REMIX

Scrittura ai margini

Conversazione con Fatih Akin.

di *Fatih Akin* , *Laura Busetta* , *Pietro Renda* — 4 Novembre 2019

Nella filmografia di Fatih Akin – da *La sposa turca* (2004) a *Ai confini del paradiso* (2007) da *Crossing the Bridge – The Sound of Istanbul* (2005) a *Il padre* (2014) – sono rinvenibili alcune delle caratteristiche tradizionalmente associate al cosiddetto *accented cinema*, risposta estetica allo sradicamento del soggetto attraverso la rappresentazione di temi legati all'esilio, alla migrazione, alla diaspora (Naficy 2001). Il cinema del regista, nato in Germania e di origini turche, si concentra spesso sulla rappresentazione dei confini, sia in termini culturali che fisico-politici, evidenziando del rapporto con l'alterità la differenza, la dimensione conflittuale, per certi versi irriducibile. **Una posizione cinematografica la cui forza risiede nella messa in scena delle identità in termini complessi, e nella sostanziale rinuncia al potenziale drammatico con cui queste sono di solito rappresentate al cinema**. Si profila, in questo senso, un cinema che, nel rifiuto del «multiculturalismo a favore della deterritorializzazione», mette alla prova «l'etica del sacrificio assieme all'esplorazione del male [...], un cinema europeo dell'"*agency* etica" che non è, pertanto, un cinema d'azione» (Elsaesser 2010, p. 124).

> *Lo spaesamento, il sentirsi stranieri persino – forse soprattutto – a casa*

propria è una costante del tuo lavoro, tanto da costituire spesso la condizione esistenziale dei suoi personaggi. Vi è sempre un attraversamento di confini fisici – suggerita anche dal titolo di un tuo film, "Crossing the bridge" *–, un transito che rileva una sostanziale doppiezza e insieme conflittualità soggettiva.*

Se lo scambio culturale può essere potenzialmente qualcosa di fecondo, credo in realtà che il multiculturalismo non sia altro che una narrazione, e questo l'ho sempre saputo. Ho sentito di esser parte di una minoranza già a partire dall'infanzia, avvertivo un senso di diversità. Questa sensazione ricorreva ogni Natale, quando le famiglie dei miei amici, a differenza della mia, celebravano le festività cattoliche. Nato in Germania da figlio di un immigrato turco, ho sempre avvertito **l'esigenza e insieme l'opportunità di confrontare, di mettere a paragone due mondi diversi**. Non mi piace la parola "straniero", mi trasmette un senso di negatività. Tuttavia, ricordo alcuni episodi della mia infanzia in cui mi sono sentito davvero straniero, soprattutto attraverso le relazioni con i miei amici tedeschi ho conosciuto l'estraneità, la diversità in accezione negativa, respingente.

Questo senso di estraneità è gradualmente scomparso, poi a 21 anni sono diventato un cittadino tedesco a tutti gli effetti. Da un giorno all'altro mi sono reso conto di essere diventato davvero tedesco, e probabilmente il motivo è legato in larga misura a un riconoscimento di ordine legale, dei diritti che il passaporto mi conferiva. Si trattava di un pezzo di carta che cambiava profondamente la mia percezione personale e la mia dimensione sociale. La possibilità nuova di varcare le frontiere in maniera libera, agile. Qualcosa che sembrava impossibile con il passaporto turco: non era la rinuncia alle mie radici, ma l'acquisizione di un nuovo senso di libertà. **È in quel momento che mi sono accorto che il nazionalismo, il multiculturalismo erano delle grandi storie, delle costruzioni narrative**. Questa consapevolezza si percepisce all'interno del mio lavoro, probabilmente determina anche il luogo in cui posiziono la macchina da presa, il punto di vista che scelgo di adottare per raccontare qualcosa. È una dimensione che per certi versi mi rende dissimile anche dal mio stesso nucleo familiare.

