

YILMAZ GÜNEY



DI GIACOMO EDITORE

Institut kurde de Paris

62N 1524

Institut kurde de Paris



Institut kurde de Paris

10

CNC

*Collana di testi e studi sul cinema
diretta da Lino Micciché*

VII

Institut kurde de Paris



Institut kurde de Paris

١٢

LIV. ITA, 1524

09/12/2016

440 MAR YIL

Mostra Internazionale del Nuovo Cinema

YILMAZ GÜNEY

a cura di

Emanuela Martini

DI GIACOMO EDITORE

Il volume è edito in occasione della rassegna «Yilmaz Güney»,
patrocinata dalla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema
e prodotta da:

Cineteca del Comune di Bologna
Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme
Lab 80 Film
Cooperativa Nuovo Cinema

La rassegna «Yilmaz Güney» è stata curata da:
Davide Ferrario, Andrea Morini, Angelo Signorelli
con la collaborazione di Patrizia Minghetti

La filmografia è stata curata da Andrea Morini

Si ringraziano:

Ellis Driessen, Maurizio Gatti, Yervant Gianikian,
Donat Keusch, Marco Müller, Adriano Piccardi, Fatos Pütün,
Umberto Rossi

Fototeche: Cactus Film, Sandro Zambetti

Fotocomposizione

Euro Sema srl, via Salaria 352/b, Roma, tel. 864286

Stampa

Litografica Iride srl, via della Bufalotta 224, Roma, tel. 8180891

Sommario

9 *Lino Micciché*
Perché Güney

15 *Emanuela Martini*
Il canocchiale rovesciato

BREVE PROFILO DEL CINEMA TURCO

25 *Shivan Akan*
Popolarità e problemi del cinema turco

31 *Giovanni Scognamillo*
Il cinema turco degli anni '60 e '70

37 *Vecdi Sayar*
Il cinema turco degli anni '80

IL PERSONAGGIO

41 Nota biografica

43 *Jane Cousins*
Conversazione con Yilmaz Güney (1984)

57 Da Adana a Pont-Saint-Maxence:
28 domande a Yilmaz Güney

71 *Hans Eichenlaub*
A colloquio con i collaboratori di Güney

75 *Yilmaz Güney*
L'oca

I FILM

- 81 *Davide Ferrario*
Oltre il muro. I film di Yilmaz Güney
-
- 91 *Atilla Dorsay*
Yilmaz Güney: il suo cinema, le sue creazioni,
la sua personalità
-
- 99 *Adrian Turner*
Yilmaz Güney
-
- 103 *Roy Armes*
I limiti dell'azione individuale
-
- 107 *Tony Rayns*
Le mur
-
- 111 *Filmografia*
a cura di Andrea Morini
-
- 127 *Bibliografia*
-

Perché Güney

di Lino Micciché

Un giorno, a Istanbul, sono entrato in una delle maggiori librerie del centro ed ho chiesto dove fosse un reparto dedicato al cinema. Me lo indicarono con un qualche stupore, essendo evidentemente la domanda desueta; ma lo stupore si trasformò in qualcosa a metà strada fra la costernazione e lo sdegno, quando — dopo avere constatato la presenza di alcune traduzioni di noti testi stranieri e di qualche volume turco sul cinema mondiale, ma la assoluta assenza di opere sul cinema turco — chiesi se vi fossero, e dove fossero, testi che riguardassero la cinematografia nazionale. La replica, non so se più ironica o più irritata, fu che il cinema turco era un «cattivo cinema» e che su di esso, pertanto, non valeva la pena di scrivere e meno che mai, anche qualora fosse stato possibile, di leggere. Feci allora timidamente il nome di Yilmaz Güney, di cui avevo appena incontrato la moglie con la quale avevamo parlato della possibilità di andarlo a trovare in prigione. E ironia e irritazione si trasformarono in un attimo di imbarazzato silenzio. Ricordando l'episodio, intendo dire che se noi sappiamo nulla del cinema turco, non è che in Turchia ne sappiamo moltissimo. L'imbarazzo di fronte al nome di Güney, per altro popolarissimo attore ancor prima che regista, era un risultato delle cronache politiche più che di quelle cinematografiche.

Eppure anche in Turchia il cinema ha avuto un proprio itinerario: dai primitivi esordi che lo vedono nascere, «documentaristico», nel '14 e, «a soggetto», tre anni dopo, grazie al giornalista Sedat Simavi, alla Kemal Film, sorta negli anni '20 e al teatro filmato di Muhsin Erügl, fino alla nuova generazione del '39,

di provenienza teatrale anch'essa ma con già maggiori attenzioni alla specificità del linguaggio filmico. Quest'epoca di formazione può comunque essere definita una lunga protostoria, almeno fino al '49, quando il successo (di pubblico) e le ambizioni (formali) di *Colpita la puttana* di Lüfti Akad segnano il passaggio all'età adulta del cinema turco, nel quale si affaccia una generazione di giovani cineasti: a parte il già citato Akad, Atif Yılmaz, Osman Seden, Metin Erksan e Memduh Ün che firmerà il miglior film del decennio *I tre compagni*. Questi giovani, che realizzeranno ora epopee popolari, ora racconti realistici, ora commedie strapaesane, ora film di denuncia, renderanno abbastanza effervescenti gli anni '50, durante i quali, peraltro, danno il meglio di sé anche i cineasti della transizione (la generazione del '39): come Sakir Sirmali, Aydin Arakon, Orhon Arıburnu, che firmano ad inizio decennio i titoli più significativi delle proprie filmografie. Il cinema, che ha avuto lungo gli anni '40 e '50 un lungo periodo d'incubazione, scoppia come fenomeno di massa negli anni '60, anche per l'avvenuta «liberalizzazione» che schiude la vita intellettuale turca alle idee e alle correnti europee più avanzate. Il cinema allarga il proprio pubblico e il sistema produttivo si rafforza talmente — pur in un contesto dove la redditività dei prodotti proviene quasi esclusivamente dal mercato interno — che il numero dei film prodotti oscilla verso le ultime stagioni del decennio fra i 200 e i 300 film annui. In tale contesto, non soltanto diventa intensa l'attività della generazione del '48 — fino a rischiare di essere inflativa, come nel caso di Yilmaz — ma è possibile la formazione di

una «nouvelle vague»: registi come Halit Refiğ che viene dalla critica e illustra con particolare pertinenza aspetti della condizione femminile; Duygu Sağırođlu, ex scenografo teatrale che si fa apprezzare per il robusto piglio realistico; Ertem G6rec che con *Quelli che si svegliano all'alba* firma, a met decennio, un efficacissimo ritratto di vita operaia. Anche in Turchia, insomma, il decennio delle «nouvelles vagues» di tutto il mondo,  un periodo di fervide innovazioni e di effervescente sommovimento: e molti degli autori citati (di cui chi scrive ha avuto l'opportunit di intravedere appena qualche film, in occasione di alcune proiezioni retrospettive, appositamente organizzate nel corso di un Festival del Cinema Balcanico, nel 1979) meriterebbero quasi certamente una maggiore attenzione di quella solitamente loro dedicata anche dalle pi minuziose cronache degli anni '60. Il fatto  che, in nulla aiutato dallo stato e dai poteri pubblici — pi avvezzi a censurare e proibire che a promuovere e diffondere —, il cinema turco non riesce neppure nel periodo della sua maggiore fioritura a varcare i confini patri. E, d'altronde, l'irrigidirsi del quadro politico e il contemporaneo dilagare della televisione, in un mercato che, come gi si  ricordato, pu fare affidamento quasi soltanto sui proventi interni, pongono rapidamente fine al periodo del «boom» cinematografico turco. Le stagioni che si collocano fra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 sono gi di profonda crisi, merceologica, produttiva e ispirativa. Tornano quindi a prevalere i melodrammi lacrimosi, i film danzanti e canterini, le commedie provinciali destinate al pubblico popolare e disdegnate dagli intellettuali:  il «cattivo cinema» cui alludeva il libraio di Istanbul.

In questo quadro complessivamente grigio, e prigioniero del proprio stesso provincialismo, si afferma e si distingue la figura di Yilmaz Gney. Figlio d'operaio e autodidatta, Gney, tra il '58 e il '66, prende a lavorare nel cinema di Ankara come aiuto regista, sceneggiatore, attore divenendo popolarissimo protagonista di una innumerevole quantit di film a largo consumo ed apparendo contemporaneamente nelle cronache per le sue accese idee di sinistra che gli costano pi di un processo e una prima condanna al carcere per un racconto accusato di «propaganda sovversiva». Gney non  certamente l'unico nel panorama cinematografico turco degli anni '70, ch anche il cinema di Yavuz 6zkan, Erden Kiral, 6mar Kavur, Ali 6zgentrk — per

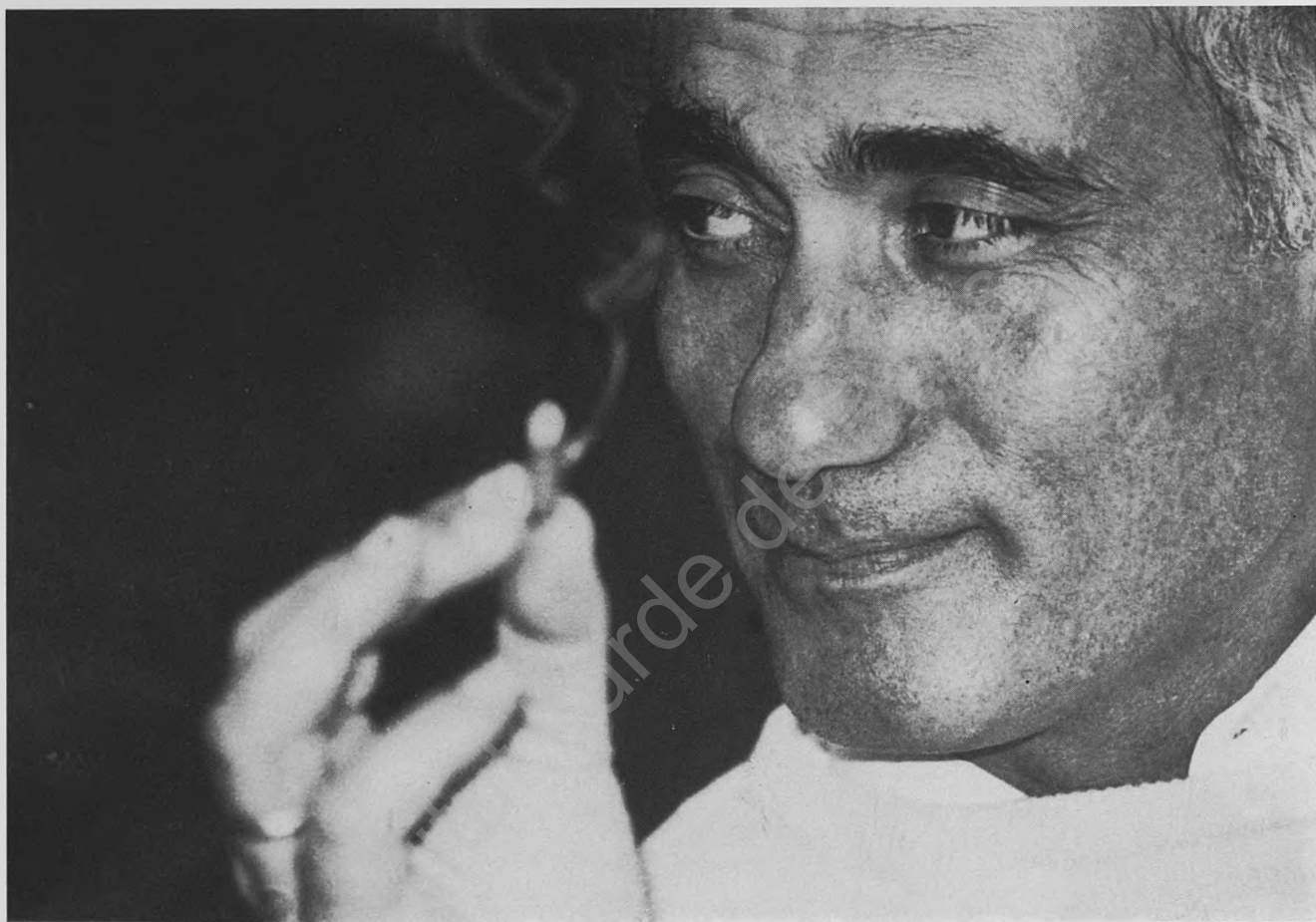
non citare che qualche nome (cui vanno aggiunti, comunque, quelli di Zeki 6kten e Serif G6ren, legati a Gney) — si distingue dalla paccottiglia provinciale dominante. Ma, dopo i suoi esordi nella regia nei secondi anni '60, e a partire da *Speranza* che apre il nuovo decennio, Gney  l'unico a perseguire con coerenza un rigoroso progetto di cinema, contemporaneamente impegnato politicamente ed elaborato stilisticamente; il solo a riuscire a varcare i confini patri con le proprie opere, interessando i festival e la critica internazionali come mai altri cineasti turchi prima di lui; quello che pi d'ogni altri riesce ad assumere l'onere di apparire, in patria e all'estero, il portabandiera di un cinema che deve contemporaneamente lottare contro la censura politica interna e contro la censura economica dei mercati stranieri, contro i nuovi «media» che avanzano e contro la propria stessa tradizione di degradata e spesso semiartigianale spettacolarit popolare. Figura solitaria e, pur nella solidariet e nell'ammirazione di molti, specie fra i giovani intellettuali, sostanzialmente isolata, Gney vede crescere attorno a s, fin dall'inizio degli anni '70, la propria stessa leggenda. Vi danno il loro (involontario) contributo i militari, che hanno ripreso il potere e la cui «giustizia» dopo avere comminato a Gney una prima condanna a 26 mesi di carcere lo riproccessa per un altro reato e lo condanna, questa volta a diciotto anni. E, caso senza precedenti nella storia del cinema, Gney, dalla sua cella piena di testi di Enver Hoxa (di cui, ahinoi, si dice convinto seguace), spedisce lettere, fa filtrare proclami, rilascia interviste; e, soprattutto, vince la maggiore condanna inflittagli dal regime — quella a porre fine all'attivit cinematografica — scrivendo dettagliatissime sceneggiature e affidandone la regia al proprio assistente (come per *L'inquietudine* e *Yol* realizzati per Gney e su sue istruzioni da Serif G6ren) o ad un collega fidato (come per *Il gregge* e *Il nemico* filmati da Zeki 6kten). E' probabilmente l'attenzione internazionale e l'interessamento al «caso Gney» di vasti strati dell'«intelligenza» europea a rendere meno duro, e in qualche modo non privo di varchi, il carcere, la cui istituzionale disumanit il regista e i suoi collaboratori consegnano ad alcune indimenticabili sequenze di violenza carceraria. Indubbiamente, comunque, la vitalit creativa di Gney (a parte i film realizzati per interposta persona, escono dalla prigione molte altre sceneggiature, tre romanzi, un volume di lettere...)  la maggiore vittoria del

