllo della giunta militare. Seyit Ali, uno dei prigionieri desidera sfruttare la settimana di libertà per uccidere per onore. Egli viaggia a est verso la nevosa montagna curda, diretto al villaggio isolato di Sancak, dove trova sua moglie in una scuderia e la punisce per averlo tradito con un altro uomo, come da abitudine tradizionale locale. Mehmet, un altro prigioniero, colpevole di aver lasciato che il suo fratellastro morisse durante una rapina in banca finita in maniera sfavorevole per i due, viaggia verso Diyarbakir, nella speranza di incontrare sua moglie e i suoi bambini, nonostante la sua famiglia acquisita non intenda incontrarlo e lo biasimi per la morte del loro figlio. Omer, un altro prigioniero, contadino curdo, viaggia verso il suo villaggio, Birecik, nel Kurdistan occupato del nord, un villaggio nella frontiera tra Turchia e Siria per ricongiungersi con la sua famiglia. Egli trova il suo villaggio nel bel mezzo di una battaglia sanguinosa tra i combattenti curdi e l'armata turca. Egli attende di venire a conoscenza delle notizie da suo fratello, che è impegnato nella battaglia come militare curdo per liberare il Kurdistan del Nord dall'occupazione turca. Omer, similmente agli altri curdi, trova sé stesso e la sua terra sotto l'occupazione turca che gli nega il fondamentale diritto di parlare curdo. Il giovane Yusuf, che viaggia per incontrare la sua giovane futura sposa, si reca a Bursa dopo essere stato arrestato nuovamente per aver dimenticato i suoi documenti di identità.

Mevlut, un altro prigioniero, viaggia verso Gaziantep, per incontrare la propria fidanzata e promessa sposa, sotto gli occhi osservanti della famiglia. Alla fine del viaggio, i prigionieri tornano alla prigione Imrali, alcuni trovano nella morte la loro unica possibilità di salvezza, speranza, libertà e redenzione. Güney realizza questo film durante il soggiorno in prigione, e dipinge la Turchia sotto la dittatura militare come una prigione essa stessa a cielo aperto. Il mondo esterno sembra di assai più pericoloso e minaccioso per i detenuti rispetto alla prigione vera e propria. Nessuna vita dei detenuti è disperata come quella di Omer, un ex contadino che torna al proprio villaggio e incontra la totale distruzione e morte, risultato di battaglie costanti e sanguinose tra l'armata turca e i combattenti curdi della liberazione. Nonostante il personaggio sia innamorato di una bellissima fanciulla del villaggio, le regole della tradizione lo forzano a sposare la moglie di suo fratello e prendersi cura dei suoi bambini dopo la tragedia, e scopre che il fratello, appunto, ha perso la vita durante la battaglia. Il personaggio si trova davanti alla scelta di tornare in prigione a Imrali e sposare la moglie di suo fratello, ma egli invece decide di dirigersi verso le nevose montagne per unirsi ai combattenti curdi, alla ricerca della libertà.

Oltre ad aver introdotto la popolazione curda nel cinema e ad essersi distanziato dai toni melodrammatici tipici del Yeşilçam, Yılmaz Güney portò anche nel cinema la ricostruzione dell'ironia attraverso simboli politicamente e economicamente forti: le pubblicità delle banche, le statue di Atatürk, i cartelloni pubblicitari, i manifesti, i graffiti. Per esempio nell'ultimo film di Yılmaz Güney, *Il Muro*, realizzato nel 1983, egli racconta di bambini in carcere e delle torture da questi subite, tema ancora attuale nella Turchia odierna. Nella scena iniziale si vede la pubblicità delle banche, come in *La Speranza*, per poi passare alle scene dei minori in carcere, creando un contrasto amaramente ironico tra simboli forti, come anche la scena dei minori che fumano una sigaretta in segno di maturità precoce. Un'altra scena forte e simbolica è quella dei minori carcerati che si allenano di mattina in un ambiente sui cui muri appaiono le parole di Atatürk: "Gioventù turca! Noi abbiamo fondato la Turchia, ma siete voi che la porterete avanti" (26:27).

La rappresentazione della realtà è piuttosto fedele alla realtà stessa: non compare una realtà melodrammatica che ingigantisce la natura. In questo modo il regista riuscì a raccontare i problemi affrontati del popolo, seppur costretto a utilizzare la lingua turca.

4.1. IL CINEMA NAZIONALE

Verso la fine degli anni '60 i registi social-realisti, cioè la cosiddetta sinistra del cinema, iniziò a frazionarsi in numerose correnti ideologiche e vide un tentativo di definire il cinema nazionale proprio dai registi filo social-realisti come Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu e Halit Refig¹⁶⁴. Disaccordi tra i giovani registi e le organizzazioni del Concorso di Cortometraggio di Hisar causarono la rottura ideologica nella collettività di sinistra. Nel 1969, nella rivista “Giovane cinema”¹⁶⁵ i giovani registi pubblicarono una serie di manifesti in cui criticavano il concorso di Hisar e per il fatto che la Shell (multinazionale operante nel settore petrolifero) lo finanziava. Nella giuria non c'erano registi né specialisti di cinema, e il concorso era palesemente ‘truccato’ a favore delle borghesie intellettuali, lontano dal popolo, dirigendosi esclusivamente ad un pubblico di nicchia. Successivamente i Giovani Registri criticarono anche la rigida censura degli organizzatori del concorso: il film 13 Eylül 1968 (13 settembre 1968) non fu proiettato perché in una scena un personaggio aveva avuto un rapporto sessuale con un cane. I film proiettati erano lontani dalla socialità, e di solito trattavano di malinconie personali prive di un più ampio messaggio. I disaccordi riguardarono anche il rapporto tra La Cineteca e i giovani registi e pian piano il collettivismo si sciolse. Alla fine di questi eventi, il gruppo che si staccò dalla Cineteca e dai giovani registi tentò di organizzare il primo “Festival di Cinema Rivoluzionario”. Le divisioni ideologiche cambiarono anche l'andamento delle riviste. Alcuni giovani registi che si staccarono dal gruppo, avevano collaborato anche dal punto di vista economico alla realizzazione della rivista, e dunque lo scisma ebbe delle ripercussioni anche su questo fronte. Il Colpo di Stato del 12 marzo 1971 causò pressioni su tutti i gruppi di sinistra e la rivista cessò di essere pubblicata. Un'altra rottura ideologica riguardò la definizione del cinema nazionale.

¹⁶⁴ Doris Baltruschat, Mary P. Erickson, *Independent Filmmaking Around the Globe*, Buffalo, University of Toronto Press, 2015, p.136.

¹⁶⁵ Yakup Barokas, Jak Şalom, Hüseyin Tüzün, Hisar Günlüğü (Il Diario di Hisar), *Giovane Cinema (Genç Sinema)*, n.8, Luglio 1969, pp.2-7.

Infatti, nella rivista di sinistra *Ant* si espressero diversi registi e studiosi come per esempio¹⁶⁶. Onat Kutlar, il fondatore della Cineteca Turca, il quale affermava: “è difficile dare una definizione di un cinema nazionale in base alle opere. Certamente esiste un cinema nazionale limitato dal punto di vista del linguaggio, ma anche povero dal punto di vista economico ed estetico”. Poi per lo storiografo del cinema turco, Nijat Özön, un film è nazionale in quanto racconta i problemi del popolo, ma che comunque la ricerca delle definizioni è una perdita di tempo. Metin Erksan invece: “per 1000 anni l’uomo turco ha combattuto contro l’esercito crociato selvaggio e contro la Mongolia barbara contribuì al patrimonio culturale turco. Questi mille anni sono la base del cinema turco”. Sami Şekeroğlu, archivistica del cinema turco: “il cinema nazionale turco è un cinema che cerca di risolvere i propri problemi nella cultura turca stessa. È un cinema impostato su idee turche”. Üstün Barışta, invece, come i registi anti-imperialisti Solanas e Getino, definisce il cinema nazionale come “rivoluzionario”, “realistico”, “guerrigliero”, “indipendentista”. Quindi possiamo dire che il concetto di cultura nazionale (trattato spesso da Fanon) e il cinema nazionale oscillano tra nazionalismo turco (a volte dai tratti fascisti) e l’anti-imperialismo Solanasiano e Getiniano. Quest’ambiguità nella definizione di “cinema nazionale turco” è ulteriormente arricchita dalla figura di Günay che, data la sua origine curda, risulta difficile collocare in questo filone cinematografico. Inoltre, Atatürk, il fondatore della repubblica turca, rimane un simbolo importante in tutte le fazioni politiche, di destra e di sinistra. Il tentativo da parte dei registi anti-imperialisti di unire nazionalismo e socialismo nel nuovo cinema turco è in analogia con ciò che nello stesso periodo stava accadendo in America Latina con l’ideologia peronista¹⁶⁷.