Sembra che i rapporti generazionali e i legami privati abbiano un ruolo fondamentale nella tua filmografia. Pensiamo all'oppressione familiare e alla concezione del matrimonio in "La sposa Turca", *alla ricerca del legame filiale in* "Il padre", *ma anche alla perdita della famiglia in* "Oltre la notte" (2017).

È proprio così, **la mia filmografia è spesso considerata unicamente attraverso il nodo tematico dell'emigrazione, mentre invece credo che tutti i miei film siano soprattutto incentrati sulla famiglia, ancor prima che sull'emigrazione**. *Solino* (2002) è una storia familiare, così come *La sposa turca*, ancora *Oltre la notte* è la storia di una madre che ha perso tutto. Anche il film sul popolo curdo che sto scrivendo si fonda sulla famiglia, sul conflitto generazionale, in questo caso quello tra un padre e una figlia. Immigrazione, integrazione, abusi sessuali: tutti questi temi si trovano spesso anche all'interno della realtà familiare e forse è per questa ragione che scelgo sempre di ripartire dal microcosmo familiare, dalla dimensione del particolare. I miei valori non sono universali, ovviamente, ma d'altro canto ci sono delle urgenze soggettive che mi portano a concentrarmi su certi temi e lontano, ad esempio, dalla rappresentazione di contesti sociali come quello alto-borghese; i miei interessi sono altrove. La ricerca per *Il padre* mi ha portato a riscoprire i luoghi vissuti da mio nonno e a realizzare *Garbage in the Garden of Eden* (2012), in cui vi è anche una decisa presa di posizione politica. Le ombre che aleggiavano in quegli spazi reclamavano la mia attenzione, e faccio qui riferimento in particolare al conflitto curdo, che prende forma dal genocidio armeno.

> *In effetti lo spazio – quello culturale, ma anche quello degli interni, quello urbano o delle periferie – assume un ruolo preminente all'interno di tutto il tuo cinema, orientandosi sempre attorno a un preciso punto di vista politico.*

Di sicuro **in *Garbage in the Garden of Eden* la mia scoperta dello spazio è inseparabile da una presa di consapevolezza politica, ma in generale la sua rappresentazione assume un'importanza centrale nel mio lavoro**. Mi viene in mente un libro che un giorno mia moglie portò a casa dalla biblioteca, che si intitola *Die Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme 1900-2000* (Vogt 2001), in cui si compie un viaggio nella storia del cinema tedesco attraverso la rappresentazione degli spazi urbani. A partire da *Metropolis* (1927) di Fritz Lang, lungo tutta la storia del cinema espressionista tedesco, fino ad arrivare a film come *L'amico americano* (1977) di Wim Wenders e *Lola corre* (Tykwer, 1998), il cinema tedesco ha sempre avuto un profondo legame con lo spazio urbano e con l'ambiente naturale. Per quanto mi riguarda, **da un punto di vista cinematografico, nonché fotografico, sono molto più interessato alla rappresentazione della città, perché è fortemente legata alla dimensione culturale e politica di un luogo**. Di sicuro, alcuni film che ho fatto – e mi riferisco soprattutto a *La sposa turca*, al documentario musicale *Crossing the Bridge*, ma anche a *Ai confini del paradiso* – sono inscindibilmente legati alla città di Istanbul. Posso dire di aver scoperto Istanbul attraverso il cinema,

mentre prima questa città rappresentava soltanto un luogo legato alle mie memorie di infanzia, limitate soprattutto all'esperienza della periferia come luogo inospitale, torrido e degradato.