regista sul regime: consacrata quindi, nell'82, dalla fuga dal carcere e dalla contemporanea vittoria del suo *Yol* (ex-aequo con *Missing*) al festival di Cannes di quell'anno. Purtroppo non sapremo come avrebbe potuto proseguire la leggenda in un esilio così lontano dai luoghi e dalle ragioni per cui Güney aveva lottato per oltre venti anni. Poco dopo avere realizzato il drammatico *Le mur*, Güney muore, infatti, a soli 47 anni, in esilio e chiudendo in modo drammatico la propria esistenza leggendaria.

La Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, la Mostra In-

ternazionale del Cinema Libero, la Cineteca Comunale di Bologna, la Cooperativa Nuovo Cinema e la Cooperativa Lab 80 hanno inteso, con questa retrospettiva «itinerante» dedicata a Yılmaz Güney — e che vede a Pesaro '86 la propria «anteprima» — rendere omaggio alla figura del cineasta prematuramente scomparso e promuovere un'attenzione al suo cinema, e al cinema turco in generale, che è il tributo minimo che degli uomini liberi possano offrire ad un uomo, e un intellettuale, che fece della libertà propria e della liberazione degli altri un ideale cui sacrificare tutto se stesso.

Institut kurde de Paris



Yilmaz Güney durante una conferenza stampa a Cannes, nel 1982

Institut kurde de Paris

*Son come quello che con sé portava
sempre un mattone, per mostrare al mondo
com'era stata un giorno la sua casa.*

(«Inviando poesie dall'esilio», Bertolt Brecht)



Il canocchiale rovesciato

di Emanuela Martini

Nel 1983, l'uscita di *Le mur* (il primo film di cui, dopo anni, Güney dirigeva personalmente le riprese) lasciò vagamente delusi quanti attendevano la stessa coerenza di *Düşman*, lo stesso lirismo sofferto di *Yol*, lo stesso senso di epica al tramonto di *Sürü*, se è possibile accresciuti e amalgamati dal controllo diretto dell'autore. *Le mur* era un film piuttosto contraddittorio, dove passione, rabbia e nitidezza politica si mescolavano a tratti di banalità cinematografica, a declamanti ingenuità e, quel che probabilmente è peggio, a stanchezze e cadute di tono. Era, in sostanza, un film faticoso, meno vitale e personale dei precedenti, in vago sospetto di una forzata e, per il momento, irrisolta «occidentalizzazione» dell'autore. *Le mur*, tuttavia, non può essere giudicato con i criteri dell'oggettività storica. Nel bene e nel male, è un film di transizione, e in quanto tale inevitabilmente «traumatico»: specchio del passaggio dalla Turchia all'Europa, dal carcere medio-orientale alla libertà consumistica, dalle riprese dal vivo sui luoghi dell'azione alla costruzione del set, dalla pratica ormai consolidata delle «indicazioni di regia» a quella del lavoro, quotidiano e concreto, sul set, e, quindi, dalla astratta e carismatica dittatura psicologica che Güney esercitava dal carcere sui suoi assistenti al regime assurdamente coercitivo imposto alla *troupe* di *Le mur*.

Ad occhi occidentali è anacronistico (e quanto meno discutibile) che un regista, per ottenere il voluto effetto drammatico, costringa gli interpreti di un film a vivere, *per tutta la durata delle riprese*, nelle stesse condizioni psicologiche e materiali dei rispettivi personaggi: i secondini con i secondini, i carcerati con i carcerati, divisi per camerate, con addosso gli stessi abiti e le stesse divise di scena, isolando quelli che, nella narrazione, hanno il ruolo di *outsiders*. Non sono le presunte violenze psicologiche esercitate sui bambini protagonisti del film che lasciano perplessi, ma l'ingenuità «teorica» del procedimento, un impasto di «Metodo», naturalismo, «transfert» stanislavskiano. Un impasto che, per di più, è sostanzialmente contraddittorio, nel proprio verismo coatto, alla pratica della regia mediata, delle ellissi, dei salti poetici alla quale Güney era abituato.

L'elaborata prigionia mentale e fisica costruita da Güney sembra quasi eretta a difesa di se stesso, rispetto a un mondo che, tutto sommato, non conosce e che probabilmente (soprattutto dopo la palma d'oro a *Yol*) lo sta mettendo alla prova; ma anche rispetto a un mestiere e a un'organizzazione del lavoro che, non solo Güney non pratica da anni, ma, per di più, sono in Francia necessariamente diversi che in Turchia. In Europa, Güney è un regista da cinema d'essai, non un di-

vo acclamato, né un martire politico inimitabile. L'esercizio dispotico del comando, oltre a proteggere il suo lavoro da ignote interferenze, gli consente di riaffermare il carisma che ha accompagnato e condizionato tutta la sua carriera. Non so quanto tutto questo sia giustificabile da parte dell'autore cinematografico; certamente è comprensibile da parte del personaggio pubblico, un divo in fuga, un eroe perseguitato in esilio, costretto dal mercato e dai modi di produzione del mondo nuovo che lo ospita (magari malvolentieri, come dimostrano i rifiuti ad invitarlo in Inghilterra e negli Stati Uniti) a riciclarsi come autore *tout court*. Che con *Le mur* Güney stesse mettendo in atto anche un tentativo di questo genere è reso piuttosto evidente dalla assoluta mancanza di protagonismo che caratterizza il film. Non solo Güney non compare sulla scena, per quanto in presenza di un soggetto che, quanto ad ambientazione ed esperienze, non può non essere autobiografico, ma non esiste neppure (come accadeva nei film dal carcere) il personaggio «vicario», l'uomo di paglia destinato a ricoprire il ruolo che sarebbe stato di Güney se egli fosse stato libero di interpretarlo (come erano i protagonisti di *Sürü* e *Düşman* e il ribelle Ömer di *Yol*). Qui ci sono donne e ragazzini, a costruire, massimizzandola, quella corallità che si era felicemente imposta

nei film diretti da Ökten e Gören. *Sürü*, *Düşman* e *Yol*, liberi dalla presenza straripante di Güney attore, erano, molto più dei precedenti, film di un popolo, saghe morenti e, contemporaneamente, analisi delle contraddizioni, ma anche crocicchi, *puzzles* variegati di intensa modernità linguistica. Meno manichei, più esplicitamente interlocutori, questi film rispecchiavano l'ipotesi teorica di Güney di un'emancipazione del popolo turco, contro il feudalesimo e la moralità antica da una parte, e contro il consumismo e l'oppressione capitalisti dall'altra, attraverso uno sforzo di comprensione e azione collettiva. Un'ipotesi che, per quanto affermata a parole e scritti, prima si perdeva un po' in presenza del protagonismo «eroico» di Güney attore, degli angoli di ripresa tesi a ingigantire il suo personaggio, degli sguardi di complicità meditante che solleva a volte indirizzare verso il pubblico, in un *over-acting* dalle evidenti finalità didascaliche. In questo senso, *Le mur*, con il suo accantonamento del divo Güney, gran padre della patria, è, oltre che un adeguamento alla lezione appresa dagli assistenti, un'ulteriore dimostrazione dell'eccellente intuito di Güney nei confronti dell'universo di idee e del gusto dei destinatari della sua opera. Non c'è dubbio infatti che, rispetto al pubblico occidentale (e soprattutto rispetto al pubblico impegnato o, comunque, colto che avrebbe per il momento costituito il suo principale referente), Güney avrebbe dovuto aggiustare il proprio personaggio, smussando l'esibizionismo retorico e mettendo a punto un gioco espressivo più interiorizzato e sottile. Probabilmente, la sua assenza dal cast di *Le mur* prepara, tra gli altri,

questo passaggio, anche se la sua morte pochi mesi dopo l'uscita del film inibisce ovviamente la verifica «scientifica» del valore «dialettico» di *Le mur*, della sua predominante natura di *turning point*. Esiste una foto di Güney che lo mostra, in smoking con tanto di sciarpa di seta bianca, mentre sta entrando alla serata di gala del festival di Cannes, circondato da una folla di fotografi, cronisti, curiosi. Ha un leggero sorriso sornione e il pugno chiuso alzato. Quel pugno chiuso, nel suo patetico contrasto con l'occasione, l'abbigliamento e lo spirito della serata, non è una maldestrezza occasionale (altre foto, infatti, mostrano Güney in identica positura e abbigliamento al momento del ritiro della palma d'oro), ma

solo la spia più evidente delle contraddizioni di cui era impastato Güney, cineasta e personaggio. Contraddizioni a volte talmente anacronistiche e incolte da rendere difficilmente valutabili in occidente la sua figura e la sua opera senza incorrere nei rischi opposti (ma ugualmente «ideologici») della sopra o della sottovalutazione, sopravvalutazione dell'opera in virtù delle disgrazie politiche del suo autore, sottovalutazione della stessa a causa della clamorosa esibizione del personaggio politico. Quel pugno chiuso in cima a quello smoking è uno scivolone del gusto nel quale, in pieno 1982, sarebbero incappati pochissimi registi occidentali, se non per definitiva (nel senso di finale, suicida), dandystica



provocazione. Invece, nel caso di Güney, che ha continuato a credere nel valore rivoluzionario dell'opera cinematografica e che, per formazione e crescita, era lontanissimo da qualsiasi idea di «morte del cinema», il gesto riassume la sommarietà ideologica e il contrastante rigore cinematografico. Così Güney, che sta portando alla vittoria un'opera come *Yol*, «politica» nel senso più maturo e coerente del termine, si colloca umanamente sul piedistallo dell'impegno più plateale e svenduto, con il rischio di assimilare superficialmente il suo film all'opera con la quale sta per spartire il premio. *Missing* di Costa Gavras, il film politico urlato, viscerale, patinato, di cui neppure un fine attore come Jack Lemmon riesce a sfumare il programmatico didascalismo; il film premiato anche se non più (o non ancora) alla moda, ma che del filone politico di vecchia memoria ricorda bene tutti gli effetti, tranne forse quello della costruzione stringata del *plot*. *Missing* è un proclamo educato, una asettica spettacolarizzazione della politica, senza il ritmo trascinate del vecchio *Z* o del recente *Sotto tiro* di Spottiswoode, e senza i furbi eccessi lacrimatori e consolanti del posteriore *Le urla del silenzio* di Joffe. Quella di *Yol* è un'elaborazione politica ben più raffinata, sotterranea, d'autore, dove la solitudine morale, l'impotenza, la rabbia autocritica emergono a poco a poco, sommessamente, dall'incrocio di vicende private che compongono un affresco di disperazione. È un «melodramma politico» di razza, che calibra con matematica sicurezza effetti spettacolari, *pathos* narrativo e una precisa concenzione del mondo. Distante anni luce da *Missing*. Ma Güney è felicissimo di dividere

la palma d'oro con Costa Gavras.