L’ideatore della definizione “Cinema Nazionale Turco”, il regista Halit Refiğ, pubblicò *“Il Dibattito sul Cinema Nazionale”* nel 1971, in cui espresse le sue contraddizioni, offrendo soluzioni per ridurre gli ostacoli che non permettevano la creazione di un vero Cinema Nazionale Turco, come ad esempio i valori occidentali spesso in contrasto con quelli turchi. Inoltre, spiega le acute differenze tra il popolo turco e il ceto intellettuale. Con la definizione “cinema nazionale” s’intende un insieme omogeneo di temi e stili, un cinema che indaga l’influenza dell’occidente nella cultura e nel cinema turchi¹⁶⁸. Sia in Yeşilçam che nei film social-realisti,

¹⁶⁶ Ömer Lütfü Akad, Atif Yılmaz Batıbeki, Ertem Eğilmez, Halit Refiğ, Onat kutlar, Nijat Özön, Atilla Dorsay, Sami Şekeroğlu, Sezer Tansuğ, Üstün Barışta, Artun Yeres...

¹⁶⁷ Zeynep Ç. Erus, *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*, İstanbul, Es yayınları, p.228

¹⁶⁸ Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul, Hareket Yayınları, 1971, pp. 91-92

dell'occidente viene mostrata solo la sua ricchezza e i suoi valori materialistici. Il Cinema Nazionale Turco, secondo Refiğ, prima era conosciuto come il “cinema del popolo” (Yesilçam), finanziato con i fondi della popolazione anatolica di cui rispettava i valori artistici. Successivamente, con la nuova definizione di Cinema Nazionale, si ebbe una sua nuova accezione e classificazione. Secondo Halit Refiğ, il vero dibattito non è tra le classi ma tra l'occidente e l'oriente. Tra le varie definizioni di tutti gli studiosi, sia turchi che non, è molto approfondita quella di Andrew Higson, il quale classifica il cinema nazionale in base a questi criteri, ovvero: I film dovevano essere prodotti all'interno di uno stato-nazione determinato,



Figure 4 la locandina di *Mi Sono Innamorato di un Turco* (1969), Metin Erksan

dovevano inoltre avere contenuti in comune o un pubblico in comune, o ancora un'eredità artistica e culturale di quel paese in quei film¹⁶⁹. Da questo punto di vista, si può parlare di un cinema nazionale turco nel senso pieno in riferimento negli anni '60.

I film giudicati esemplari del cinema nazionale sono *Mi sono innamorato di un Turco* (Bir Türke Gönül Verdim, Halit Refiğ, 1969), *Il Tempo di Amore* (Sevmek Zamani, Metin Erksan, 1965), *4 Donne in Harem* (Haremde Dört Kadın, Halit Refiğ, 1965), *Pozzo* (Kuyu, Metin Erksan, 1968).

Per alcuni studiosi, l'ideazione dell'espressione “Cinema Nazionale” in prossimità dei cambiamenti politici, fu dettata dalla paura di questi registi social-

realisti di venire estromessi sul piano del lavoro nel mondo cinematografico e anche una risposta alla separazione dal primo flusso social-realista con intento di spostarsi verso la destra politica¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Alan Williams, *Film and Nationalism*, London, Rutgers University Press, 2002, pp.52-66

¹⁷⁰ Aslı Daldal, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005, p.125

Nel film di *Mi Sono Innamorata di un Turco* di Metin Erksan, la protagonista Eva, tedesca, torna a Kayseri (al centro del territorio turco, icona della cultura turca e islamica) alla ricerca di suo marito, turco, sposato quando lui era in Germania. Ritrovandolo risposato, viene maltrattata e rifiutata da lui finché, conosciuto İsmail, un altro uomo turco, si trasferisce con lui ad Ürgüp (un altro paese della Turchia a maggioranza musulmana ancora oggi). Eva si rapporta con la cultura turca-islamica dalla quale viene così ben accolta da iniziare a vestirsi come loro e infine a convertirsi, diventando praticante. Un segno forte ma allo stesso tempo nascosto, lo si ritrova nel giocattolo del figlio di Eva, un piccolo aereo in mano al bimbo che simboleggia la civiltà occidentale e il suo avanzamento tecnologico ed economico, che genera una forte malinconia descritta dal silenzio insistente del personaggio. L'intento del film è quello di mostrare l'accogliente ospitalità turca e la sua capacità di convertire una donna occidentale che rifiuta i suoi valori in virtù di quelli turchi. Ciò che colloca questo film lontano dal social realismo è il breve tempo in cui la donna riesce a trasformare totalmente sé stessa. Inoltre il tema dell'immigrazione in Turchia da parte di una donna straniera è una tematica poco ricorrente. Sulla base di queste considerazioni il film può essere preso come esempio di Cinema Nazionale definito da Halit Refiğ, ma non secondo Higson, poiché il tema non è frequentemente trattato nei film turchi.

Come si può quindi collocare all'interno della definizione di Cinema Nazionale quei film che non rispettano l'idea di Halit Refiğ? Yılmaz Güney, per esempio, non può essere classificato all'interno della definizione di Refiğ sia perché la multiculturalità della Turchia andava oltre alle definizioni, e sia perché, essendo lui un regista social-realista curdo, cercava di raccontare il suo popolo nel cinema. Notiamo quindi come il tema dell'immigrazione resti fisso ma viene a modificarsi il soggetto dell'immigrazione stessa (prima erano i turchi ora sono i curdi).

Yılmaz Güney il quale aveva già girato molti film, con *Seyyit Han* (1968) segna la svolta verso un nuovo modo di fare cinema più attento alla popolazione curda, non solo per il realismo o la stilistica che emerge dal film, ma anche e soprattutto per una semplice ma grande differenza, ovvero l'utilizzo di nome tipicamente curdo per il suo personaggio: Keje. Poi con *La Speranza* (Umut) rafforza ancora "la trasparenza" nel cinema turco. Si riscontrano quindi quei due motivi fondamentali che lo rendono un regista del Terzo Cinema (come dice lui stesso in una sua

intervista) ovvero usare il cinema come mezzo di lotta e trattare di curdi nel cinema turco; due film completamente diversi tra loro ma che comunque rientrano nella cultura della Turchia e quindi nel Terzo Cinema. Quindi possiamo dire che il '60 fu l'anno in cui per la prima volta si fecero strada nuove definizioni, nuove tematiche e si affermò una trasparenza maggiore tra il cinema e la società attorno. Ovviamente la ricerca della democrazia in Turchia, dagli anni '60 fino ad oggi, è una cosa ancora attuale, che mira a soddisfare tutte le parti: in questo consiste il punto nodale politico della Turchia di tutti i tempi.

Dopo tutti i tentativi di definizione del cinema che rimasero comunque insufficienti, finalmente “negli anni '90 riuscì a trovare la sua definizione: nuove storie, storie non narrate, nuove tecniche di narrazione, nuove strutture, nel cinema turco, *Nouvelle Vague del cinema turco* e i nuovi registi erano i suoi nuovi attori. Così, finalmente, il cinema turco venne giustamente identificato come *cinema della Turchia*”¹⁷¹. L'ultimo termine si riferisce a un cinema che accoglie la multiculturalità e che mette in luce concetti fino a quel periodo repressi, come i problemi delle minoranze etniche e della marginalità sociale. Invece i capisaldi della cultura turca, come il nazionalismo, il militarismo, il patriarcato, assieme agli altri ideali dominanti fino ad allora, vennero criticati dal cinema, che iniziò ad affrontare temi nuovi e delicati, traumi storici e concetti repressi, sensibilizzando gli spettatori e invitandoli a testimoniare fatti storici che fino a quel momento erano stati totalmente negati. Con questo approccio il cinema invitò i propri spettatori a riconoscere i dolori patiti dalle minoranze etniche del proprio paese, interiorizzando lo status della fetta repressa e bistrattata della società.

Hüseyin Karabey, un altro regista contemporaneo di origine curda, contribuì ancora alla definizione d'identità del cinema curdo in Turchia evidenziando il fatto che le definizioni date fino ad allora non bastavano.

“Il cinema curdo è un concetto difficile da definire. Sia il cinema turco che il cinema curdo, come definizioni, sono molto pretenziosi e sono aperti a fraintendimenti. Il cinema curdo non è classificabile in nessuna delle definizioni fino ad ora fatte: è infatti un cinema nazionale che, bene o male, è fatto in Kurdistan con i fondi del popolo stesso, e che racconta le loro storie le quali vengono proiettate allo stesso popolo curdo. Usando l'espressione “cinema curdo” ci si riferisce ad un cinema nazionale che però ancora oggi non ha compiuto il suo processo di formazione. Noi

¹⁷¹ Sevcan Sönmez, *Filmlerle Hatırlamak Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi*, İstanbul, Metis Yayınları, 2015, p.13.

ancora oggi siamo in ricerca d'identità. Per capire la nostra identità e per poter esprimerci usiamo il cinema come mezzo¹⁷².

Lo stesso regista spiega il problema dell'identità della società turca: due cinema differenti, due culture, due società diverse possono aiutarsi ad auto-identificarsi.

Proprio per questo motivo nell'analisi cinematografica del cinema turco è necessario tenere in considerazione le contraddizioni sopradescritte, e anche il fatto che il cinema può aiutare a comprendere alcune dinamiche della Turchia e le sue contraddizioni. Bisogna quindi sempre tener conto di contrasti tipici come: “Uno stato secolare contro una società religiosa”, “un governo conservativo contro un'élite secolare militare e burocratica”, “un sistema politico democratico contro una tradizione statale autoritaria”, “un candidato all'Unione Europea contro una democrazia debole”¹⁷³

Moltissimi film della corrente Yeşilçam contengono indagando queste contraddizioni, soprattutto quelli degli anni 60'. A tal proposito ricordiamo ancora una volta il governo di Menderes e il problema della migrazione e la crescita non equilibrata della classe ricca e della conseguente diseguaglianza sociale ed economica.