> *Nonostante questi ricordi, o forse proprio a causa di questi, sentivi di avere ancora un conto in sospeso con Istanbul, come se avessi la necessità di articolare il tuo sguardo su quel luogo?*

Già dagli anni dell'infanzia in cui ho vissuto la città, spesso in maniera anche traumatica, avvertivo che Istanbul aveva un grande potenziale. Era come se in essa si annidasse un profondo segreto, una parte misteriosa che mi era sconosciuta. In ognuno di questi tre film – *La sposa turca*, *Crossing the bridge* e *Ai confini del paradiso* – sia attraverso la finzione che il documentario, ho cercato di scoprire la città sempre più a fondo, in modo da portare alla luce questo segreto. **Quando ho realizzato *La sposa turca*, ad esempio, ero molto incuriosito dall'identità sessuale femminile in Turchia, poiché mi sembrava avesse delle consonanze con la società chiusa presente nelle cultura cattolica o ebraica più "ortodossa"**. Qualcosa che mi faceva molta paura per la sua componente reazionaria e che non conoscevo mi ha portato a esplorare il tema dell'identità femminile in quel film. In generale, posso dire di avere davvero scoperto la città soltanto quando ho avuto l'occasione di lavorarci ed entrare in contatto con alcuni coetanei nati o cresciuti a Istanbul. *La sposa turca* e, ancora di più, *Crossing the Bridge* nascono proprio da questo desiderio e, in qualche modo, questi film sono anche delle testimonianze delle trasformazioni repentine dei luoghi che ho vissuto e che ho filmato.

> *Che scarto hai trovato tra il ricordo soggettivo di infanzia che avevi di quei luoghi e la nuova consapevolezza che acquisivi attraverso il cinema?*

Ho realizzato questi tre film negli anni Duemila e mi sono reso conto presto che ciò che mi si formava davanti non era più uno spazio personale, ma quello "imposto" dell'Unione Europea. In quegli anni la Turchia si trovava in un momento favorevole, nonostante ci fosse già Erdogan al potere: il Paese era molto più sviluppato di quanto sia oggi o di quanto fosse negli anni novanta e viveva una grande promessa di rinnovamento. Erano anni di maggiore libertà, di grandi riforme, vi era la voglia di cambiare per riuscire a entrare a far parte dell'Unione. La libertà che Istanbul stava guadagnando andava di pari passo con l'apertura di uno sguardo che provavo a conquistare nelle mie immagini, cercando di cogliere non solo il cambiamento, ma anche la velocità, a volte estrema,

delle trasformazioni, la paura che questa libertà creava. **Io stesso, attraverso i miei film, mi sono trovato a essere testimone di un doppio movimento, in cui convivevano forme reazionarie e spinte innovative, un miglioramento degli stili di vita e insieme la minaccia che il cambiamento poteva portare con sé**.

Il passaggio tra questi tre film si può guardare più come a uno stacco di montaggio che a una vera e propria cesura: mentre lavoravo a *La sposa turca*, avevo cominciato a girare e comporre immagini, costruendo percorsi audiovisuali che sapevo non avrebbero potuto trovare il giusto spazio all'interno di quel film. È da questa presa di coscienza che nasce *Crossing the Bridge*: man mano che scoprivo nuovi aspetti sentivo l'esigenza di raccontarli ed ero disposto a piegare le forme narrative, a sperimentare nuovi modi per inquadrarli. **Pian piano, il mio non era più uno sguardo contemplativo sulla bellezza di Istanbul, sulla sua musica, sulla sua cultura; iniziavo a vedere il lato oscuro e inquietante che premeva sotto la superficie di quei luoghi, nello scarto tra essi**. Nella mia ricerca sulla musica curda ero entrato in contatto con persone che avevano attraversato esperienze di reclusione, di povertà, di illegalità e questo mi ha portato a realizzare *Ai confini del paradiso*. Questo film si può considerare il mio definitivo commiato nei confronti di quel luogo. C'è, quindi una dimensione seriale fra questi lavori, che li lega indissolubilmente. Allo stesso modo, nel mio cinema è frequente che si senta un perenne transito di ambienti, personaggi e temi.