Entra ancora una volta in gioco probabilmente, oltre che l'ovvia coincidenza della comune sorte di perseguitati politici, l'imbarazzante sfaccettatura del personaggio. Una sfaccettatura che ha indubbiamente origine nell'abbagliante carriera di Güney attore. Un attore popolare (nel senso di «espressione del popolo») finché si vuole, ma comunque costruito da Güney a tavolino, con una meticolosità da ragioniere che, previa valutazione del mercato e dei gusti del pubblico, gli fa selezionare, tra tutte le facce «vissute» del cinema americano e del neorealismo italiano alle quali si è ispirato, quella contorta e intagliata di Jack Palance, con la sua mimica di volta in volta impercettibile ed esagitata. Una faccia, una mimica, un'*allure*, più da caratterista che da protagonista. Questa è davvero la grande, anticipatoria (riguardo al suo paese) intuizione del cineasta Güney, sulla quale si inseriscono, con una consequenzialità ovvia, la scelta e l'elaborazione dei soggetti, e, con un salto coraggioso ma non contrastante, la specificazione politica del cinema scritto e diretto. La scelta ideologica di Güney ne alimenta il divismo, la persecuzione politica trasforma il divo in mito. L'immagine di Güney è sui poster e sulle cartoline illustrate, come in occidente quelle di Marilyn Monroe e James Dean (santificati perché morti giovani), riprodotta accanto ai cavoli e ai pomodori coltivati in carcere, abbigliamento da contadino ed espressione assorta. C'è un calendario turco/tedesco, del 1983, composto di sei fogli (uno per bimestre), su ognuno dei quali campeggia una faccia: quattro volte è quella di Güney, una volta quella di

Enver Hoxha, una volta quella di Bertolt Brecht. In pratica, il mito dell'attore dissolve senza soluzione di continuità in quello del cineasta martire. Per questo motivo, la figura di Güney diventa un coacervo di contraddizioni, per la nostra cultura a tratti elementari e a tratti estremamente sofisticate.

È elementare che un personaggio politicamente tanto manicheo come Güney abbia (e ostinatamente conservi) tra i propri referenti mitici, non il cinema di Elia Kazan, ma Elia Kazan in persona, con le sue zone d'ombra e le sue irrisolte, sospette ambiguità. Kazan va nel carcere di Toprashi, nel 1979, a trovare Güney e ne riporta la cronaca piuttosto stupefacente di una visita segnata dalla cortesia dei secondini e del direttore del carcere, dalla pulizia, dalla libertà quasi. Anche se le carceri turche non sono (come Güney ha voluto sottolineare) l'abisso di orrori inimmaginabili descritto in *Fuga di mezzanotte*, non sono neppure, come lui stesso, libero, ci racconterà, quella specie di collegio per ragazzi vivaci che emerge dalle pagine di Kazan.

È sofisticata, invece, e contorta e presumibilmente tormentata, la contraddizione tra il rigore e la fantasia che, dalla vita privata e pubblica del personaggio, si sposta e si manifesta con articolata varietà nei film. Il riconoscimento dei limiti accattivanti e concilianti del cinema politico all'americana (o meglio, della via hollywoodiana al cinema politico) non impedisce a Güney di accettare e fare proprie le suggestioni del film di genere, dei grandi generi all'americana e successive rivisitazioni. Ecco allora che nei film sul brigantaggio i tempi delle azioni, le pause liriche, la stessa fisionomia psico-



logica dei personaggi, sono costruiti come nel western, di cui Güney adatta con scioltezza alla realtà del proprio paese l'epica paesaggistica e l'incombenza del destino. Nei film ambientati tra il sottoproletariato urbano, invece, balza in primo piano la violenza rabbiosa e compressa del melodramma, colori squillanti, vite ineluttabili, personaggi chiusi tra quinte che ne sottolineano la solitudine o l'impotenza. Questo non significa che Güney faccia un cinema di volta in volta *à la manière* di qualcun altro, a seconda delle occasioni e dei soggetti. Güney ha assimilato del cinema occidentale la lezione più proficua rispetto al suo pubblico privilegiato: quella del narratore di storie, espressive di volta in volta di «altro», dove la concezione del mondo è filtrata attraverso l'affabulazione.

Così, il suo cinema risulta politicamente molto più raffinato, suggestivo ed efficace, non solo delle sue idee politiche, ma anche delle sue ipotesi teoriche di cinema politico. Nonostante i suoi ripetuti dinieghi, sul piano ideologico Güney è fondamentalmente un populista. Pur parlando costantemente di presa di coscienza, si affida in realtà al proprio carisma. Güney in pratica è (o diventa, nel corso della propria sterminata esperienza attoriale) un tipico «animale da cinema», il cui istinto nei confronti della macchina da presa prevale sulla razionalità. Un istinto che passa dalla recitazione alla regia, impedendogli (fortunatamente) di eliminare, in virtù di un presunto rigore ideologico, tratti poetici inessenziali. Ecco allora che la rabbia e l'esigenza di cambiamento si scontrano con la poesia sottile delle matrici arcaiche, con il fascino inimitabile di un universo moren-

te. Se rispetto all'urbanizzazione (fenomeno abnorme ed estraneo alle origini popolari turche), nelle lunghe sequenze di vetrine e palazzi all'occidentale, Güney assume costantemente una posizione didascalica (con punte da «grillo parlante»), rispetto ai villaggi, ai contadini, ai briganti, ai pastori (rispetto cioè a quella vecchia Turchia feudale dalla quale esige con durezza l'emancipazione), non riesce a soffocare note di acuta tenerezza. E non solo nei confronti dei personaggi storicamente oppressi (gli innumerevoli volti muti di donne e bambini che letteralmente punteggiano i suoi film), ma anche in quelli dei tradizionali, anche se irresponsabili, oppressori. Il vecchio capo tribù di *Sürri*, di cui è evidenziata l'irrazionale e incontrollata violenza, al progressivo sterminio del suo gregge e all'abbandono dei figli assume la statura dell'eroe tragico. E i briganti senza storia di *Ağit* sono ripresi nella loro lunga marcia iniziale, con gli abiti e i parasole bianchi, in una delle sequenze visivamente più belle del cinema di Güney, «politicamente» gratuita nella sua lunghezza, ma ricchissima di magia cinematografica, di puro piacere dello sguardo.

Sono questa tenerezza non soffocabile e questo istinto elementare a tenere Güney lontano dal cinema didascalico. Quando, nel 1974, in *Arkadas* mette insieme due personaggi esplicitamente (e verbosamente) espressivi di scelte divergenti, e il confronto diretto tra ricca borghesia occidentalizzata e i contadini asserviti, e costruisce interminabili conflitti a livello di registro verbale e iconico, Güney perde gran parte della sua forza narrativa. Anche a voler sottolineare la corretta collocazione storica del film e

a voler ricordare gli insopportabili velleitarismi in cui tanti autori occidentali sono caduti più o meno nello stesso periodo, non si può non evidenziare la «forzatura» di *Arkadas*, la sua evidente derivazione da suggestioni culturali estranee all'autore e al cinema turco. Tutti quei vezzi e quelle meccaniche «invenzioni» che oggi ci infastidiscono nel cinema occidentale di quegli anni, in *Arkadas* ci fanno piuttosto sorridere, perché, applicati a un cinema povero da un occhio attento a non deludere del tutto il suo pubblico, determinano un curioso effetto «fotoromanzo ideologico» e, nei punti peggiori, a causa di una fotografia appiattita dalla banalità degli interni, una sorta di anticipazione della dilagante autocoscienza e del cronachismo fisionomico della *telenovela*.

Che nella formazione e nella maturazione cinematografica di Güney abbia giocato principalmente questa sorta di istintività affabulante è anche dimostrato dall'incidenza, tra le possibili scelte stilistiche, del montaggio. La ricercatezza nella composizione dell'inquadratura (al di là di una certa «magniloquenza» ideologica) si manifesta nel cinema di Güney lentamente, nella completa maturità registica e soprattutto nei film diretti dai collaboratori; non è un caso, quest'ultimo, trattandosi di un cinema accuratamente scritto, predisposto sulla carta prima che sulla pellicola. Il procedimento, in assoluto contrasto con le precedenti abitudini di Güney, che partiva con la macchina da presa a «cercare il cinema» sui luoghi delle riprese, giova enormemente alla qualità compositiva delle immagini, come ripulite attraverso il filtro della meditazione stilistica. Il fat-

to poi che Güney fosse parco e piuttosto convenzionale nei movimenti di macchina era probabilmente determinato dalla povertà dei mezzi di una *troupe* turca a costi relativamente bassi; per quanto l'ingegnosità di quella specie di «carrello circolare umano» e di «giraffa umana» che appaiono nelle foto di lavorazione di *Umut* potesse supplire alle carenze tecniche, l'arco delle scelte praticabili era forzatamente ristretto. Ecco allora l'enfaticizzazione della tecnica principe dell'affabulazione cinematografica, che per di più è anche la tecnica principe della razionalità cinematografica. Il montaggio, appunto, che Güney utilizza con ritmo vertiginoso ed esasperato, giungendo però curiosamente a una piana armonia interna. Ma c'è un altro elemento curioso nella sua tecnica di montaggio: non solo Güney con le sue velocissime successioni di immagini sfrutta al massimo il materiale girato, ma si avvale, nello stesso contesto, del montaggio classico, all'americana, impercettibile nel proprio consolidato equilibrio, e di una sorta di «montaggio delle attrazioni», analogico, stordente nella sua repentinità. È capace di coniugare nello stesso film un duello tra briganti e gendarmi costruito secondo le attese e i ritmi del più puro western e, subito dopo, un'operazione di estrazione di una pallottola, in cui le urla e l'espressione contratta del ferito (naturalmente sveglio) sono contrappuntate con inaspettata licenza poetica da primissimi piani di aquilotti appena nati che urlano affamati (*Ağır*). In *Sürü*, all'accostamento tra il piano sempre più ravvicinato del volto della protagonista malata in treno e i primissimi piani dei «volti» (davvero per un momento umani) delle pecore

che sul carro bestiame dello stesso treno stanno morendo a una a una, fa seguire la tradizionalissima sequenza della partenza del cantore arrestato, scandita in campi e controcampi di immediata presa emotiva. La curiosità di questo processo di coniugazione risiede proprio nell'armonia che ne deriva, quasi i due procedimenti, a loro volta, si «attraessero», verso una sintesi ulteriore, più alta, una sorta di naturale equilibrio delle complessità inestricabili del fenomeno cinematografico.

Un fenomeno che, istintivamente, per Güney è stato America e politica, rappresentazione della realtà e sogno, pro-

getto, utopia e favola, dove, per ragioni soggettive e oggettive, nessun elemento è riuscito a spuntarla definitivamente sugli altri. Spero non suoni cinico affermare che, se Güney avesse potuto lavorare in un regime di assoluta libertà espressiva, se avesse potuto parlar chiaro e non per metafora, se avesse potuto esordire nella regia senza necessità della previa, stordente affermazione divistica, avrebbe probabilmente perduto (o non affinato) quelle qualità drammatiche, oniriche e mitiche che portano il suo cinema oltre i confini del documento e, nel caso di alcuni film, all'interno di quelli dell'arte. D'altra parte, condivide questa

Foto di lavorazione di *Umut*



sorte di «affabulatore per forza» con cineasti di tutti i tempi e di tutto il mondo. Una sorte anomala, invece, è quella che fa coincidere la sua sfortuna umana con la sua fortuna in quanto autore: la lunga incarcerazione che gli permette di levigare e perfezionare uno stile prima affrettato e lo costringe, ad uso altrui, a irreggimentare gli eccessi. L'autore completo, il cantore maturo dell'infelicità del suo popolo, nasce in carcere, sull'amara sconfitta della partecipazione attiva e dello sguardo diretto e la dilatazione del metodo analitico e della fantasia.