La transizione dal realismo sociale della corrente Yeşilçam ai film dell'ultimo periodo di Yılmaz Güney offre largo spazio a possibili interpretazioni. Seppure i film di questi diversi periodi contengano svariati elementi in comune, il tipo di realismo sociale presentato da Metin Erksan è diverso da quello che realizzò Yılmaz Güney. Infatti a differenza di Metin Erksan, Yılmaz Güney prova a prendere come soggetto la vita dei curdi nell'est della Turchia, la quale, fino al 1990¹⁷⁴, era considerata un tabù di cui non si doveva parlare. In parte questa tematica fu messa al centro della propria produzione cinematografica da parte di Yılmaz Güney perché egli stesso, curdo, aveva vissuto la specifica realtà dell'assimilazione.

Yılmaz Güney fu importante nella storia del cinema per diversi motivi. Egli è emblematico per essere stato un portavoce del cinema del Terzo Mondo e malgrado gli ostacoli politici aprì una nuova pagina del cinema turco, all'interno del quale egli inserì i curdi come soggetto,

¹⁷² Gamze Hızlı, Şengül Ertürk, Çiğdem Mater, *Sinema Söyleşileri: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi Panel ve Sunum Yılığ 2009*, Boğaziçi Üniversitesi Yayın Evi, 2010, p.167.

¹⁷³ Cenk Saraçoğlu, *Kurds of Modern Turkey: Migration, Neoliberalism and Exclusion in Turkish Society*, London, Tauris Academic Studies, 2011, p.1.

¹⁷⁴ Fu un periodo di forti scontri tra il governo turco e il popolo curdo in cui si registrano numerose immigrazioni forzate ad opera dell'esercito turco. Molte delle persone che vennero uccise in quel conflitto non furono identificate.

approfondendo inoltre i problemi socio-economici della Turchia e dando spazio anche all'universo interiore pluridimensionale dei personaggi.

4.2. IL CINEMA CURDO IN TURCHIA

Fino agli anni '90 la lingua e la cultura curde vennero del tutto negate nello spazio politico e nella scena pubblica turca¹⁷⁵. La stessa Costituzione del periodo recitava che “Se una lingua è vietata per la legge non si può usare né per esprimere le idee né per diffonderle” poi nel 1983 con una legge chiamata “La legge per le lingue diverse della turca” il curdo viene del tutto vietato¹⁷⁶.

A partire dal colpo di stato del 12 settembre del 1980 fino ai primi anni '90, la Turchia divenne di nuovo un paese sottoposto ad un oppressivo regime militare che sottopose diverse minoranze etniche e politiche a dure vessazioni. In molte prigioni infatti – come in quella di Metris, di Mamak e di Sağmalcılar e soprattutto di Diyarbakır¹⁷⁷ – si attuò una vera e propria turchizzazione forzata dei prigionieri curdi. Per esempio essi erano obbligati a cantare l'inno nazionale turco e a rinnegare la propria appartenenza al popolo curdo.

Molte delle forme di repressione dell'epoca contribuirono a caratterizzare il cinema curdo, condizionandone le tematiche. Un ulteriore esempio in questo senso è rappresentato dalla vicinanza, dimostrata da Yılmaz Güney, alle sofferenze e alle storie del popolo curdo. Se da un lato vengono mostrati gli aspetti caratteristici dei villaggi curdi e dei loro abitanti, dall'altro nella routine quotidiana irrompe la violenza del conflitto politico in atto. Per esempio nel film *La Strada* (Yol) dei soldati turchi fanno irruzione in una casa per arrestare dei giovani guerriglieri curdi. Al tempo stesso viene affrontato anche il tema della mancanza di una patria per il popolo curdo. Ömer, uno dei prigionieri curdi, torna al suo paese e bacia la terra che esprime la mancanza di un paese del popolo curdo.¹⁷⁸ È proprio questa realtà che condiziona il realismo di Yılmaz Güney.

¹⁷⁵ Mehrard R. Izady, *The Kurds: A Concise Handbook*, Washington, Taylor&Francis, 1992, p.178.

¹⁷⁶ Handan Çağlayan, *Kürt Kadınların Penceresinden: Resmi kimlik politikaları, Milliyetçilik, Barış Mücadelesi*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, p.49.

¹⁷⁷ Elif Karacan, *Remembering the 1980 Turkish Military Coup d'état: Memory, Violence and Trauma*, Berlin, Springer VS, 2016, p.150.

¹⁷⁸ Müjde Arslan, *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2009, p. 22.

Nel film *Il Muro* (Umut) viene raccontata la situazione della prigione di Ankara durante il colpo di stato del 1980. Nella scena in cui il direttore della prigione visita il reparto minorile del penitenziario, è possibile distinguere un poster raffigurante il generale Kenan Evren, responsabile del colpo di stato '80. L'accostare la figura del militare alle violenze che subiscono i bambini prigionieri suscita nello spettatore una sorta di amara ironia volta a denunciare il sistema di corruzione e abuso presente all'interno delle carceri turche.

Per certi versi si potrebbe affermare che il coinvolgimento dei curdi nel cinema iniziò con Yılmaz Güney, anche se alcuni film che avevano come soggetto la popolazione curda compaiono anche precedentemente. In questo senso ne costituiscono dei chiari esempi i film di Atif Yılmaz: *Tomba in Pietra* (Mezarımı taştan Oyun), *L'Urlo* (Kanlı Feryad), *Culla Vuota* (Boş Beşik). Tuttavia tali film non raccontano i curdi in maniera completa e trasparente, talvolta infatti essi non sono altro che adattamenti di romanzi. A questo proposito però meritano di essere ancora ricordate le problematiche del cinema turco descritte da Nijat Özön, il quale muove una critica nei confronti dell'incapacità di adattare i romanzi al cinema. Difatti difficilmente una simile tipologia di film poteva avvicinarsi alla realtà degli eventi storici.

L'adattamento del 1955 *La Ragazza della Montagna* (Dağları Bekleyen Kız) di Atif Yılmaz racconta il periodo precedente alla ribellione di Dersim¹⁷⁹. In questo film i curdi vengono rappresentati come dei personaggi più vicini al bandito che al rivoluzionario. Infatti lo scrittore del romanzo, Esat Mahmut Karakurt, da cui fu poi adattato il film, aveva espresso la sua opinione sui curdi mediante le seguenti parole: “Possiamo definirli selvaggi. Non sanno niente della vita. Vivono come vivono gli orsi (...) Non hanno idea di cosa sia la pietà. Sono dei traditori: ti prendono gli occhi, ti staccano il naso e le unghie, ti lasciano morire così. Anche le donne curde sono così¹⁸⁰.”

La Ragazza della Montagna è un esempio cinematografico di tale descrizione mostruosa del popolo curdo. Il film narra di un tenente turco che monitora le montagne di Dersim su un velivolo militare per raccogliere informazioni sui guerriglieri. Il soldato si innamora di una donna curda, la ribelle Zeynep. Verso la fine del film si verifica un radicale cambiamento che interessa Zeynep, la quale cessa di essere ribelle e diventa una spia dalla parte delle forze nemiche governative. La relazione tra i due ha come risultato la manipolazione e il tradimento politico. Il

¹⁷⁹ George J. Andreopoulos, *Genocide: Conceptual and Historical Dimensions*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1994, pp.150-151. (Zaza uprising against the Turkish government in 1937)

¹⁸⁰ Müslüm Yücel, *Türk Sinemasında Kürtler*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008, pp.45-46.

regista dipinge la donna curda in maniera negativa e irrispettosa, facendole tradire il proprio popolo e la propria natura.

La rappresentazione del popolo curdo quindi fu intrisa di forti discriminazioni non solo nel cinema ma anche in letteratura. Invece di usare la parola “curda” veniva usata la definizione “contadini nell’est della Turchia”¹⁸¹, facendo apparire un'intera etnia come se fosse una mera fazione politica opposta al regime governativo.

Nonostante le sue origini curde, Yılmaz Güney viene tuttora recepito e classificato come un regista turco e realizzò i suoi film curdo in lingua turca.

Per esempio *Seyyit Han*, che è un film del periodo di transizione del regista, troviamo uno dei suoi primi personaggi con un nome curdo: Keje. Tuttavia a quell’epoca non esisteva una vera e propria rappresentazione dei curdi nel cinema, tant’è che nel cinema turco spesso i curdi vengono chiamati genericamente “turchi dell’est”. Con questo film Yılmaz Güney cercò di inserire un nuovo elemento nel cinema turco, nel tentativo di rompere con il paradigma cinematografico che fino a quel momento aveva caratterizzato il periodo precedente.

Grazie ai numerosi contributi del regista è possibile osservare come il cinema abbia la capacità di aprire nuovi spazi e prospettive per i curdi, affinché questi ultimi riescano ad affermare la propria presenza e a rappresentare le proprie sofferenze. Un simile rinnovamento ebbe origine soltanto grazie al soggiorno “forzato” di Yılmaz Güney a Parigi, dopo essere fuggito in Francia nel 1981, dopo essere stato prigioniero nelle carceri di Stato con l'accusa di aver ucciso il giudice Sefa Mutlu. Il periodo parigino fu assai importante per il regista, infatti egli partecipò agli studi presso l'Istituto Curdo, presentandosi come artista curdo¹⁸².