> *C'è un'esigenza di passare tra forme espressive eterogenee, non solo tra documentario e finzione, ma anche tra generi cinematografici diversi, che ti ha portato ad esempio a misurarti con la commedia con* "Soul Kitchen"(2009)*, o con l'horror nel tuo ultimo film,* "Il mostro di St. Pauli" (2019)*?*

Soul Kitchen rappresenta qualcosa di totalmente differente all'interno della mia storia, è stato quasi come prendermi una pausa, da lì la scelta della commedia. Nel film si affronta però anche il problema della gentrificazione, che è un tema personale e per me di grande importanza. *Soul Kitchen* nasce proprio dall'idea di preservare alcuni luoghi – che stavano gradualmente scomparendo per via di precisi rivolgimenti politico-economici – attraverso il cinema. Il film ha portato, peraltro, a una presa di consapevolezza e alla mobilitazione concreta per la conservazione di quei luoghi. **In questo senso credo che il cinema sia un modo meraviglioso, il solo modo che ho, per preservare la realtà**. Il cinema ha, oltretutto, un rapporto inscindibile con la storia: guardare i film girati in una certa epoca è il mio modo privilegiato di entrare nel passato

e nella cultura, anche visiva, di un momento storico, molto più di quanto non riesca a fare attraverso il linguaggio verbale, la letteratura, i resoconti documentari. Come ripercorrere un archivio del reale.

Sono entrato in contatto col cinema piuttosto presto, appassionandomi al cinema americano. Il cinema è stato un modo, forse l'unico, che fin da piccolo mi ha permesso di conoscere la cultura turca. Non c'era naturalmente, negli anni settanta e ottanta, una dimensione globalizzata come quella che viviamo oggi e non avevo accesso facilmente a canali di informazione, se pensiamo che i giornali turchi arrivavano in Germania appena una volta a settimana. Quindi guardavo film turchi: film trash, film drammatici, film d'autore (ricordo ad esempio quando vidi *Yol* di Gören e Güney, 1982), ma in generale qualsiasi cosa riuscissi a reperire; così ho iniziato a mettere a confronto quella cinematografia con il grande cinema americano, da *E.T.* (Spielberg, 1982), al grande cinema western, fino ai film di Carpenter. **Il cinema americano è senza dubbio quello che mi ha influenzato maggiormente**. E se dovessi polarizzare le sue due grandi anime direi che da un lato si situa il cinema alla Woody Allen, che rimodula gli stessi temi nei suoi film, dall'altro ci sono dei registi come Steven Soderbergh, che pur avendo un'impronta stilistica molto personale riescono costantemente a reinventarsi.

Nel mio lavoro, avverto una forte esigenza di sperimentazione. Da qui la scelta dell'horror per *Il mostro di St. Pauli*, in cui ho cercato quanto più possibile di aderire, anche visivamente, al materiale storico. Ho fatto un gran lavoro di ricostruzione, a partire dai luoghi e dai volti di coloro che davvero erano implicati nella vicenda, ho cercato di ottenere una forma di "verosimiglianza" che mi permettesse di aderire alla storia e al tempo stesso trasfigurarla attraverso dei momenti ironici, grotteschi. Allo stesso tempo, realizzare *Il mostro di St. Pauli* è stato un modo per tornare a un punto di vista maschile, mentre con *Oltre la notte* avevo continuato la mia ricerca del femminile, della maternità, attraverso il personaggio di Diane Kruger.

> *Adesso ti stai confrontando nuovamente con un personaggio femminile per il progetto su Marlene Dietrich, ma affrontando un linguaggio diverso, quello della serialità televisiva...*

Come in altri miei lavori per il cinema, torno a occuparmi della storia di una donna in esilio, di una grande attrice che pur avendo lasciato la Germania si è sempre sentita tedesca. Da un certo punto di vista, se vogliamo, è un'altra storia di migrazione. **È molto**

più complesso per me scrivere un personaggio femminile, è un modo per guardare criticamente alle discriminazioni di genere, alle identità sessuali, al sessismo che può esserci in me e insieme superarlo.