Nel tentativo di tracciare un primo profilo della complessità della figura di cineasta, militante e divo di Güney, si è creduto opportuno suddividere questo volume in tre distinte sezioni. La prima è dedicata a un breve profilo storico del cinema turco, indispensabile ai fini di una corretta individuazione delle condizioni culturali e di lavoro di Güney. La seconda tenta di rendere conto del «personaggio» Güney, attraverso una lunga intervista inedita, passi di altre interviste e un breve racconto per ragazzi scritto da Güney durante uno dei suoi soggiorni in carcere. La terza parte, infine, dedicata ai film, pur nelle zone d'ombra imposte dall'embargo decretato dal governo turco su tutti i film del regista, traccia la storia produttiva ed estetica del cineasta. È questa una prima sistematizzazione, nella speranza che, prima o poi, si aprano altre fonti e canali di conoscenza.





**Breve profilo del cinema
turco**

Institut kurde de Paris

Popolarità e problemi del cinema turco

di *Shivan Akan*

La Turchia è un paese immenso, che si estende per 767.000 chilometri quadrati. È anche un paese sottosviluppato, economicamente molto debole. Più di tre quarti della popolazione è dedicata all'agricoltura; il 60% è analfabeta. Il reddito nazionale medio non supera le 2.000 lire turche pro capite, più o meno 1.000 franchi all'anno. Il cinema, l'elettricità, la pianificazione familiare non sono ancora entrati nelle abitudini delle popolazioni della campagna e dei villaggi.

Ogni anno si producono più di 200 lungometraggi. In un paese in balia di una quantità di problemi sociali, esistono 1.000 sale cinematografiche, comprendendo le sale all'aperto 1.100, tutte molto frequentate. Non esiste, per il momento, nessuna crisi del cinema. Gli spettatori divorano chilometri e chilometri di pellicola senza fare distinzioni tra film di qualità e film di puro svago. Il cinema è frequentato con una fedeltà stupefacente; andare al cinema rientra tra le abitudini quotidiane. Fa passare il tempo, è una distrazione, un divertimento, un mezzo per sfuggire per qualche ora ai problemi quotidiani. Non bisogna inoltre dimenticare che il cinema in Turchia è molto a buon mercato. Una comoda poltrona in una sala di prima visione di Istanbul costa solo 4 lire turche, cioè 2 franchi francesi. Ogni anno, vengono importati circa 250 film,

la maggioranza, come è ovvio, dagli Stati Uniti. Si arriva così a un mercato complessivo di circa 450 film all'anno.

Il cinema turco è un cinema fenomenale. E, come tutti i fatti che entrano nel dominio del fenomeno, sfugge a una spiegazione cartesiana. Non si creda che le cifre che sto per fare siano, in una maniera o nell'altra, esagerate. Il numero dei film turchi prodotti in questa ultima stagione (1965/1966) arriva a 240. 240 lungometraggi, un record; un record, se non inutile, quanto meno molto discutibile.

Ma cominciamo dall'inizio.

Il cinema è arrivato in Turchia, o piuttosto nel palazzo imperiale ottomano, nel 1897. Un prestigiatore francese di nome Bertrand, di passaggio a Istanbul, diede una dimostrazione davanti alla corte, alla quale assistette anche il sultano Abdülhamit II. Il sultano era un uomo molto scettico e sospettoso, perciò non vide di buon occhio l'introduzione nel suo paese di questa invenzione, che definiva «diabolica». Negli stessi anni, un certo Sigmund Weinberg, un commerciante di origine rumena che era arrivato a Istanbul come rappresentante della Pathé, fece grandi sforzi per far aprire una sala cinematografica. Ma il sultano, categoricamente, non ne volle sapere. In realtà, Abdülhamit non era contrario solo al cinema, ma anche all'elettricità. È

soltanto con la proclamazione della Seconda Costituzione, nel 1908, che il cinema riesce a entrare a Istanbul come forma permanente di divertimento.

Il primo film di produzione turca fu girato nel 1914, esattamente tre giorni dopo l'entrata in guerra (nella Grande Guerra) dell'Impero Ottomano. Il 14 novembre 1914 fu dato il primo giro di manovella a *Ayastefanos' Taki Rus Abidesinin Yikilisi* (t.l. La demolizione del monumento russo ad Ayastefanos). Era un'attualità di 300 metri, che riprendeva l'abbattimento di un monumento militare eretto dai russi nel 1877 alla periferia di Istanbul. Fu verso il 1916 che il ministro della guerra Enver Paşa, prendendo spunto dall'attività cinematografica dell'esercito tedesco, ordinò la creazione di un centro cinematografico dell'esercito imperiale. Enver Paşa intendeva servirsi del cinema come mezzo di persuasione e propaganda. Non deve stupire il fatto che, praticamente, il cinema sia stato introdotto in Turchia dall'esercito, dato il ruolo che questo così spesso ricopre nel mio paese nei settori più disparati. I civili, gli uomini d'affari, non s'interessarono al cinema che più tardi, intorno al 1919. Nel 1916, Weinberg aveva iniziato a girare un libero adattamento da Molière, *Himmet Ağa'nin Izdivaci* (t.l. Il matrimonio di Himmet Ağa), interrotto dalla sua par-

tenza a causa della guerra. Il film fu terminato due anni dopo da Fuat Uzkınay, che stava anche girando materiale documentario sotto la direzione di un noto regista teatrale, Ahmet Fehim. Fu proprio Fehim a dirigere il primo film a soggetto turco nel 1919: *Mürebbye* (t.l. La governante), dal romanzo omonimo di un autore popolare molto in voga, Hüseyin Rahmi Gökpinar. Negli stessi anni, un altro regista e attore realizzò molti film: Sadi Karagözoglu, che scrisse, diresse e interpretò le avventure di Bican Efendi, una figurina ispirata a Chaplin. I primi film turchi erano molto ingenui sia sul piano tecnico che su quello tematico. I registi turchi, non solo avevano cominciato a realizzare film più di vent'anni dopo l'invenzione del cinema, ma erano anche del tutto all'oscuro dei progressi dell'arte cinematografica. Non avevano neppure mai sentito i nomi di Griffith o Porter. Non a caso, i precursori Ahmet Fehim e Sadi Karagözoglu erano entrambi uomini di teatro.

Il 1922 segnò l'inizio del completo dominio degli uomini di teatro sul cinema turco, un dominio che doveva prolungarsi fino al 1939. È in questo periodo che facciamo la conoscenza di Muhsin Ertuğrul. Durante tutti questi 17 anni, Muhsin Ertuğrul tenne nelle sue mani il destino del cinema turco. Anche lui veniva dal teatro, e non si considerò mai un uomo di cinema, tanto è vero che la maggior parte dei numerosi film da lui realizzati sono in realtà opere teatrali filmate. Dopo aver imparato a fare cinema in Germania, diresse molti film per conto dei fratelli Kemal e Sakir Seden, che, alla fine della Grande Guerra, ave-

vano fondato la Kemal Film, il primo serio tentativo produttivo turco; per loro Ertuğrul diresse, tra gli altri, *Istanbul'da Bir Facia-I Ask* (t.l. Una tragedia dell'amore a Istanbul, 1922), *Boğazici Esrari* (t.l. Il mistero del Bosforo, 1922), *Atessten Gömlek* (t.l. La camicia di fuoco, 1923), *Kizkulesinde Bir Facia* (t.l. Una tragedia a Kizkule, 1923). Con la chiusura della Kemal Film e la conseguente inattività in cui piombò il cinema turco,

Ertuğrul si recò in Unione Sovietica, per studiare l'arte cinematografica. Qui, realizzò alcuni film, tra i quali *Tamilla* (1925) e *Spartacus* (1926). Tornato in patria, Ertuğrul convinse i fratelli Ipekci, proprietari di diverse sale cinematografiche, a fondare la Ipek Film, che rimase l'unica compagnia realmente attiva fino all'inizio degli anni '40. Dal 1928 al 1941 Ertuğrul diresse per la Ipek Film qualcosa come 20 film, tra i quali *Istanbul*

Sürü



Sokaklari (t.l. Le strade di Istanbul, 1931), il primo film turco completamente parlato, *Bir Millet Uyanıyor* (t.l. Una nazione si risveglia, 1932), un dramma ambientato durante la guerra d'indipendenza turca, *Sehvet Kurbanı* (t.l. Vittima della lussuria, 1940), remake del film di Victor Fleming *The Way of All Flesh*, e alla fine, quando era a capo del Teatro Nazionale di Ankara, il primo film turco a colori, *Halici Kız* (t.l. Il tessitore, 1953). Nonostante i suoi numerosi film, però, Ertuğrul rimase sempre più affezionato alle luci della ribalta che al cinema. D'altronde, non era stato lui a imporsi come *deus ex-machina* del cinema turco, ma piuttosto le circostanze a trascinarlo.

Quali sono stati i temi dominanti nella produzione turca dal 1922 al 1939? Bisogna immediatamente specificare che la giovane repubblica turca non si avvale minimamente delle possibilità propagandistiche del cinema. Gazi Mustafa Kemal Paşa, il grande Atatürk, non si disinteressava certo del cinema. Anzi, era stato addirittura lui a offrire a Ertuğrul l'occasione e la possibilità di recarsi in Unione Sovietica per apprendere la tecnica della nuova arte. Tuttavia, non era contento dei risultati raggiunti da Ertuğrul e dagli altri nel campo della settima arte. Era talmente insoddisfatto che chiamò il regista sovietico Jutkevič a realizzare un lungometraggio che illustrasse le audaci trasformazioni indotte nella società turca dalle sue riforme.

In Turchia si realizzavano soprattutto drammi; drammi o, piuttosto, melodrammi, per lo più adattati da romanzi o opere teatrali francesi. In questo tentativo di distrarre il pubblico dentro la sala

buia, si giravano anche operette e commedie leggere. La produzione media non superava mai i due o tre film all'anno. Vedendo i film turchi di questo periodo non si ha la minima idea dei problemi che agitavano il paese. Alla fine degli anni '30, fu per la prima volta introdotta in Turchia la censura cinematografica, con un testo ripreso da quello elaborato per l'Italia da Mussolini. Questo testo, curiosamente, non sarà mai abrogato, neppure nei periodi di effettive libertà costituzionali, a causa forse di una imprecisione di fondo, che lo rende al contempo rigido ed elastico. Negli stessi anni, si affaccia nel panorama produttivo una nuova compagnia, la Ha-Ka Film, ancora di proprietà degli Ipekci. Dal momento che Ertuğrul era già sovraccarico di impegni, alcuni giovani cineasti poterono debuttare per la nuova ditta: Faruk Kenc, che diresse *Tas Parcasi* (t.l. La pietra, 1940) e *Yilmaz Ali* (1940) e Sadan Kamil, che diresse nel 1943 *Onüç Kabraman* (t.l. Tredici eroi). Il periodo è però poverissimo di idee e di capacità imprenditoriali. A cavallo tra la fine degli anni '30 e l'inizio degli anni '40, continuano a nascere nuove piccole compagnie, ma altrettanto rapidamente spariscono: nel 1940 vengono prodotti 5 film, solo 1 nel 1941, 2 nel 1943 e così via.

La Turchia non prese parte alla seconda guerra mondiale, riuscendo a prezzo di enormi sforzi a salvaguardare la propria neutralità. Fu però ugualmente costretta a tenere sotto le armi un milione di soldati. Dal momento che il 75% della popolazione era costituito da contadini, la mobilitazione parziale e permanente trasformò questi bravi agricoltori del-

l'Anatolia da principali produttori del paese in consumatori. L'investimento per la difesa nazionale arrivò a somme inimmaginabili. Il commercio con l'estero era completamente paralizzato. Una crisi economica profondissima si fece presto sentire.

Il cinema naturalmente non poté evitare di sentire gli effetti di questo sconvolgimento economico. Gli importatori di film esteri furono tagliati fuori dai mercati europei, e furono perciò costretti a rivolgersi esclusivamente al cinema hollywoodiano. Qualche importatore più astuto si mise alla ricerca di nuovi mercati da esplorare e scopri, purtroppo, gli studi del Cairo. Comprarono e lanciarono sul mercato nazionale qualche film egiziano, dopo essersi preoccupati di doppiarli in turco con i mezzi improvvisati che esistevano allora negli studi di Istanbul. La maggioranza di queste produzioni egiziane erano melodrammi strappalacrime interpretati dalle dive della canzone popolare egiziana. Ebbero un successo strepitoso. Gli importatori arricchirono immediatamente e si lanciarono senza perdere tempo nella produzione locale. I pochi studi di Istanbul cominciarono perciò a sfornare film turchi su modello egiziano. Canzoni popolari turche, scene di *strip-tease* all'orientale, l'inevitabile sequenza della danza del ventre, mariti gelosi, donne malmarritate, seduttori di ogni razza, diventarono le componenti fisse della formula del film turco di successo.