Un'altra tematica centrale che merita di essere affrontata è la questione della migrazione turca verso l'Europa. Fin dagli anni Sessanta è possibile notare la presenza della migrazione nel cinema turco, tuttavia dagli anni Novanta questo tema assume una forte rilevanza a causa della mancanza di lavoro che spinse larghe fasce della popolazione a migrare verso l’Europa e in particolare verso la Germania. Molti di questi individui provenivano da villaggi della campagna turca, non avendo mai avuto modo fino ad allora di conoscere la realtà urbana. Inoltre l’impatto con il “nuovo mondo” a cui andavano incontro fu un motivo di disorientamento per molti di essi. Difatti uno dei fenomeni che spesso poteva verificarsi era la difficoltà nel processo d'integrazione con

¹⁸¹ Müjde Erarslan, *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2009, p.101.

¹⁸² Ahmet Kahraman, *Yılmaz Güney Efsanesi*, İstanbul, Mephisto Yayınları, 2006, s.231

tradizioni e cultura del paese di arrivo, rimanendo sospesi tra la nuova realtà e le proprie origini, dando vita perciò a un variegato spettro di rielaborazioni culturali¹⁸³. Per esempio *La Vita Amara* (Acı Hayat, Metin Erksan, 1962) ha i punti in comune con *Il Gregge* (Sürü) di Yılmaz Güney soprattutto nel mostrare le contraddizioni del paese nella sua fase di sviluppo capitalista. Va detto però che *Il Gregge* si concentra in misura maggiore rispetto alle produzioni cinematografiche precedenti sulla realtà sociale della campagna e in particolare di quella orientale, raccontando la storia delle tribù curde costrette a spostarsi verso Ankara. Yılmaz Güney approfondisce quindi gli esiti culturali e sociali dell'interazione e dello scontro fra due modi di vita completamente opposti: uno legato ancora a schemi feudali e l'altro caratteristico di una modernizzazione industriale imposta dall'alto.

A partire dagli anni '60 nel cinema turco iniziano ad essere introdotti diversi elementi politici attraverso i quali il cinema diviene un mezzo per la denuncia politica e sociale, L'ideologia che influenzò il panorama cinematografico dagli anni '60 del secolo scorso contribuì all'ingresso di numerosi elementi politici all'interno del cinema. Questo processo diede inizio anche a un nuovo periodo in cui le teorie espresse sul cinema al livello linguistico da Yılmaz Güney, Metin Erksan, Halit Refiğ, permisero di ampliare l'analisi critica che oggi possiamo compiere a tale proposito sulle realizzazioni dell'epoca.

Analogamente a quanto accadde a livello internazionale, un simile cambiamento interessò anche le opere di Yılmaz Güney, anche se talvolta gli esiti vennero aspramente criticati dai suoi detrattori, aprendo al tempo stesso un vivace dibattito interno al mondo del cinema turco. Se in quegli anni il regista venne molto apprezzato da un pubblico più progressista, in tempi più recenti invece egli fu criticato dalle femministe turche in quanto non vi era nei suoi film alcuna critica o rovesciamento di quel patriarcato tipico di una società ancora legata a schemi di tipo feudale. Una delle scene più citate in questo ambito si trova nel film *L'Obiettivo* (Canlı Hedef), del suo periodo "Re Brutto", in cui mostra una donna a cui viene infilato un serpente nella vagina per costringerla a confessare.

A partire dal periodo della guerra fredda, a causa della crescente polarizzazione fra oriente e occidente, l'ideologia iniziò ad assumere una valenza sempre maggiore nel terzo cinema e, per tale ragione, la rappresentazione delle vite e delle sofferenze dei popoli come segregazione razziale e lo sfruttamento economico, assume un carattere sempre più politicizzato. I film di

¹⁸³ Şükran K. Esen, *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, İstanbul, Beta Yayınları, 2000, pp. 122-128.

Yılmaz Güney realizzati in questo periodo, in particolare a partire da *La Speranza* e poi diversi altri durante gli anni successivi, hanno un carattere esplicitamente realista per cui emerge il punto di vista politico del regista. Quest'ultimo si propone di trasmettere agli spettatori non solo una narrazione ma anche un insegnamento morale e politico. Yılmaz Güney dunque si pone su un piano quasi di superiorità rispetto al pubblico, come se dovesse plasmarne la mentalità.

A marcata connotazione politica è anche il film *Sürü (Il Gregge)* del 1978. La trama descrive come un intero clan familiare di contadini curdi si sposta temporaneamente ad Ankara insieme a tutto il proprio bestiame per venderlo e ricavarci dei soldi. Durante il viaggio tuttavia buona parte degli animali viene rubata o muore. Inoltre scopo del viaggio è anche portare una delle donne che era malata a farsi visitare in ospedale. L'incontro/scontro tra la città e la campagna viene rappresentato attraverso le vicissitudini di questi contadini nel relazionarsi con i loro conoscenti cittadini, che si erano trasferiti dalla campagna ad Ankara soltanto qualche tempo prima. Questi ultimi incoraggiano Şivan – il marito della donna malata – a trasferirsi ad Ankara, dove, secondo loro, le prospettive lavorative sono migliori se uno ha degli “appoggi”. La conversazione allora viene interrotta dal figlio più giovane della famiglia emigrata, il quale afferma che le disuguaglianze socio-economiche della città sono le stesse che caratterizzano la campagna. Ciò che lo spettatore percepisce è che le convinzioni dei genitori siano soltanto illusioni. Di nuovo il regista vuole trasmettere una lezione morale e politica tramite uno dei suoi personaggi. Sullo sfondo, appese alla parete della stanza, vediamo un'immagine di Marx accanto a una fotografia di Yılmaz Güney, lasciando intendere a un possibile accostamento tra se stesso e il grande filosofo occidentale. Il cinema di Yılmaz Güney tuttavia non si può limitare solo a questo. In *Il Gregge* (*Sürü*) e in *La Strada* (*Yol*) saranno messi in luce anche la cultura e i riti curdi nella loro dimensione quotidiana. L'elemento brillante del film è proprio il riuscire a raccontare la vita dei curdi senza usare la lingua curda¹⁸⁴.

Il terzo cinema dei tempi odierni è una corrente cinematografica che si oppone al governo e al regime, professandosi di essere ancora anti-imperialista, e che giudica essere fascista l'approccio del governo nei confronti dei rapporti tra istituzioni turche e la minoranza curda. Nel 1990 a seguito della fondazione de The Mesopotamia Cultural Center aumentarono gli studi della cultura curda. All'interno dell'istituto vennero impartite anche lezioni di cinema. Nel 1999 Kazım Öz, un

¹⁸⁴ Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, New Jersey, Princeton University Press, 2001, p.184.

regista che orbitava attorno alla fondazione, realizzò il cortometraggio *La Terra* (Ax) che narra di un anziano curdo che rifiuta di abbandonare il suo villaggio anche dopo che le case e la popolazione vennero sgomberate dall'esercito. L'obiettivo del centro culturale era creare un cinema alternativo e di opposizione¹⁸⁵, oltre che di conservare la cultura curda. Dopo *The Land* Kazım Öz realizzò ancora un lungo-metraggio grazie a The Mesopotamia Cultural Center Collective. Il secondo film di Öz, *La Tempesta* (Firtına), narra della Turchia degli anni '90 in cui il movimento curdo si schierò in aperta opposizione contro le politiche restrittive messe in atto dalle autorità turche.

Si potrebbe sostenere, infine, che la “nuova” Costituzione turca del 1961 ebbe il merito di aprire nuovi spiragli di libertà, permettendo così anche a livello cinematografico di sperimentare nuove soluzioni e offrendo una assai maggiore visibilità al cinema turco.

Quello che a mio avviso costituisce un aspetto essenziale del terzo cinema di quegli anni è la capacità, dimostrata da alcuni dei registi e attori che ne furono i protagonisti, di rappresentare sul grande schermo, oppure di essere anche soltanto il semplice testimone, di numerose storie che fino ad allora nessuno non aveva ancora pensato – o avuto il coraggio – di raccontare. Pertanto attraverso l'analisi delle produzioni cinematografiche di diversi registi, del calibro di Yılmaz Güney ma anche di minori, è possibile definire alcuni dei tratti che contraddistinguono quello che parrebbe essere a tutti gli effetti una corrente del cinema politico di opposizione che si sviluppò a partire dagli anni '60 in Turchia, sebbene come si è detto ancora oggi non si possa parlare né di un vero e proprio cinema turco da un lato, né tanto meno di cinema curdo dall'altro.