Da un punto di vista produttivo, è richiesta una disciplina specifica per portare avanti a un progetto simile, per la prima volta mi sento davvero come uno scrittore. C'è una profonda differenza tra essere uno sceneggiatore, un regista e un *filmmaker*, mi pare siano tre professioni diverse. Essere un *filmmaker* – cosa che sento di essere, il più delle volte – significa pensare all'intero processo: all'ideazione, allo sviluppo creativo, a quello produttivo, e così via. Ad esempio *Solino* è un film di cui sono regista, ma che non ho scritto e in casi come questo si tratta di scegliere dove posizionare la macchina da presa: è una professione che rispetto moltissimo e che mi riporta al cinema di John Ford o di Howard Hawks. Per quanto mi riguarda, **mi interessa particolarmente confrontarmi con la sceneggiatura, che diventa un momento fondamentale del mio lavoro**.

Il progetto su Marlene Dietrich (nel quale tornerò a lavorare con Diane Kruger) mi sta imponendo un lungo processo creativo di scrittura, tanto che non sono ancora nella fase di ideazione della messa in scena. Si tratta di una mini-serie biografica in sei episodi, ognuno della lunghezza di un'ora, e ho a disposizione al massimo due mesi per scriverne uno; è un processo a tratti anche frustrante, che mi impone una disciplina che non sempre riesco a sostenere. La diversità di questo progetto, in ogni modo, è preziosa per mettermi alla prova e aiutarmi a evolvermi nel mio lavoro. **L'esperienza artistica è qualcosa che aiuta, che permette di acquisire sempre più competenze sulle quali contare, ma deve passare necessariamente attraverso il confronto col nuovo**. Credo che la serialità possa essere una nuova forma audiovisiva autoriale, in cui cambia il formato ma non la cura della scrittura o dei dettagli. Non credo, infatti, che questo progetto sia destinato a un pubblico diverso, sono anzi quegli stessi spettatori che non si relazionano con la sala ma con piattaforme e dispositivi differenti, credo ci sia un grande potenziale di coinvolgimento di quello stesso pubblico cinefilo.

> *In questo senso il rinnovamento non va a intaccare le forme cinematografiche in sé, dal momento che, per restare a Soderbergh, il cinema è innanzitutto una «specificità della visione». Stiamo assistendo a una riconfigurazione del rapporto tra cinematografie nazionali, global cinema e ricezione critica?*

Nel mio cinema c'è un forte senso di appartenenza, del "sentire tedesco". Il mondo culturale tedesco – la critica tedesca e la cultura filmica che questa contribuisce a formare – ha un modo ben preciso di considerare i miei film. C'è ancora una grande cultura cinematografica tedesca che include registi, critica e cinefili. Ad esempio, il mio primo lungometraggio (*Kurz und schmerzlos*, 1998) era un film di genere; non è stato un successo commerciale, ma è diventato un classico in Germania. Penso che il lavoro critico sia fondamentale nella formazione del pubblico e nella valorizzazione di film e di registi, tanto che i suoi parametri di valutazione esulano dalla considerazione del mero successo commerciale. È così che si crea un altro tipo di successo, che può valorizzare sguardi filmici diversi e rendere meno traumatico il nuovo.

Riferimenti bibliografici

T. Elsaesser, *Sperimentando con la morte, nella vita. Fatih Akin e la «svolta etica»*, in *Imago: Studi di cinema e media*, n. 2, 2010.
H. Naficy, *An Accented cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton 2001.
G. Vogt, *Die Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme 1900-2000*, Schüren Verlag, Marburg 2001.

*La conversazione con Fatih Akin ha avuto luogo a Palermo in occasione del 41esimo Festival Efebo d'Oro, nel corso del quale al regista tedesco è stato attribuito il Premio alla Carriera e gli è stata dedicata una retrospettiva.