Questi film portarono denaro; e gli studi cominciarono a lavorare sempre di più. Se i film turchi realizzati tra il 1922 e il 1939 erano francamente noiosi e troppo teatrali, almeno non erano dannosi. Le

produzioni del periodo tra il 1940 e il 1948, invece, non furono soltanto noiose, ma di ispirazione discutibile, per non dire distruttiva. In pratica, questi film sono serviti come modelli di corruzione per una società molto giovane, che non aveva ancora bene assimilato in tutte le sue componenti le riforme di Atatürk. Atatürk si spense troppo presto, all'età di 54 anni; e i suoi successori non furono altrettanto determinati nel perseguimento delle riforme. A partire dal 1946, la Turchia affrontò l'esperienza di un sistema pluripartitico. Diversi dirigenti del Partito Repubblicano del Popolo, unico partito del paese dai tempi della creazione della repubblica, diedero le dimissioni e fondarono un partito d'opposizione. I nuovi politicanti non indietreggiavano davanti a nulla pur di guadagnare la fiducia e i voti dei futuri elettori, ai quali promettevano un'assoluta libertà, compresa quella di sbarazzarsi a poco a poco e con tattiche assai sottili delle riforme intraprese e imposte da Atatürk.

Fu durante questi anni che alcuni produttori riuscirono a influenzare il governo e a far votare un decreto volto alla protezione del cinema turco dalla concorrenza illegittima delle produzioni straniere. In cosa consisteva questa misura protezionistica? In una detassazione a favore dei film di produzione turca. La tassa del 70% sul costo del biglietto era mantenuta per la programmazione dei film stranieri e ridotta al 25% per la programmazione dei film nazionali. La produzione ebbe naturalmente un enorme incentivo quantitativo. Purtroppo, però, il provvedimento non era subordinato ad alcuna verifica

qualitativa dei film. Per cui, appena entrò in vigore, persone di tutti i tipi, mercanti di tappeti, droghieri, venditori dei biglietti della lotteria, generici commercianti spuntati non si sa da dove, tutti investirono nel cinema e divennero rispettabilissimi produttori. Con un minimo capitale disponibile, ci si poteva lanciare nella produzione cinematografica, a patto di fondare una società anonima.

Ciononostante, cominciava a spirare un vento innovatore nel cinema turco. Da un lato, la produzione cinematografica cominciò a essere considerata un'attività seria. Contro 2 film prodotti nel 1947, 16 ne furono realizzati nel 1948 e 19 nel 1949. Dall'altro, gli uomini di teatro stavano lentamente lasciando il posto a giovani cineasti ambiziosi, che volevano fare del «vero cinema», lontano dalla tradizione del teatro filmato. Si buttarono nella carriera cinematografica con enorme entusiasmo, ma il loro slancio fu interrotto dall'applicazione della censura, che le pubbliche proteste e le campagne non riuscirono a far modificare. Il 1950 segnò un momento di passaggio nella vita politica turca. A seguito delle prime elezioni, il Partito Repubblicano del Popolo lasciò il potere al Partito Democratico diretto da Adnan Menderes, antico membro del Partito Repubblicano. I nuovi dirigenti del paese, con molte promesse, si misero al lavoro per eliminare alcune leggi di tendenza dittatoriale. Fu liberalizzata la legge sulla stampa, e molti scrittori e critici cinematografici cominciarono una campagna affinché anche la legge sulla censura fosse modificata. Ma non se ne fece nulla. Non solo le norme censorie rima-

sero inalterate, ma, alle prime difficoltà economiche, il governo democratico prese alcune misure per limitare nuovamente la libertà di stampa. Ciononostante, alcuni giovani registi non si lasciarono impaurire dall'intolleranza censoria; si rivolsero, anche se timidamente, a temi d'attualità sociale quali la condizione dei contadini, il banditismo delle grandi città, lo sfruttamento arbitrario degli operai in certi settori dell'industria. Alcune di queste opere segnarono vagamente l'inizio di una nuova consapevolezza: *Kanun Namina* (t.l. In nome della legge, 1952), *Öldüren Sehir* (t.l. Città assassina, 1954), *Beyaz Mendil* (t.l. Il fazzoletto bianco, 1955), tutti di Lütfi Akad, *Sürgün* (t.l. L'esilio, 1951) di Orhon Aribburnu, *Asik Veysel'in Hayati* (t.l. La vita di Asik Veysel, 1952) e *Dokuz Dağın Efesi* (t.l. Il fuggiasco delle nove montagne, 1958) di Metin Erksan, *Yaşamak Hakkimdir* (t.l. Ho il diritto di vivere, 1958) di Atif Yılmaz, *Uc Arkadaş* (t.l. I tre amici, 1958) di Memduh Ün. Sebbene siano i più rappresentativi, questi film sono ben lontani dall'essere dei capolavori; ma, paragonati ai film dei periodi precedenti, sono dinamici, godibili o addirittura notevoli nell'ambientazione. Il 1960 è l'anno di *Gecelerin Ötesi* (t.l. Oltre la notte), sul conflitto città/campagna, di Metin Erksan, *Kirik Canaklar* (t.l. Piatti rotti) di Memduh Ün, di *Namus Uğruna* (t.l. Per onore) di Osman Seden, di *Suclu* (t.l. Colpevole) di Atif Yılmaz, tutti incentrati, per la prima volta nel cinema turco impegnato, sulla descrizione della borghesia.

Se il numero dei film di qualità rimaneva piuttosto basso, aumentava invece costantemente il totale dei film prodotti,

che arrivò all'inizio degli anni '60 a 70, 80 all'anno. Le case di produzione guadagnavano bene, ma i produttori, piuttosto che reinvestire per migliorare l'industria, piuttosto che modernizzare gli equipaggiamenti tecnici, preferivano scialacquare il denaro comprando automobili di lusso o costruendosi ville magnifiche. L'aumento fulmineo del numero dei film obbligava i produttori ad adattarsi a condizioni di lavoro molto delicate. Di punto in bianco era stato creato il divismo. Visto che il pubblico richiedeva i film interpretati dai divi alla moda, i produttori faticavano a spartirsi le star. Il tempo impiegato nella realizzazione di un film diventava così sempre

più prezioso, dal momento che queste star, a causa delle numerose scritte, erano disponibili soltanto per qualche giornata di lavorazione per uno o per l'altro produttore.

Il colpo di stato del 1960 e la Costituzione entrata in vigore nel 1961, consentendo maggiori diritti alla popolazione e guardando con maggiore liberalità al cinema, hanno consentito un'affermazione e un approfondimento della corrente «realista» e il debutto di molti giovani registi. Nonostante questo, però, la situazione del cinema turco è rimasta sostanzialmente pericolante. Vorrei ora fornire qualche informazione di carattere produttivo.

Il centro della produzione cinematografica è Istanbul. Però, nonostante si girino in questa città circa 240 film all'anno, non si deve credere che esistano studi ultramoderni. Il cinema turco dispone di non più di una decina di studi, equipaggiati con la tecnologia del cinema muto. Esistono d'altra parte molti laboratori di sviluppo e molti studi di post-sincronizzazione. Non solo tutti i film turchi sono post-sincronizzati, ma tutti i film stranieri importati vengono doppiati in turco. Dal momento che il clima è molto favorevole, i registi preferiscono girare in esterni piuttosto che utilizzare i modesti mezzi degli studi. Sono rari i film le cui riprese durano un mese. I registi che per un lungometraggio osano chiedere 30 o 40 giorni di riprese sono spesso boicottati dai produttori. Uno dei nostri autori attualmente più promettenti, Metin Erksan, si permette ancora dai 45 ai 60 giorni di lavorazione, ma si vede offrire sempre meno lavoro. Ci sono registi che arrivano, che riescono (se questa può chiamarsi riuscita) ad arrangiare un lungometraggio in una settimana. Tutto avviene dunque a un ritmo molto veloce. La gente ha fretta, e così i produttori e le star. La maggioranza degli attori, elevati al rango di star dalla stampa rosa e dai settimanali illustrati, ha tempo per interpretare non più di una decina di film. Facilmente in Turchia, un regista arriva a firmare 10 o 15 film all'anno e un attore a interpretarne una ventina.

Altro fattore importante: il costo di produzione, paragonato alla spesa necessaria in Europa per girare un film, è incredibilmente basso. Un lungometraggio può essere realizzato con la somma irrisoria

Düsmen



di 300.000 lire turche (circa 30.000 dollari). La quota maggiore delle voci di spesa è quella che spetta ai divi, circa 60,70.000 lire turche; e sorprendentemente, fino a pochissimo tempo fa, gli artisti cinematografici erano esentati dall'imposta sul reddito. I registi arrivano al massimo a un compenso di 10,20.000 lire turche. E quelli che arrivano a queste somme sono rarissimi. Un'altra cosa molto rara nel cinema turco è il denaro liquido. Tutto si sviluppa sul sistema, molto evanescente, delle cambiali, dei ristorni di fondi, delle promesse a lungo termine. Un altro inconveniente per gli studiosi di cinema è dato dal fatto che l'industria locale è a contabilità chiusa, o, si dovrebbe dire piuttosto, a contabilità segreta. È praticamente impossibile conoscere il costo esatto di un film, come è impossibile essere informati sul numero dei biglietti venduti dalle sale. Tutto va avanti per approssimazioni.

Nel paese non esiste nessuna scuola di cinema. Chiunque lo voglia, un bel giorno, può diventare regista. La maggioranza dei giovani registi si è formata con l'apprendistato a fianco dei veterani. Ma, da dove vengono i veterani? Da nessuna parte. Spesso, i film stranieri servono come materiale di insegnamento e, talvolta, anche come modelli per copie conformi.

Nonostante la negatività di questo quadro, è accaduto che alcuni giovani registi siano riusciti a imporsi con film rilevanti; ma i loro sforzi rimangono spesso dei «successi isolati». I film coraggiosi, i film che si allontanano dai sentieri battuti, continuano a correre il rischio di essere, in una maniera o nell'altra, sabo-

tati o, almeno, ignorati dai distributori, nonostante eventuali campagne di stampa favorevoli.

Malgrado le circostanze attuali, malgrado tutti gli svantaggi e le cattive abitudini, il cinema turco finirà un giorno o l'altro per emanciparsi. Già oggi, la normale produzione turca, tutti quei film di pessima qualità, cominciano a provocare la reazione delle persone di cultura e la crescente insoddisfazione del pubblico, che comincia ad averne abbastanza. È un buon segno, che fa sperare che la genera-

zione futura di cineasti sappia evitare le trappole nelle quali sono caduti i predecessori. Ci vorrà probabilmente molto tempo, ma la Turchia verrà valorizzata nel cinema. Perché la Turchia, paese immenso, preda di innumerevoli problemi sociali, economicamente debole, racchiude in sé tutti i temi, tutti gli elementi che rappresentano il miglior materiale per un buon cineasta.

(*Popularité et problèmes du cinéma turc*, da una relazione tenuta alla Cinémathèque Française).