¹⁸⁵ Can Candan, *Kurdish Documentary Cinema in Turkey: The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance*, edited by Suncem Koçer and Can Candan, Cambridge Scholars Publishing, 2016, p.5

4.3. LA FINE DEL CINEMA SESSANTOTTINO IN TURCHIA

L'entusiasmo politico che spinse gli artisti a produrre un forte rinnovamento nella Turchia degli anni '60 terminò a causa del colpo di stato del 1980¹⁸⁶, anno in cui andò al potere un regime militare. Il 1° maggio 1977¹⁸⁷ durante la manifestazione in Piazza Taksim, vennero uccisi 34 persone dallo scoppio di diverse raffiche di proiettili, tuttavia i responsabili ancora oggi non sono stati identificati. La contestazione tra la destra e sinistra divenne la causa di una guerra civile per certi versi incontrollabile che scosse tutto il paese. Il responsabile, Bedrettin Cömert, che studiava gli effetti della polarizzazione politica nelle università fu ucciso e, soprattutto negli anni '70, ASALA (esercito segreto armeno per la liberazione dell'Armeni) aumentò le attività per i consolati e le ambasciate turche in estero al fine di far accettare il genocidio armeno alla Turchia. Inoltre, durante il periodo precedente il colpo di stato, il cinema turco risentì in maniera negativa sia dei disordini politici che dell'introduzione della televisione nelle case della popolazione della Turchia. Fu allora dunque che il cinema iniziò a prendere le distanze dalle questioni sociali, indirizzandosi invece verso i problemi individuali; in Turchia subentrò una fase di apoliticizzazione che ebbe come conseguenza la chiusura e il fallimento di numerose sale di proiezione.

¹⁸⁶ Bülent Tanör, Korkut Boratav, Sina Akşın, *Türkiye Tarihi-5: Bugünkü Türkiye 1980-1995*, İstanbul, Cem Yayınevi, 1995, pp.25-27.

¹⁸⁷ Susannah Verney, Kostas Ifantis, *Turkey's Road to European Union Membership: National Identity and Political Change*, New York, Routledge, 2013, p.63

CONCLUSIONE

Gli eventi legati al '68 mi sono sempre interessati. *In primis*, perché ispirarono altri movimenti rivoluzionari. Per esempio, in Turchia, le proteste di Gezi Parkı nel 2013 vennero spesso paragonate al '68 e molte persone uscirono con la macchina da presa in mano non tanto per fare dell'arte ma semplicemente per lasciare una testimonianza alle generazioni successive. Durante i miei studi ho provato a capire le esigenze politiche delle altre persone, la capacità di sognare un mondo diverso e il loro modo di manifestarlo attraverso il cinema, che varia in base ai Paesi: l'analisi delle differenze tra l'espressione artistica in Europa, Stati Uniti, America Latina o Africa mi ha dimostrato quanto sia importante la struttura per capire la sovrastruttura e quanto sia importante comprendere il sistema economico nello sviluppo di un'espressione artistica. Nei film della Nuova Hollywood basti guardare agli sguardi dei singoli individui soffocati dalla paura di una guerra, che genera un sentimento di sfiducia nelle istituzioni, lo Stato che perde la sua forza e i semplici cittadini che indagano per conto proprio. I registi come Bertolucci, Bellocchio, Faenza in Italia, dove è però soprattutto il cinema di genere poliziesco a raccontare le storture di una politica reazionaria. Godard e Costa-Gavras in Francia promuovono un nuovo cinema che si stacca dalla tradizione e lascia emergere l'ideologizzazione nel linguaggio, a volte facendo riprese semplici e dirette, a volte arricchendo la storia con complessi movimenti di camera. Il cinema della Germania dell'est invece colpisce per aver saputo generare un nuovo cinema tedesco sulla vergogna per il recente passato. Se non ci fosse il '68, un'idea di cambiamento, nessuno avrebbe pensato di raccontare la storia di una donna che prosegue la sua vita da sola dopo che il marito è andato in guerra oppure il rapporto tra l'amore e l'amicizia di un immigrato e una donna che fa le pulizie proprio in epoca di xenophobia. Questi film riescono splendidamente a mostrare le lotte di classe, il nazionalismo, le norme morali della borghesia, la mentalità utilitarista del capitalismo. L'America Latina invece è stata utile per capire la teorizzazione di un cinema politico e i limiti di una macchina da presa quando si fa la rivoluzione. Ha aiutato a farmi delle domande sul ruolo politico del cinema: più il film è politico più riesce a cambiare l'altro? Riesce un film a dare una spinta alla volontà rivoluzionaria nascosta nell'inconscio dello spettatore? Sia come storia politica sia come cinema politico, l'Argentina può essere paragonato alla Turchia. Un parallelismo tra i manifesti del nuovo cinema, la quantità altissima di colpi di stato e l'aspetto nazionalsocialista

nei punti di vista dei registi mi ha aiutato a definire questo Paese contraddittorio quanto la Turchia.

L'Africa invece mi ha fatto capire l'importanza della madrelingua per raccontare una storia autentica, originale e il colonialismo in maniera particolare.

La Turchia è stata ultima su cui mi sono soffermata perché volevo collocare il cinema del mio Paese a livello internazionale. Invece i Paesi più distanti a livello cinematografico sono stati gli USA e la Germania. La metafora e l'astrattismo per il cinema degli anni Sessanta sono dei concetti lontani dal cinema turco. La distanza con la Germania è però piuttosto una distanza politica: nonostante abbiano entrambi un passato a tinte fosche che si è macchiato di crimini efferati contro l'umanità, la Turchia non ha mai confessato nemmeno al cinema i genocidi e i massacri perpetrati nei confronti delle minoranze.

Il problema della lingua madre, della lingua nazionale nel cinema di numerosi Paesi post-coloniali del Nord Africa si riscontra similmente anche in Turchia ma con diversi risultati. Per esempio, Yılmaz Güney non usa la lingua curda quando racconta la storia del popolo curdo. Riesce solo ad inserire alcuni elementi che fanno riferimento a quella cultura.

Alla luce di tutti questi esempi ho avuto l'occasione di vedere la differenza tra la pratica e la teoria. Prendere spunto dai manifesti pubblicati (la teoria) per poi vedere la pratica (i film realizzati in base alle teorie) è stato utile per capire quanto è possibile adattare una teoria letteraria ad una pratica visuale.

Lo Stato, attraverso la censura, si relaziona con il cinema spesso restrittivamente. Studiare la Germania dell'ovest mi ha fatto capire quanto uno Stato sia in grado di limitare gli studi artistici di un intero Paese. Per esempio, in Turchia, negli anni Sessanta il cinema venne favorevolmente influenzato dal nuovo governo liberalista. Ma questa situazione durò poco a causa dei seguenti colpi di stato.

Il cinema sessantottino ha contribuito a consolidare la mia conoscenza critica riguardo ai governi – più o meno autoritari – nei confronti del cinema. Con la pratica della censura in diversi Stati si sono cercati di creare l'illusione che quel Paese fosse senza difetti, senza problemi e superiore ad altri. Invece il cinema sessantottino ha avuto il merito di porsi come elemento di forte rottura con un simile paradigma facendo emergere altre facce che caratterizzano la realtà.

La storia della collaborazione stessa tra il cinema e movimento rivoluzionario dimostra come dietro una maschera fascista, liberalista, o democratica, molti Stati hanno cercato di limitare l'espressione artistica sul loro territorio.

Avrei voluto studiare di più il cinema tedesco sia perché penso che la vergogna sia il tema più costruttivo che un cinema possa avere, sia perché mi ha fornito un'immagine di come potrebbe essere un cinema turco nuovo che prova vergogna per il suo passato. Alla fine delle ricerche delle domande ho capito che il cinema non può essere un fucile per spingere le masse a fare la rivoluzione come dice Getino e Solanas ma può tenere uno specchio agli singoli individui la vita che gli circonda. Il cinema negli anni '60 ha avuto il compito di tale modo.

BIBLIOGRAFIA

Arslan Müjde, *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2009

Armes Roy, *Third World Filmmaking and West*, California University Press, 1987

Andreopoulos George J., *Genocide: Conceptual and Historical Dimensions*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1994

Abisel Nilgün, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara, İmge Kitabevi, 1994

Adanır Oğuz, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Ankara, Kitle Yayınları, 1994

Baltruschat Doris, Erickson M.P., *Independent Filmmaking Around the Globe*, Buffalo, University of Toronto Press, 2015

Belge Murat, *Türkiye'de Günlük Hayat, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, volume III, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983

Bernstein Matthew, *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*, London, The Athlone Press, 2000.

Biryıldız Esra, Erus Zeynep Çetin, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, İstanbul, Es Yayınları, 2007

Borgognone Giovanni, *Storia degli Stati Uniti: La Democrazia americana dalla Fondazione all'Era Globale*, Milano, La Feltrinelli, 2013.

Brunetta Gian P., *Storia del cinema mondiale Americhe, Africa, Asia, Oceania*, Vol IV, Torino, Einaudi, 2001.

Brown Timothy S., *West Germany and the Global Sixties: The Anti-Authoritarian Revolt, 1962-1978*, Boston, Cambridge University Press, 2013.

Busch Annet, Annas M., *Ousman Sembéne Interviews*, University Press of Mississippi, 2008

Candan Can, *Kurdish Documentary Cinema in Turkey: The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance*, edited by Suncem Koçer and Can Candan, Cambridge Scholars Publishing, 2016.

Carter Susan B., Gartner Scott S., Haines Michael R., Olmstead Alan L., Sutch R., Wright G., *Historical Statistics of the United States: Millennial Edition*, New York, Cambridge University Press, 2006.

Césaire Aimé, *Discourse on Colonialism*, New York, Monthly Review Press, 2000.

Chanan Michael, Cinema in Latina America, in Geoffrey Novel Smith, *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University, 1999.

Chapman James, *Cinemas of the World: Film and Society From 1895 to the Present*, London, UK Reaction Books, 2004

Cohen Robert, *The Essential Mario Savio: Speeches and Writings that Changed America*, California, University of California, 2014.

Çağlayan Handan, *Kürt Kadınların Penceresinden: Resmi kimlik politikaları, Milliyetçilik, Barış Mücadelesi*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.

Daldal Aslı, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005

Davidson John, Hake Sabine, *Framing the Fifties: Cinema in a Divided Germany*, New York, Berghahn Books, 2007.

Diñçer Yeşim, *İsyan ve Devrim Filmleri*, İstanbul, Yordam Kitap, 2013

Diawara Manthia, *African Cinema: Politics&Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1992

Dorsay Atilla, *Yılmaz Güney Kitabı*, İstanbul, Varlık Yayınları, 1988

Eisenschitz Bernard, *Storia del cinema tedesco dalle origini alla riunificazione*, Torino, Lindau, 2008.

Elena Alberto, Lopez M.D., *The Cinema of Latin America*, Columbia, Columbia University Press, 2003

Erkol Ç.G, *Broken Masculinities: Solitude, Alienation and Frustration in Turkish Literature After 1970*, Budapest, CEU Press

Erus Zeynep Ç., *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*, İstanbul, Es yayınları, 2015.

Erus Zeynep Çetin, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı bir Bakış*, İstanbul, Es Yayınları, 2005.

Erus Zeynep Ç., *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*, İstanbul, Es yayınları, 2015.

Esen Şükran K., *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, İstanbul, Beta Yayınları, 2000.

Fanon Frantz, *I dannati della Terra*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2007.

Francesco Casetti, Federico Di Chio, *Analisi del Film*, Milano, Bompiani, 1990

Feyzioğlu Turhan, Yılmaz Güney Bir Çirkin Kral, İstanbul, Ozan Yayıncılık, 2011.

Fleet Kate, Faroqhi S., Kasava R., *The Cambridge History of Turkey: Turkey in the Modern World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Foscati Italo, 1969 *Un anno bomba quando il cinema scese in piazza*, Venezia, Marsilio Editori, 1998

Galgani Pier Francesco, *America Latina e Stati Uniti, dalla Dottrina Monroe ai rapporti tra G. W. Bush e Chávez*, Milano, Franco Angeli, 2007.

Gariazzo Giuseppe, *Poetiche del cinema africano*, Torino, Lindau, 1998.

Grant Paul D., *Cinéma militant: political filmmaking and May 68*, New York, Columbia University Press, 2016.

Grieco Agnese, *Anatomia di una rivolta: Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin. Un racconto a più voci*, Milano, Il Saggiatore, 2010.

Gikandi Simon, *Encyclopedia of African Literature*, London, Routledge, 2003

Harrow Kenneth W., *African Cinema: Postcolonial and Feminist Reading*, N.I, Indiana University Press, 1999.

Gürkan Turhan, *Dünya Basınında Yılmaz Güney*, İstanbul, Güney Yayınları, 1976

Hale William, *Turkish Politics and the Military*, London, Routledge, 1994.

Hanson Joy A., *Rosa Parks: A Biography*, California, Greenwood, 2011

Hayward Susan, *Cinema Studies: The Key Concepts*, New York, Routledge, 2013

Hesmondhalgh David, *Le industrie culturali*, Milano, Egea, 2008.

Hızlı Gamze, Ertürk Şengül, Mater Çiğdem, *Sinema Söyleşileri: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi Panel ve Sunum Yıllığı 2009*, Boğaziçi Üniversitesi Yayın Evi, 2010.

Hill Robert A., *The Marcus Garvey and Universal Negro Improvement Association Papers*, Volume II (27 August 1919-31 August 1920), Los Angeles, University of California, 1995.

Izady Mehrard R., *The Curds: A Concise Handbook*, Washington, Taylor&Francis, 1992.

İnce Başak, *Citizenship and Identity in Turkey: From Atatürk's Republic to the Present Day*, London, IB Tauris, 2012

James Leslie, *George Padmore and Decolonization From Below: Pan-Africanism, The Cold War and The End of Empire*, Palgrave Macmillian, 2015

Kahraman Ahmet, *Yılmaz Güney Efsanesi*, İstanbul, Mephisto Yayınları, 2006.

Karacan Elif, *Remembering the 1980 Turkish Military Coup d'état: Memory, Violence and Trauma*, Berlin, Springer VS, 2016.

Karakatsanis Leonidas, Papadogiannis Nikolaos, *The Politics of Culture in Turkey, Greece and Cyprus, Performing the Left since the Sixties*, New York, Routledge, 2017

Karakurt Deniz, *Turkish-Turkic Mythology Dictionary/Glossary*, e-kitap, 2011

Kramer Peter, *The New Hollywood, From Bonnie and Clyde to Star Wars*, New York, Columbia University Press, 2005.

King Geoff, *La Nuova Hollywood: Dalla rinascita degli anni Sessanta all'Era del Blockbuster*, Torino, Einaudi, 2004.

Keyder Çağlar, *State and Class in Turkey: A Study in Capitalist Development*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014

Karpat Kemal H., *Turkey's Politics: The Transition to a Multi-Party System*, New Jersey, Princeton University Press, 1959.

Karpat Kemal H., *The Gecekondu: Rural Migration and Urbanization*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

Kreimeier Klaus, *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*, London, University of California Press, 1999.

Koepnick Lutz Peter, *The Cosmopolitan Screen: German Cinema and the Global Imaginary, 1945 to the present (Social History, Popular culture and Politics in Germany)*, Michigan, University of Michigan Press, 2007.

Klimke Martin, *The Other Alliance: Student Protest in West Germany and The United States in the Global Sixties*, New Jersey, Princeton University Press, 2010

Knight Julia, *New German Cinema: Images of a Generation*, London, Wallflower Press, 2004

Köchler Hans, *The Principles of Non Alignment: The Non-Aligned Countries in the Eighties Results and Perspectives*, Vienna, The World Center, 1982.

Katsiaficas George N., *The Imagination of the New Left: A Global Analysis of 1968*, Massachutes, Sound End Press, 1987.

Landau Jacop M., *Radical Politics in Modern Turkey*, Leiden, Routledge, 1974.

Mammarella Giuseppe, *Storia degli Stati Uniti dal 1945 a Oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

Martin T. Martin., *New Latin American Cinema Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, volume I, Detroit, Wayne State University Press, Detroit, 1997.

Miller Cynthia J., Van Riper Bowdoin A., *International Westerns: Re-Locationg the Frontier*, Lanham Scarecrow Press, 2014.

Naficy Hamid, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, New Jersey, Princeton University Press, 2001.

Naylor Philip C., *Historical Dictionary of Algeria*, Lanham, Scarecrow Press, 2006

Okpewho Isidore, Davies Carole B., Mazrui Ali A., *The African Diaspora: African Origins and New World Identities*, Bloomington, Indiana University Press, 1999

Orhan Mehmet, *Political Violence and Kurds in Turkey: Fragmentations, Mobilizations, Participations, Peperatoires*, Routledge, New York, 2016.

Ortoleva Peppino, *I movimenti del 68 in Europa e in America*, Roma, Editori Riuniti, 1988

Özön Nijat, *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*, vol:1, Ankara, Kitle, 1995

Pelt Moegns, *Military Intervention and a Crisis Democracy in Turkey: The Menderes Era and its Demise*, New York, I.B.Tauris, 2014.

Reitz Edgar, *La notte dei registi il cinema tedesco in centocinquante interviste*, Roma, Bulzoni, 2002

Rocha Glauber, *Saggi e Invettive sul nuovo cinema*, Torino, Edizioni Rai, 1986

Raju Zakir H., *Bangladesh Cinema and National Identity: In Search of the Modern*, New York, Routledge, 2015.

Rebaka Rejland, *Africana Critical Theory: Reconstructing the Black Radical Tradition from W. E. B. Du Bois and C.L.R. James to Frantz Fanon and Amilcar Cabral*, Lanham, Lexington Books, 2009

Refiğ Halit, *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul, Hareket Yayınları, 1971.

Reynolds Chris, *Memories of May 68': France's convenient Consensus*, University of Wales Press-French and Francophone Studies, 2011

Saraçoğlu Cenk, *Kurds of Modern Turkey: Migration, Neoliberalism and Exclusion in Turkish Society*, London, Tauris Academic Studies, 2011

Scognamillo Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, Kabalcı, 2003

Sexton Jay, *The Monroe Doctrine: Empire and Nation in Nineteenth Century in America*, New York, Hill & Wang, 2012

Shaka Femi Okiremuete, *Colonial and post-colonial African cinema: (a theoretical and critical analysis of discursive practices)*, University of Warwick, 1994.

Simpson Philip, Utterson Andrew, Shepherdson Karen J., *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, London, Vol I Routledge, 2004.

Sirinelli J. François, Vandebussche Robert, Desperriers Jean Vavasseur, *Storia della Francia*, Bologna, Il Mulino, 2003.

Smedley Nicholas, *A Divided World: Hollywood Cinema and Emigre Directors in the Era of Roosevelt and Hitler 1933-1948*, Chicago, Intellect, 2011

Sönmez Sevcan, *Filmlerle Hatırlamak Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi*, İstanbul, Metis Yayınları, 2015.