Zavallilar



Il cinema turco degli anni '60 e '70

di Giovanni Scognamillo



Il cinema turco degli anni '60, e più ancora quello degli anni '70, diventa problematico, almeno per quanto riguarda il lavoro di un piccolo gruppo di registi. Nel suo complesso, la produzione raggiunge cifre inaspettate (196 film nel 1965, 229 nel 1966), orientandosi soprattutto su temi popolari, film d'azione a basso costo, melodrammi. Sempre di più, le tematiche sociali interessano registi impegnati e non. Mentre Metin Erksan continua le sue analisi dell'Anatolia, Halit Refiğ, che ha offerto con il suo primo film, *Yasak Aşk* (t.l. Amore proibito, 1960), un approccio personalissimo al mestiere di cineasta, con *Sehirdeki Yabancı* (t.l. Straniero in città, 1963) dimostra l'impossibilità per un ingegnere di educazione occidentale a convivere con i conflitti sociali e i costumi etici di una terra che gli è divenuta estranea. Il problema dell'integrazione culturale sembra per altro essere diventato uno dei temi favoriti dei cineasti all'avanguardia. È trattato infatti anche da Metin Erksan in *Acı Hayat* (t.l. La vita amara, 1963), che racconta di una travagliata storia d'amore tra appartenenti a classi diverse, e ancora da Refiğ in *Gurbet Kuşları* (t.l. Gli uccelli della nostalgia, 1964), dove una piccola famiglia di provincia non riesce a integrarsi nella frenesia di Istanbul. Va sottolineato che gli eroi disadattati della maggioranza di questi film sono i

lavoratori. Tuttavia, il primo film che tratta specificamente e direttamente i problemi della classe operaia è del 1965. È *Karanlıkta Uyananlar* (t.l. All'erta nel buio) di Ertem Görec, seguito lo stesso anno da *Bitmeyen Yol* (t.l. Strada senza fine) di Duygu Sagirolu; se la traccia narrativa portante del primo è la difesa dei diritti dei lavoratori e la loro lotta contro l'invasione del capitale straniero, l'enfasi del secondo (più intellettuale nel tono e nelle intenzioni) è posta sulle condizioni miserabili dei contadini che arrivano in città in cerca di lavoro. È attraverso film di questo genere che negli anni '60 si gettano le basi di una revisione salutare; è grazie a questi film che i registi turchi sviluppano le caratteristiche nazionali e attuali del loro cinema; ed è proprio sulla base di queste esperienze che Halit Refiğ, in un tentativo di sintesi dell'ispirazione del cinema turco, conia la formula «cinema del popolo» ed elabora le proprie ipotesi alla fondazione di un cinema veramente «nazionale». Una spinta alla conoscenza e all'approfondimento del cinema turco è data, nel 1965, dalla creazione della Cineteca turca, impresa coraggiosa (e privata), che funziona soprattutto grazie all'aiuto delle cineteche straniere e agli sforzi personali. Il dibattito teorico si interrompe nel 1966, seguito da numerose polemiche.

Ha fatto in tempo, alla fine dell'anno precedente, a generare due film fondamentali: *Haremde Dört Kadın* (t.l. Quattro donne in un harem) di Halit Refiğ e il «film maledetto» di Metin Erksan, *Sevmek Zamani* (t.l. Tempo d'amare). Refiğ nel suo film va indietro fino all'inizio del secolo ad esplorare il chiuso mondo degli harem ottomani, non solo nella loro atmosfera caratteristica, ma anche come riflesso della decadenza dell'impero ottomano. Il film di Erksan invece è una storia d'amore più vicina al sogno che alla realtà, che adatta un modello di racconto d'amore occidentale alla narrativa turca, e che fu totalmente bandito dall'industria, che mai lo mise in distribuzione. Dalla seconda metà degli anni '60, i tentativi più espliciti in direzione di un cinema nazionale sono quelli di film come *Huduların Kanunu* (t.l. La legge della frontiera, 1966), e *Kızılırmak-Karakoyun* (t.l. Fiume rosso - Mandria nera, 1967), da un racconto di Nazim Hikmet, entrambi diretti da Lütfi Akad e interpretati da Yılmaz Güney, *Kuyu* (t.l. Il pozzo, 1968) di Metin Erksan, *Bir Türk'e Gönül Verdim* (t.l. Ho dato il mio cuore a un turco, 1969) di Halit Refiğ, e, anche se in uno stile più formale, *Kozanoğlu* (1967) e *Koroğlu* (1968) di Atif Yılmaz, o *Ezo Gelin* (t.l. Ezo la sposa, 1968) di Orhan Elmas. È estremamente indicativo che tutti i film sopracitati si occupino di comu-

nità rurali, pur mantenendo ognuno, come è logico, lo stile e l'approccio specifico dei singoli autori. In questo senso, se alcuni di loro sono semplici racconti drammatici ispirati al ricchissimo patrimonio folcloristico (*Koroğlu, Ezo Gelin*), altri mescolano le stesse suggestioni con un'analisi degli antichi conflitti di classe tra i proprietari terrieri e i nomadi (*Kizilirmak*) o pongono l'accento su problemi specifici di certe zone della Turchia (*Hudutların Kanunu*) o sviluppano una nuova prospettiva. Così, mentre Metin Erksan in *Kuyu* elabora un'analisi molto personale della condizione della donna e dei rapporti tra uomo e donna in Anatolia, Halit Refik porta alla luce un tema mai trattato raccontando la storia dell'integrazione di una donna occidentale cristiana in un piccolo villaggio dell'Anatolia (*Bir Türk'e Gönül Verdim*) e offrendo un'acuta spiegazione delle ragioni e delle condizioni di questa integrazione.

La fine degli anni '50 e la prima metà degli anni '60 offrono anche le prime occasioni ad alcuni giovani autori, che daranno le loro opere migliori almeno dieci anni dopo. Tra questi: Feyzi Tuna (*Yasak Sokaklar* - t.l. Strade proibite, 1965), Zeki Ökten (*Ölüm Pazarı* - t.l. Mercato di morte, 1963), Erdoğan Tokatlı (*Kuslar* - t.l. Gli ultimi uccelli, 1965). Contemporaneamente, sul piano industriale il cinema turco offre al suo pubblico un numero sempre crescente di film (225 nel 1970, 266 nel 1971, 298 nel 1972), secondo una spinta inflazionistica destinata a dominare l'ultimo decennio del cinema turco con produzioni di modello occidentale (*thrillers*, film di spionaggio, western, musical, melodrammi, film erotici). Se film di questo genere, destinati a

essere immediatamente dimenticati, vengono realizzati a dozzine, anche da alcuni registi considerati al loro esordio vere e proprie «promesse», c'è comunque un piccolo gruppo di autori impegnati che prosegue sul terreno della ricerca.

Tra il 1972 e il 1975, Lütfi Akad, considerato il precursore del moderno cinema turco, da, anno dopo anno, alcuni dei suoi film più maturi, che trattano della vita dei contadini, dei problemi dei lavoratori, e del trapianto dalla campagna alla grande città. I migliori tra questi sono *Ir-mak* (t.l. Il fiume, 1972) e la trilogia composta da *Gelin* (t.l. La sposa, 1973), *Düğün* (t.l. Le nozze, 1974) e *Diyet* (1975). Dal canto suo Atif Yılmaz, la cui carriera è molto versatile, sembra più interessato alla perfezione formale e a un arco molto vasto di temi: commedie classiche come *Yedi Kocalı Hüzmüz* (t.l. Hüzmüz dai sette mariti, 1971), drammi poetici come *Kambur* (t.l. Il gobbo, 1973), saggi sulla situazione della donna nella società turca come *Utanc* (t.l. Vergogna, 1973), analisi della vita rurale come *Cemo* (1973) o film a sfondo socio-economico come *Mağlup Edilmeyenler* (t.l. Gli invincibili, 1976). Un autore prima tipicamente commerciale, Ertem Eğilmez, riscuote grande successo con un'abile commistione di tematiche sociali edulcorate ed efficaci gag, mentre tra i registi della generazione più vecchia, come Memduh Ün o Osman Seden, non si segnala nulla di veramente interessante, eccezion fatta per l'adattamento di Ün del romanzo di Yasar Kemal *Ağrı Dağı Efsanesi* (t.l. La leggenda del monte Ararat, 1976). È la generazione di mezzo, rappresentata da Feyzi Tuna, Serif Gören e Zeki Ökten, a dare le maggiori spe-

ranze, con la realizzazione di film quali *Kızgın Toprak* (t.l. La tomba, 1974), in cui Tuna racconta la storia della lotta tra una coppia di poveri contadini e un crudele proprietario terriero, *Endise* (t.l. Inquietudine, 1975), ambientato tra i lavoratori cotonieri, *Köprü* (t.l. Il ponte, 1976) e il violento e melodrammatico *İki Arkadaş* (t.l. Due amici, 1976), tutti diretti da Gören, *Askerin Dönüsü* (t.l. Il ritorno del soldato, 1975) di Ökten.

Dal momento che il cinema, come ogni altra arte, è pieno di sorprese, stupiscono i due ultimi film di Süreyya Duru, un regista che, attivo fin dall'inizio degli anni '60, non aveva mai realizzato opere di alcun interesse. I due film, *Bedrana* (1974) e *Kara Carsaflı Gelin* (t.l. La sposa con il velo nero, 1976), entrambi adattati dalle novelle omonime di Bekir Yıldız, sono due esempi di uno stile teso alla rappre-

Endise



sentazione della cruda realtà e sinceramente interessato ai drammatici problemi della vita rurale.

Un'altra sorpresa è il lavoro di regista di Türkan Soray, una famosissima diva del cinema turco, che passando alla regia ha dimostrato una grande sensibilità femminile, soprattutto con *Dönüş* (t.l. Il ritorno, 1973) e con *Bodrum Hakimi* (t.l. Il giudice di Bodrum, 1976). Nello stesso periodo, Halit Refiğ da altri «ritratti di donne», con *Fatma Baci* (1973), dove oriente e occidente si scontrano in un conflitto di tradizioni e generazioni, e soprattutto con il suo adattamento da Halide Edip Adivar, *Vurun Kahpeye* (t.l. Morte alla puttana, 1973). L'inizio degli anni '70 vede anche la nascita di un nuovo regista, Yilmaz Güney, che era stato aiuto regista e popolarissima star di decine di film d'azione. Dopo l'interessante

Umut



Seyyit Han (1968), Güney da con *Umut* (t.l. Speranza, 1970) la prova di un talento originale, con un occhio attento al realismo. Politico nei contenuti, diretto e brillante nello stile, Güney rappresenta nel cinema turco un «caso» che ancora non può essere definitivamente inquadrato.

Oggi, è naturalmente troppo presto, almeno da un punto di vista rigorosamente storico, per parlare con sicurezza di una rinascita del cinema turco, anche se stanno emergendo nuove speranze, o addirittura nuove forze. Gli ultimi due anni, infatti, sono stati caratterizzati da parecchi film che testimoniano di un approccio consapevole di carattere tematico, se non di carattere stilistico. Se *Sürü* (Il gregge, 1978), diretto da Zeki Ökten su una sceneggiatura di Yilmaz Güney, può essere considerato un punto d'arrivo di queste tendenze, in ogni modo la consapevolezza epica e l'attenzione documentaria risaltano, seppure con le dovute varianti, in film quali *Kanal* (t.l. Il canale, 1978) di Erden Kiral, *Maden* (t.l. La miniera, 1978) di Yavuz Ökzan, *Firat'ın Cinleri* (t.l. I demoni dell'Eufrate, 1977) di Korhan Yurtsever. Va notato che tutti e tre questi registi sono stati anche produttori dei loro film; e, se è prematuro individuare in questo l'inizio di una nuova politica, non si può non interpretarlo come il risultato di un diverso approccio al cinema.

Ovviamente, anche la generazione di mezzo non è rimasta inattiva. Sia *Selvi Boylum, Al Yazmalım* (t.l. La sciarpa rossa, 1978) di Atif Yılmaz che *Yaşam Kavgasi* (t.l. Lotta per la vita, 1978) di Halit Refiğ sono logici proseguimenti dei risultati raggiunti in precedenza.

D'altra parte, in un periodo di crisi, non si può chiedere di più di quanto le possibilità pratiche consentano. Persino commedie come *Kibar Feyzo* (t.l. L'educato Feyzo, 1978) di Atif Yılmaz, o satire sociali come *Altın Sehir* (t.l. La città d'oro, 1978) di Orhan Aksoy devono essere accolte come esiti del tutto positivi.

Nella seconda metà degli anni '70, comunque, comincia a diffondersi la consapevolezza delle numerose limitazioni che opprimono il cinema turco: la censura, rivolta non solo ai film erotici, ma soprattutto a scoprire risvolti politici persino nelle opere più innocue, la mancanza di qualsiasi regolamentazione dell'industria cinematografica e di qualsiasi garanzia sociale per gli addetti a questa industria, l'aumento vertiginoso dei costi di produzione, che non possono essere minimamente ammortizzati dal mercato estero, molto discontinuo, rappresentano solo le più vistose cause di malessere del cinema turco. È significativo che molti autori della vecchia generazione o di quella di mezzo passino alla televisione: per esempio, Metin Erksan con una storia della musica turca e Halit Refiğ con una superproduzione sull'architetto Sinan.

Dopo 124 film prodotti nel 1977 e 128 prodotti nel 1978, i 195 film del 1979 fanno ipotizzare l'uscita dalla crisi. In realtà, più della metà di questi film sono erotici, *soft* o *hard-core*, girati in tutta fretta e a bassissimo costo dai produttori incuranti dei frequenti sequestri. Con la fine della stagione cinematografica 1979/'80, la crisi del cinema, se non cresce, certamente non è in fase risolutiva, nonostante il nuovo governo del primo ministro Demirel si occupi, in mezzo a



tutti gli altri problemi, anche di quelli dell'industria cinematografica. Vengono ancora prodotti film di qualità, di stampo socio-realistico, che, nonostante le grandi difficoltà in patria, ottengono notevole successo all'estero. È il caso, per esempio, di *Düşman* (t.l. Il nemico, 1979) diretto da Zeki Ökten su una sceneggiatura di Yılmaz Güney, *Demiryolu* (t.l. La ferrovia, 1980) di Yavuz Özkan, su uno sciopero dei ferrovieri, *Bereketli Topraklar Uzerinde* (t.l. Sulla terra fertile, 1980) di Erden Kiral, *Yusufile Kenan* (t.l.