Spagnoletti Giovanni, Izzi Alessandro, *Nuovo Cinema Tedesco*, Roma, Dino Audino, 2009

Stojanowski Christopher M., Duncan William N., *Studies in Forensic Biohistory: Anthropological Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

Tan See Seng, Acharya Amitav, *Bandung Revisited The Legacy of the 1955 Asian-African Conference for International Order*, Singapore, Nus Press, 2008.

Tanör Bülent, *İki Anayasa*, vol III, İstanbul, Beta Yayınları, 1994

Tanör Bülent, Korkut Boratav, Sina Akşın, *Türkiye Tarihi-5: Bugünkü Türkiye 1980-1995*, İstanbul, Cem Yayınevi, 1995.

Terry Eagleton, *Introduction to Ideology*, İstanbul, Ayrıntı, 2015.

Topuz Hıfzı, *100 soruda Türk Basın Tarihi*, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1973.

Ukadike Nwachukwu F., *Black African Cinema*, California, University of California Press, 1994

Verney Susannah, Ifantis Kostas, *Turkey's Road to European Union Membership: National Identity and Political Change*, New York, Routledge, 2013.

Wayne Mike, *Political Film: Dialectics of Third Cinema*, London, Pluto Press, 2011.

Williams Alan, *Film and Nationalism*, London, Rutgers University Press, 2002

Yinger John M., *Countercultures: The Promise and Peril of a World Turned Upside Down*, New York Free Press, 1984

Yücel Müslüm, *Türk Sinemasında Kürtler*, İstanbul, Agora, 2008.

Zürcher Erik J., *Turkey: A modern History*, Revised Edition, New York, I.B.Tauris, 2004.

Barokas Yakup, Şalom Jak, Hüseyin Tüzün, *Hisar Günlüğü (Il Diario di Hisar)*, La Rivista Giovane Cinema (Genç Sinema), n.8, Luglio 1969.

Bonitzer Pascal, Comolli Jean L., Daney S., Narboni J.P., Oudart J.P., "*La Vie Est A Nous*", *Film militant*", Cahiers Du cinema, sayı: 218, Marzo 1970

Coş Nezh, Ayça Engin, *Intervista con Yılmaz Güney*, La Rivista della Settima Arte, no: 19, Ottobre-Novembre 1974.

Godard Jean Luc, Solanas Fernando, *Godard by Solanas, Solanas by Godard*, Documents Cinema Comparative Cinema, Vol:IV n: 9, 2016.

Gönen Ayşenur, *Almanya'nun en iyi Tanınan Meşhur Yönetmeni*, Hayal Perdesi, vol: 42, Settembre-Ottobre 2014.

Kemal Özer, *Il rapporto tra la letteratura e Il Cinema*, La Rivista La Settima Arte (Yedinci Sanat Dergisi), no:23, Maggio 1973.

Odabaş Battal, *Fransız Sinemasında Angaje gruplar*, İletişim Fakültesi Dergisi, no:5, 1997, pp.164-167

Petek Gaye, *La Rivoluzione e Il Cinema*, La Rivista Giovane Cinema, no: 1, Ottobre, 1968

Sauvy Alfred, *Trois Mondes, une Planète*, L'Observateur, no : 118, 14 Agosto, 1952

Şükran Esen, *Türk Sinemasında Üç Dönem, Üç Yönetmen ve İstanbul*, La Rivista Nuovo Cinema (Yeni Sinema), no:15, 2004

Yılmaz Güney, *Hayata Seyirci Kalmak Kötüdür Oğlum*, La Rivista Güney, no:10, Ottobre, 1978



SITOGRAFIA

Agostino Giovagnoli, *Il 68 in Italia*, Rai Storia, www.raistoria.rai.it/articoli/il-68-in-italia/25792/default.aspx

Allende e il golpe in Cile: L'altro 11 settembre, Rai Storia, <http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntate/allende-e-il-golpe-in-cile/925/default.aspx>

Ann Hornaday, Senegal Films are Eloquent Movies: Ousmane Sembene's power 'Emitai' and 'Ceddo' play at the Orpheum, *The Baltimore Sun*, 02/02/1998, http://articles.baltimoresun.com/1998-02-02/features/1998033013_1_ceddo-emitai-ousmane-sembene

Barış Kılıçbay, Emine O. İncirlioğlu, *Interrupted Happiness: class boundaries and the Impossible Love in Turkish Melodrama*, *Ephemera*(critical dialogues on organization), <http://www.ephemerajournal.org/sites/default/files/3-3kilibayandincirolioglu.pdf>.

Constitution of the Turkish Republic <http://www.anayasa.gen.tr/1961constitution-text.pdf>

Gabriel H. Teshome, Towards a Critical Theory of Third World Films, *Critical Interventions*, 2011, pp. 187-203, <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/19301944.2011.10781409>

Gianpaolo Fissore, *Al Cinema nel Sessantotto*, "Storicamente", volume:5 , 06/2009, <http://storicamente.org/cinema-del-sessantotto>.

Giuseppe Gariazzo, Waqā'i' sanawāt al-ğamr, *Enciclopedia del Cinema*, 2004
http://www.treccani.it/enciclopedia/waqa-i-sanawat-al-gamr_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/

Güler Emektar, Sarı Günler ve Türk Sinemasında Sansür, 23/04/2003,
<https://bianet.org/biamag/kultur/18412-sari-gunler-ve-turk-sinemasinda-sansur>

Haile Gerima – On Influence, Legacy and American Film <https://ibowbow.com/us/video/wN0M8OqWGYM>

Julia Knight, *New German Cinema*,
[http://cw.routledge.com/textbooks/9780415582599/data/New%20German%20Cinema%20-%20Julia%20Knight%20\(2nd%20ed\).pdf](http://cw.routledge.com/textbooks/9780415582599/data/New%20German%20Cinema%20-%20Julia%20Knight%20(2nd%20ed).pdf)

Jordan Hoffman, *Black Girl Review: Ousmane Sembène's Groundbreaking Film Dazzles 50 Years On*, 18 May 2016, <https://www.theguardian.com/film/2016/may/18/black-girl-review-ousmene-sembene-groundbreaking>,

Kleinhans Chuck, Manji Pendakur, *Learnin Together: Synthesizing Economic and Cultural Analysis in the Marxist Study of the third World Film and Video*,
<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC33folder/MxtFilmStudy.html>,

Mithat Alam film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yılığ, 2004,
http://web.archive.org/web/20150518075859/http://www.mafm.boun.edu.tr/files/210_Artun_Yares.pdf

Octavio Getino, Fernando Solanas, *Hacia un Tercer Cinema*, 15 Settembre 2010, Audiovisual,
<http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>

Steven Erlanger, *Barricades of May 68 Still Divide the French*, *New York Times*, 30 April 2008,
<http://www.nytimes.com/2008/04/30/world/europe/30france.html>

<http://sinematek.tv>

FILMOGRAFIA

- La ragazza senza storia (Alexander Kluge, GR-ovest, 1966)
- Hazal (Ali Özgentürk, TR, 1979)
- Piccolo Grande Uomo (Arthur penn, USA, 1970)
- Ares il Brutto (Çirkin Ares, Artun Yeres, TR, 1967)
- Urlo (Kanlı Feryad, Atıf Yılmaz, TR, 1951)
- Tomba in Pietra (Mezarımı Taştan Oyun, Atıf Yılmaz-Hüseyin Peyda, 1951)
- La Ragazza della Montagna (Dağları Bekleyen Kız, Atıf Yılmaz, TR, 1955)
- I ragazzi di questa Patria (Bu Vatanın Çocukları, Atıf Yılmaz, TR 1959)
- Aysecik (Atıf Yılmaz, TR, 1960)
- Prima della Rivoluzione (Bernardo Bertolucci, IT, 1964)
- Il Ponte (Bernhard Wicki, GR-ovest, 1959)
- Il Re dei Re (Krallar Kralı, Bilge Olgaç, TR, 1965)
- Lontano dal Vietnam (Far From Vietnam, Chris Marker, Alain Resnais, Agnes Varda, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, FR, 1967)
- L'Amerikano (Costa Gavras, FR, 1972)
- La Confessione (Costa Gavras, FR, 1970)
- Touki Bouki (Djibril Diop Mambéty, Senegal, 1963)
- Viaggio Infinito (Bitmeyen Yol, Duygu Sağıroğlu, TR, 1965)
- Io Vivo Morendo (Ben Öldükçe Yaşarım, Duygu Sağıroğlu, TR, 1965)
- Quando Tu Cresci, Mio Caro (Egon Günther, Gr-est, 1965)
- La Nostra Famiglia (Bizim Aile, Ergin Orbey, TR, 1975)
- Ultime Lacrime (Son Hıçkırık Ertem Eğilmez, TR, 1971)
- Quelli che si svegliano in Notte (Ertem Göreç, TR, 1964)
- Il Fabbriante di Gattini (Katzelmacher, Rainer W. Fassbinder, Gr-ovest, 1969)
- La paura mangia l'anima (Angst Essen Seele Auf, Rainer W. Fassbinder, Gr-ovest, 1974)
- Germania in Autunno (Rainer W. Fassbinder, Kluge, Reitz, Schlöndorff, Gr-ovest, 1978)

Non Torno a Casa Stasera (Francis F. Coppola, USA, 1969)

La Traccia delle Pietre (Frank Beyer, Gr-est, 1966)

Non Pensare, Io piangerò (Denk Bloß nicht ich heule, Frank Vogel, 1964)

L'ora dei Forni (Fernando E. Solanas, Getino Octavio, Argentina, 1968)

Tango- L'esilio di Gardel (El Exilio de Gardel, Fernando E. Solanas, Argentina/Francia, 1985)

Berlino tra i Nostri Occhi (Berlin Um Die Ecke, Gerhard Klein, 1965)

Il Barravento (Glauber Rocha, Brasile, 1962)

La Battaglia di Algeri (Gillo Pontecorvo, IT, 1966)

La Primavera Viene Dopo (Der Frühling Braucht Zeitdi, Günter Stahne, Gr-est, 1965)

Jahrgang 45' (Jürgen Böttcher, Gr-est, 1965)

Mani in alto o sparo (Hände Hoch Oder Ich Schieße, Hams Joachim Kasprizk, 1966)

Il Fuoco Inestinguibile (Inextinguishable Fire, Harun Faroçki, 1969)

4 Donne in Harem (Haremde Dört Kadın, Halit Refiğ, TR, 1965)

Mi sono innamorata di un Turco (Bir Türke Gönül Verdim, Halit Refiğ, TR, 1969)

Vento dell'Est (Jean Luc Godard, Fr, 1970)

La Terra(Ax, Kazım Öz, TR, 1999)

La Tempesta(Firtına, Kazım Öz, TR, 2007)

Il Cielo Diviso (Der Geteilte Himmel, Konrad Wolf, Gr- est, 1964)

Il Coniglio Sono Io (Das Konichen bin ich, Kurt Maetzig, Gr-est, 1965)

Farfalla Femmina (Fraulein Schmetterling, Kurt Barthel, GR-est, 1966)

Galileo (Liliana Cavani, IT 1968)

La Terra Trema (Luchino Visconti, IT, 1948)

Il Secondo Risveglio di Christa Klages (Margarethe Von Trotta, Gr-ovest, 1981)

Quando Sorgera il Sole (Güneş Ne Zaman Doğacak, Mehmet Kılıç, TR, 1978)

Funda (Mehmet Dinler, TR, 1968)

Omar Gatlato (Merzak Allouche, FR, 1976)

Al di là Della Notte (Gecelerin Ötesi, Metin Erksan, TR, 1960)

Vita Amara (Acı Hayat, Metin Erksan, TR, 1962)

Gli Assassini sono tra noi (Suçlular Aramızda, Metin Erksan, TR, 1964)

Estate Secca (Susuz Yaz, Metin Erksan, TR, 1964)

Il Tempo di Amore (Sevmek Zamanı, Metin Erksan, TR, 1965)

Pozzo (Kuyu, Metin Erksan, 1968)

Promised Land (La Tierra Prometida, Miguel Littin, Chile, 1973)

Il Laureato (The Graduate, Mike Nichols, USA, 1967)

Yasmin (Mohammed Lakhdar Hamina, Senegal, 1962)

Il Vento degli Aures (Mohamed Lakhdar Hamina, Algeria, 1965)

Hassan Terro (Mohamed Lakhdar Hamina, 1968)

Dicembre (Mohamed Lakhdar Hamina, Algeria, 1972)

Cronica degli anni di brace (Mohamed Lakhdar Hamina, Algeria, 1975)

Fine del Dialogo (Phela-ndaba, Nana Mahomo, South Africa, 1970)

Brutto e Coraggioso (Çirkin ve Cesur, Nazmi Özer, TR, 1971)

La Nostalgia (Sisli Hatıralar, Nejat Saydam, TR, 1972)

Il Regno d'Inverno (Kış Uykusu, Nuri Bilge Ceylan, TR, 2014)

Farei Tutto Per Te (Seven Ne Yapmaz, Orhan Aksoy, TR, 1965)

Culla Vuota (Boş Beşik, Orhan Elmas, TR 1969)

Le Noir De (Ousman Sembene, Francia-Senegal, 1962)

Borrom Sarret (Ousman Sembene, Senegal, 1963)

Mandabi (Ousman Smebene, Francia-Senegal, 1968)

Emitai (Ousman Sembene, Francia-Senegal, 1971)

Xala(Ousman Sembene, Senegal, 1974)

Moolaadé (Ousman Sembene, Senegal-France, 2004)

La Legge dei Confini (Hudutların Kanunu, Ömer Lütfi Akad, TR, 1967)

Il Mio amore Prostituto (Vesikalı Yarım, Ömer Lütfi Akad, TR, 1968)

Teorema (Pier Paolo Pasolini, IT, 1968)

Angelo Perduto (Der Verlorene Engel, Ralph Kirsten, Gr-est, 1966)

Il Soldato Blu (Ralph Nelson, USA 1970)

Algeria in Fiamme (Algérie en Flammes, Rene Vatuier, 1959)

Il matrimonio di Maria Braun (Die Ehe der Maria Braunn, Rainer W. Fassbinder, GR-ovest, 1977)

L'uragano di Amburgo Ottobre 1923 (Der Hamburger Aufstand October 1923 Reiner Etz, Gisela Tuchtenghagen e di Klaus Wildenhahn)

Sezercik, figlio mio (Sezercik Yavrum Benim, Safa Önal, TR, 1971)

La Moglie dell'autista (Şoförün Karısı, Süha Soğan, TR, 1962)

Indovina chi viene a cena (Guess Who is Coming To Dinner, Stanley Kramer, USA, 1967)

La Vendetta dei Serpenti (Yılanların Öcü, Şerif Gören, TR, 1962)

La Banda Baader Meinhof (Der Baader Meinhof Komplex, Uli Edel, GR, 2008)

Ladri di Biciclette (Vittorio de Sica, IT, 1948)

L'onore Perduto di Katherina Blum (Die Verlorene Ehre der Katherina Blum, Volker Schlöndorff, Margarethe Von Trotta, 1975)

Il Tamburo di latta (Die Blechtrommel, Volker Schlöndorff, GR-ovest, 1979)

I turbamenti del giovane Törless (Der Junge Törless, Volker Schlöndorff, GR-ovest, 1966)

Anche i Nani Hanno Cominciato da Piccoli (Auch Zwerge haben Klein Angefangen, Werner Herzog, Gr-ovest, 1970)

Gli Assassini sono tra Noi (Die Mörder Sind Unter Uns, Wolfgang Staudte, Gr-ovest, 1946)

Il ritorno dei leoni (Yılmaz Atadeniz, TR, 1966)

Il Re (Yedi dağın Aslanı, Yılmaz Atadeniz, TR, 1966)

Ladro di Cavalli (Remzi Jöntürk, TR, 1967)

Il Re Brutto non perdona (Çirkin Kral Affetmez, Yılmaz Atadeniz, TR, 1967),

Il cavallo, la donna e la pistola (At avrat Silah, Yılmaz Güney, 1966)

Un Uomo Brutto (Bir Çirkin Adam, Yılmaz Güney 1969)

Sono Invincibile (Bana Kurşun İşlemez, Yılmaz Güney, TR, 1967)

Seyyit Han (Yılmaz Güney, TR, 1968)

La Speranza (Yılmaz Güney, TR, 1970)

L'Obiettivo (Canlı Hedef, Yılmaz Güney, TR, 1970)

Domani è l'ultimo giorno (Yarın Son Gündür, Yılmaz Güney, TR 1971)

I Miserabili (Umutsuzlar, Yılmaz Güney, TR, 1971)
Il Dolore (Acı, Yılmaz Güney, 1971)
Padre (Baba, Yılmaz Güney, TR, 1971)
Elegia (Ađıt, Yılmaz Güney, TR, 1972)
Il Compagno (Arkadař, Yılmaz Güney, TR, 1974)
Preoccupazione (Yılmaz Güney-řerif Gören e, TR, 1974)
I Miserabili (Zavallılar, Yılmaz Güney-Atıf Yılmaz, TR, 1975)
Il Gregge (Sürü, Yılmaz Güney-Zeki Ökten, TR, 1979)
Il Muro (Duvar, Yılmaz Güney, TR, 1983)

RINGRAZIAMENTI

Volevo ringraziare per aver portato a termine mio lavoro con soddisfazione il Prof. Giacomo Manzoli, che ha seguito pazientemente lo sviluppo della mia tesi, mi ha fornito preziosi suggerimenti e mi ha sempre incoraggiato.

Un ringraziamento speciale a mia madre Nuray Çavaz e mio padre Ali Çavaz, che sono il mio punto di riferimento e che mi hanno sostenuta sia economicamente che emotivamente e che mi hanno permesso di percorrere e concludere questo cammino.

Grazie alle mie coinquiline Alessandra Rossi, Bianca Gambarana e Zita Albergati che mi hanno offerto la loro amicizia. Grazie tantissimo a Teti Musmeci, Francesco Saggiorato, Carlotta Laghi che mi hanno aiutato molto nell'italiano durante la mia lavorazione della tesi, a Prof. Can Ozbaşaran per aver condiviso le sue conoscenze del cinema turco.

Un ringraziamento anche al mio ragazzo, Pierre Urban che ha sempre creduto in me. Un ringraziamento particolare a Zeynep Aslı Uzun e Irem Kılıç, una in Turchia l'altra in Italia, mi hanno dimostrato che i confini non contano.