Yufus e Kenan, 1979) di Ömer Kavur sull'infanzia abbandonata.

Con i costi di produzione alle stelle, tutta la produzione è in una fase di stasi, senza alcuna politica ben definita in mente. Lo scopo principale dell'industria è quello di raggiungere i mercati stranieri, dove intraprendere una politica di coproduzione. Dal canto loro, gli indipendenti continuano a fare affidamento su temi e progetti che offrano una rappresentazione realistica della Turchia e dei suoi problemi. Anche se que-

sto cinema a sfondo sociale e realistico non può certamente risolvere da solo tutti i problemi del cinema turco, può in ogni modo offrire una precisa chiave per il futuro.

(*Türk Sinemasına Genel Bir Bakış/An Outline of the Turkish Cinema*, in «Başlangıcından Bugüne Fotoğraflarla Türk Sineması/The Turkish Cinema with Stills, from Its Beginnings Up to Date», Istanbul, 1979, e *Turkey, «International Film Guide»*, The Tantivy Press, London/ A.S. Barnes & Co., South Brunswick e New York, 1980 e 1981)

Düşman





Il cinema turco degli anni '80

di Vecdi Sayar

Il festival nazionale di Antalya, che ha luogo ogni anno in settembre/ottobre, è sempre stato un ottimo indicatore dello stato e dell'atmosfera generale del cinema turco. Negli anni '70, ha rappresentato anche il maggior sostegno dei cineasti progressisti. E, nel 1979, il festival si chiuse senza attribuire nessun premio per solidarietà a una protesta dei cineasti e dei membri della giuria contro la censura che aveva sequestrato tre dei film in competizione. Nel 1980, gli organizzatori annunciarono che la competizione sarebbe stata aperta anche ai film dell'anno precedente, ma questa intenzione non poté realizzarsi. Il 12 settembre 1980, un giorno prima dell'apertura del festival, l'esercito prese il potere e il festival venne annullato. Nel 1981, il festival fu resuscitato, ma con precise tendenze ufficiali: *Sürü* di Zeki Ökten fu escluso dalla competizione e film importanti come *Bereketli Topraklar Üzerinde* e *Hazal* non furono premiati.

Oggi, i problemi che il cinema turco si trova a fronteggiare sono più grandi che mai. Sotto il governo dei generali, c'è nei confronti del cinema un'aspettativa crescente, ma l'industria cinematografica non dà segni di miglioramento. Il numero dei film prodotti è calato da 195 nel 1979 a 70 negli anni '80 e '81, soprattutto a causa dell'inflazione e dei suoi effetti sui costi di produzione. La tendenza

principale dell'industria è la produzione di melodrammi musicali (chiamati «film arabesco»), realizzati con poverissimi mezzi tecnici. L'industria manca di un capitale di base, mentre lo stato non offre alcun sostegno economico al cinema. Ma il pericolo maggiore per i giovani cineasti è la mancanza di libertà d'espressione. La censura è molto rigida, e produrre film a sfondo sociale è diventato quasi impossibile, perché qualsiasi film che abbia avuto problemi di censura, faticcherà moltissimo a trovare un distributore. Il numero delle sale cinematografiche sta diminuendo e la maggioranza di quelle rimaste fa capo a grandi catene, il che naturalmente limita al massimo le possibilità di uscita dei film indipendenti.

Uno dei maggiori problemi del cinema turco è comunque quello di non essere mai riuscito ad affermarsi sui mercati stranieri. Negli ultimi due anni, dopo la vendita di *Sürü* in diversi paesi si è cercato di agire soprattutto in questa direzione. Il primo film di Ali Özgentürk, *Hazal*, è stato presentato a Cannes e ha vinto premi a San Sebastian e Mannheim. Il film racconta la storia di un amore impossibile, ambientato in un villaggio sottosviluppato e ancora oppresso da tradizioni feudali, riuscendo a riflettere le contraddizioni fra le forze progressiste e conservatrici del paese. Il secondo film di Özgentürk, *At* (t.l. Il cavallo), presen-

tato a Cannes nel 1982, è la storia, immersa in un'atmosfera di terrore, di un contadino che si trasferisce in città per guadagnarsi da vivere e poter mandare suo figlio a scuola.

Il secondo film di Erden Kiral, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, vincitore del Festival Europeo di Strasburgo e del Festival dei Tre Continenti di Nantes, è stato scelto come miglior film della stagione 1980/81 dai critici turchi. Il terzo film di Kiral, *Hakkari'de Bir Mevsim* (t.l. Una stagione in Hakkari), racconta la storia di un giovane scrittore che va a insegnare in un villaggio sperduto in una zona sottosviluppata del paese, dove si scontra con le difficoltà naturali, il disinteresse delle autorità ufficiali, la rigida etica locale, la povertà e la malattia.

Sürü



Ömer Kavur ha vinto con il suo secondo film, *Yusuf ile Kenan*, il primo premio al Festival del film per ragazzi del MIFED. Dopo, ha realizzato *Ab Güznel Istanbul* (t.l. Oh, bella Istanbul, 1981), una storia d'amore tra un camionista e una prostituta, *Kirik Bir Ask Hikayesi* (t.l. Una storia d'amore da spezzare il cuore, 1982, e *Göl* (t.l. Il lago, 1983).

Mentre la maggior parte dei registi della vecchia generazione è passata alla televisione, Atif Yılmaz continua a lavorare prolificamente nel cinema. Dopo *Adak*, ha realizzato *Talibli Amele* (t.l. L'operaio fortunato, 1981), una commedia sociale sui mass-media e la pubblicità, *Deli Kan* (t.l. Sangue bollente), un melodramma sulle trasformazioni della morale, *Dolapbeygiri* (t.l. L'ospizio), una commedia su un provinciale onesto e ingenuo in lotta contro la corruzione della grande città.

Sembra che i registi turchi stiano progressivamente abbandonando la campagna, e scelgano come ambientazione preferita dei loro film la città di provincia. Senza dubbio, molto presto si focalizzeranno sulla grande città. Che è già stata scelta, per esempio, da Feyzi Tuna per *Seni Kalbime Gondüm* (t.l. Sepolto nel mio cuore) e per *Üc Istanbul* (t.l. Le tre Istanbul).

A parte Güney, che deve continuare il suo lavoro fuori dalla Turchia, Gören e Ökten, entrambi impegnati in diversi progetti, uno dei giovani registi più promettenti apparsi sulla scena sembra essere Sinan Cetin, la cui opera prima *Bir Günün Hikayesi* (t.l. La storia di un giorno) ha dovuto essere completamente cambiata e in larga misura rigirata per poter passare il visto della censura, tra-

sformandosi così da storia politica in storia d'amore. Il suo secondo film, *Cirkinler de Sever* (t.l. Anche i brutti possono amare), racconta la storia di un poveraccio innamorato di una diva del cinema (Müjde Ar come interprete di se stessa), e il terzo, *Cicek Abbas* (t.l. Abbas il fiore), quella di un autista di mini-bus il cui sogno è di essere proprietario della vettura che guida per potersi sposare.

È comunque la coproduzione con i paesi

stranieri che, sulla scorta del successo di film come *Yol*, diretto da Gören su sceneggiatura di Güney e coprodotto con una compagnia svizzera, viene sempre più spesso individuata come misura di salvezza per il cinema turco più avanzato.

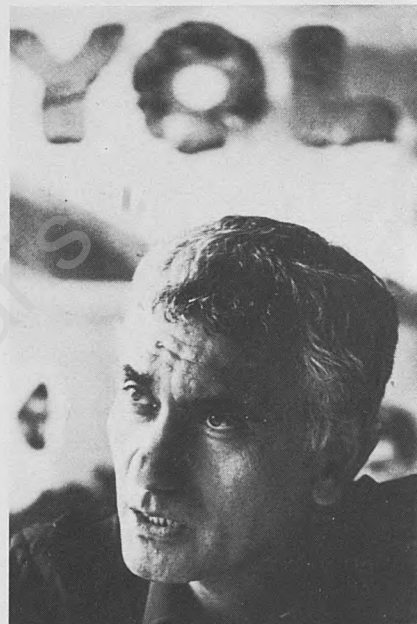
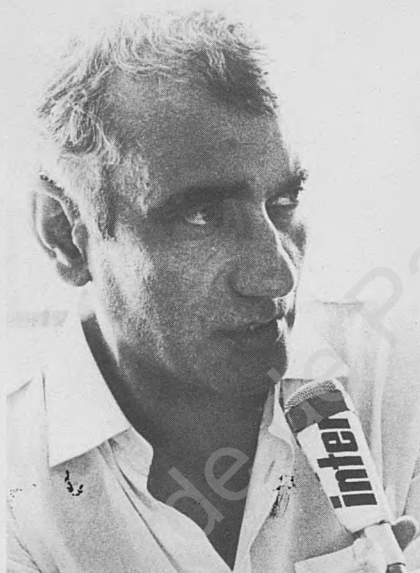
(Turkey, in «International Film Guide», The Tantivy Press, London/A.S. Barnes & Co., South Brunswick e New York, 1983)

Ac Kurtlar



Il personaggio

Institut Kurde de Paris



Nota biografica

Yılmaz Pütün (che cambierà il suo cognome in Güney dopo la prima condanna) è nato da genitori curdi nel 1937 nel villaggio di Yenice, vicino ad Adana. Dopo gli studi liceali compiuti ad Adana, si iscrive alla facoltà di Giurisprudenza dell'università di Ankara e, dopo due anni, a quella di Scienze economiche dell'università di Istanbul. Come da ragazzino aveva fatto, durante le vacanze, tutti i lavori possibili al paese, così, in questo periodo, lavora come vetturino, operaio, contabile, ecc... Contemporaneamente, prosegue con impegno l'attività letteraria, che ha iniziato, quasi per gioco, su un giornale studentesco ai tempi del liceo. Altrettanto casualmente si avvicina al cinema nel 1953, quando accetta un lavoro in una società di distribuzione cinematografica. Va in giro per città e villaggi a portare i film, e comincia a elaborare una consapevolezza molto precisa dei gusti del pubblico del suo paese e dei propri interessi cinematografici. Prosegue questo lavoro anche quando si iscrive all'università a Istanbul. In questo periodo incentiva la propria attività di scrittore, diventando abbastanza noto come autore di racconti. Nel 1958, il proprietario della compagnia di distribuzione per cui lavora scopre che Güney è stato accusato di simpatie comuniste a causa di un suo scritto giovanile e condannato nel 1955 a 7 anni e mezzo di carcere e 2 anni e mez-

zo di esilio. Il processo di appello ridurrà nel 1959 la pena a un anno e mezzo di carcere e 6 mesi d'esilio, ma, nel frattempo, il datore di lavoro di Güney, che non vuole mischiarsi con un sospetto di comunismo, lo licenzia. Ma Güney, durante questi anni di lavoro, ha stabilito una serie di relazioni nell'ambiente del cinema. Grazie alle sue qualità di scrittore, gli viene offerto di collaborare come sceneggiatore con quello che diventerà il suo primo maestro, Atif Yılmaz. Nel 1959, esce il primo film di cui Güney è co-sceneggiatore e interprete, *Bu Vatandaşın Cocukları* (t.l. I ragazzi di questo paese) di Atif Yılmaz. La sua collaborazione con Atif Yılmaz, come interprete, sceneggiatore e poi assistente alla regia, prosegue fino al 1961, anno in cui Güney è costretto a scontare la sua condanna. Durante i 18 mesi di carcere e i 6 mesi di esilio, scrive il suo primo romanzo, «Boynu Bükük Öldüler» (I campi di Yüreghir). Scontata la condanna, nel 1963, nonostante l'ostilità della maggior parte dei conoscenti e collaboratori precedenti che non vogliono frequentare un simpatizzante comunista, a Güney viene offerto dall'amico Ferit Ceyhan un nuovo lavoro di sceneggiatura. Nel 1964 esce *İkiside Cesurdu* (t.l. I due coraggiosi), diretto da Ceyhan e sceneggiato e interpretato da Güney. Da questo momento inizia il successo crescente di Güney co-

me interprete, che si trasforma nel giro di pochi anni in un fenomeno di divismo senza precedenti nel cinema turco. Tra il 1964 e il 1968, Güney è il protagonista di oltre 60 film, di una ventina dei quali è anche co-autore del soggetto e della sceneggiatura. La maggioranza di questi film rientra nella media dei film d'azione, d'avventure e polizieschi del cinema turco commerciale, ma attraverso essi Güney riesce comunque a perfezionare il proprio personaggio di eroe popolare e quotidiano e a impadronirsi dei segreti tecnici del cinema. Viene soprannominato «il re brutto», ad accentuare il contrasto tra le figure da lui interpretate e gli altri divi del cinema turco, costruiti, per quanto è possibile, su modelli di divismo all'europea o hollywoodiano. Il seguito che ha Güney presso il suo pubblico è straordinario: si stampano poster, calendari, cartoline con la sua immagine. Data la molteplicità dei suoi interessi espressivi, il passaggio alla regia è quasi inevitabile. Nel 1967, fa il suo primo esperimento di regia, *Benim Adım Kerim* (t.l. Il mio nome è Kerim), e nel 1968 il secondo, *Pire Nuri* (t.l. Nuri la pulce), che però Güney stesso giudica del tutto secondario rispetto a quello che considera il suo vero esordio: *Seyyit Han* o *Topragın Gelini* (t.l. Seyyit Han, o La sposa della terra) che scrive dirige e interpreta nel 1968. Da questo momento, affianca costante-

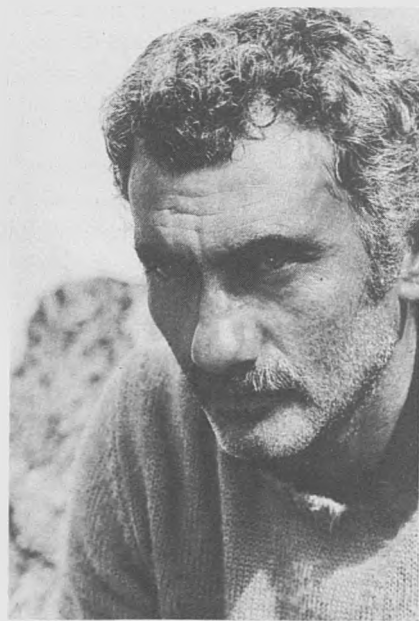


mente all'attività di sceneggiatore e interprete per film diretti da altri quella di regista. Tra il 1969 e il 1972 interpreta quasi 30 film, 10 dei quali diretti da lui. Tra questi è *Umut* (t.l. La speranza), una delle opere fondamentali della sua carriera. Nel 1972, viene arrestato per la seconda volta, con l'accusa di aver offerto ospitalità a un gruppo di giovani anarchici ricercati. Condannato a 10 anni di carcere, sconta 2 anni e mezzo nella prigione militare di Selimiye, dove scrive una serie di racconti, soggetti e lettere che vengono pubblicati in una raccolta dal titolo «Selimiye Uclesmesi» (Trilogia di Selimiye). Rilasciato nel 1974 grazie a

un'amnistia generale, nello stesso anno è nuovamente arrestato, durante la lavorazione di *Endise* (t.l. L'inquietudine), che verrà portato a termine l'anno successivo dal suo assistente Serif Gören.

L'accusa questa volta è più grave. Güney viene infatti giudicato colpevole dell'assassinio di un giudice, morto per un colpo di arma da fuoco nel corso di una rissa scoppiata nel ristorante in cui la *troupe* di *Endise* stava cenando. Güney è condannato a 19 anni di carcere, ai quali si aggiungeranno 7 anni e mezzo per un suo libro sul fascismo, 7 anni e mezzo per un articolo sui gruppi politici, 5 anni per il tono di una lettera da lui indirizzata a Fernando Herrero, il direttore del festival di Valladolid, che ha organizzato una sua rassegna retrospettiva nel 1980. Tenendo conto di tutti i processi politici a cui continuerà a essere sottoposto, alla fine della sua vita, Güney avrà totalizzato condanne per 100 anni di carcere. Come nelle esperienze precedenti, in carcere Güney non rimane inattivo. Scrive due romanzi e tre sceneggiature: *Sürü* (*Il gregge*, 1978), *Düşman* (t.l. Il nemico, 1979), *Yol* (*Yol*, 1982). Anche se la regia è firmata da Zeki Ökten nei primi due e da Serif Gören nel terzo, Güney, oltre a fornire una sceneggiatura dettagliatissima, elabora dal carcere tutte le indicazioni di regia e montaggio e organizza la produzione dei film. *Sürü* e *Düşman* ottengono rispettivamente il pardo d'oro al festival di Locarno del 1979 e la menzione speciale della giuria al festival di Berlino del 1980. Alla fine del 1980, dopo il colpo di stato militare, Güney approfitta di un permesso carcerario per nascondersi e, dopo qualche mese, fuggi-

re definitivamente dalla Turchia. Si rifugia in Svizzera, dove monta *Yol*, che nel 1982 vince la palma d'oro al festival di Cannes, ex-aequo con *Missing* di Costa-Gavras. Nel frattempo, alla fine del 1981, la giunta militare che governa la Turchia ha privato Güney della nazionalità turca e ha bandito dal paese i suoi film, i suoi libri e le riproduzioni della sua immagine. Nel 1983, gira, con il supporto del Ministero della Cultura francese, *Le mur*, ambientato in una prigione turca, della quale ricostruisce gli interni in un vecchio monastero a nord di Parigi. Il 9 settembre 1984, Güney muore di cancro a Parigi.



Conversazione con Yilmaz Güney

di Jane Cousins

Nei suoi film lei mostra spesso le condizioni orribili dei contadini in contrapposizione a quelle dei ricchi. Questo è basato sulle sue esperienze personali, familiari?

Questo è vero per me come per tutti i cineasti la cui forza artistica è originata direttamente dalla realtà. Bisogna guardare alla loro vita, conoscerne gli elementi e gli stadi fondamentali, per distinguere quello che hanno inserito o eliminato dalla loro opera. In questo senso, nel mio cinema appare solo una parte della vita reale.

Non sarebbe possibile riprodurre tutto; ma alcuni aneddoti della mia infanzia e della mia giovinezza che adesso le racconterò possono dimostrare, almeno credo, fino a che punto la realtà è riflessa nei miei film.

Sono figlio di una famiglia di immigrati. Per comprendere in maniera appropriata questo concetto, bisogna conoscere la situazione turca. La Turchia è un paese composto di diverse nazioni, che congloba come colonia un paese tanto grande come il Kürdistan. Quando mi definisco un immigrato intendo dire la mia famiglia è di origine curda e che mia madre si trasferì nella Turchia meridionale durante la prima guerra mondiale, intorno al 1915, 1916, insieme a tutti gli altri emigranti. Anche mio padre era curdo, appartenente a una famiglia di contadini che si era recata a sud, sempre

intorno alla prima guerra mondiale, a causa di una faida sanguinosa. A quell'epoca, mio padre era un bambino; e, come mia madre, trascorse nel sud tutta l'infanzia e la giovinezza. Io sono la progenie di questi due immigrati, contadini che non possedevano alcuna terra. Da bambino, non ho realmente conosciuto il significato della felicità infantile, tranne forse, in un certo qual modo, fino a 10 anni: perché almeno, fino ad allora, i miei genitori furono insieme. Poi, mio padre si risposò, e questo è stato un fatto importantissimo nella mia vita. Prima, infatti, ero costantemente tormentato dai loro litigi. Ricordo due cose con estrema chiarezza, due cose che mi hanno guidato per tutta la vita: prima di tutto, l'oppressione e le limitazioni (o meglio, le proibizioni) derivate dall'essere curdo; poi, le privazioni causate dalla povertà. Sono stato assillato dalla miseria per tutta la giovinezza. E quando alla fine ho raggiunto il successo e un sacco di soldi, quando, in breve, sono riuscito ad avere i mezzi per superare tutte le difficoltà della vita, non ho dimenticato per un momento quella miseria, e sento che proprio grazie a questo ricordo non ho perduto me stesso in mezzo a tutto quel denaro.

Come è sfuggito a questa povertà e quali sono state le basi della sua educazione?

Anche se il nostro era un villaggio molto

piccolo, c'erano i feudatari proprietari terrieri da una parte e i contadini senza terre dall'altra. Il villaggio era ripartito tra due o tre famiglie. Per questo, io ho sentito molto profondamente e ho trasferito nei miei film il peso dell'oppressione dei proprietari terrieri, l'idea della lotta dei contadini contro di loro, impressioni poco familiari per il pubblico occidentale contemporaneo.

Durante tutta la mia infanzia, ho lavorato, nei campi, nell'industria. E c'è una cosa che mio padre mi ha sempre detto: che bisogna essere una persona educata. Mio padre credeva che solo l'andare a scuola potesse riscattare dalle privazioni della vita. Secondo lui, essere educati e avere un lavoro decente significava diventare un funzionario dell'amministrazione statale. Più tardi, ho scoperto che questa non era la strada per uscire dall'oppressione. Faccio un esempio. Il proprietario per il quale mio padre lavorava gli disse un giorno: «Perché vuoi mandare tuo figlio a scuola? Se va a scuola, diventerà un mio segretario, se no, un mio pastore». Era vero; se fossi diventato funzionario, avrei lavorato per loro, se no avrei lavorato per loro lo stesso. Dovevo fare qualcos'altro. Così tentai prima di tutto di rompere i miei legami con il villaggio e di sistemarmi in città. A quel tempo stavo finendo la scuola superiore e, non volendo tornare

al villaggio, cominciai a cercare un impiego. Per caso, trovai lavoro in una compagnia cinematografica. Questo lavoro segna l'inizio di una nuova prospettiva di vita, probabilmente, addirittura la nascita del Yilmaz Güney di oggi.

Ma qui devo raccontare qual era stato, fino a quel momento, il mio rapporto con il cinema. Il mio primo incontro con il cinema fu in una scatola portata da un uomo al nostro villaggio. Il cinema in uno scatolone. La persona che portava in giro lo scatolone era la stessa che recitava le battute del dialogo, che cantava le canzoni, raccontava gli avvenimenti del film, proprio come uno *showman*. Più tardi, quando vivevo in città, il cinema cominciò a ossessionarmi. Mi piacevano i western, i film di gangster e i film di guerra. Crescendo, i miei gusti cambiarono, e, dopo *Viva Zapata*, cominciarono a piacermi i film a contenuto sociale. Cominciai a cercare altre cose nei film. E questo accadde quando io non avevo nessun tipo di coscienza politica e nessuna cultura artistica. Avevo (e ho ancora) moltissimo da imparare. Attraverso il lavoro che avevo trovato, ho imparato la pratica del cinema, e ho conosciuto la mia gente. Per farla breve, ho conosciuto la Turchia dei miei genitori, il Kürdistan, portando in giro sulla schiena le pizze dei film.

Mi può raccontare qualcosa del suo primo processo?

Intorno al 1953, lavoravo appunto in questa compagnia di distribuzione, portando in giro i film. Questo mi avvicinò molto al cinema e alla letteratura e mi spinse a scrivere dei racconti. Cominciai a scrivere per i giornali locali di Adana e per i giornali murali della scuola. Lessi

per la prima volta le poesie di Nazim Hikmet su un libriccino stampato clandestinamente. Queste poesie mi aprirono una nuova dimensione. Nel 1955 fui citato per uno dei miei primi racconti. Ero ancora sotto processo quando andai all'università, nel 1958. La sentenza fu di 7 anni e mezzo di carcere, più 2 anni e mezzo di confino. A quel tempo, frequentavo l'università di mattina e di pomeriggio lavoravo nella compagnia di distribuzione. Il padrone della compagnia mi disse che un comunista non poteva lavorare nella sua ditta; per cui, dopo la condanna, mi licenziò.

Mentre ero disoccupato, i giornali pubblicarono la mia storia. Scrissero che una spia russa era stata condannata a 7 anni e mezzo. E scrissero anche il mio nome: Yilmaz Pütün. Così, cambiai immediatamente il mio cognome; da Yilmaz Pütün, mi chiamai Yilmaz Güney. Cominciai ad attendere la decisione della corte d'appello, ma, nel frattempo, ero disoccupato. Yasar Kemal e Atif Yilmaz, che stavano preparando un film, mi chiesero di collaborare al progetto. Questo fu il primo contatto diretto con il cinema. Fui assistente alla sceneggiatura per Yasar Kemal e assistente alla regia per Atif Yilmaz, e interpreterai poi, dietro loro suggerimento, il ruolo del protagonista. Così cominciai la mia vita nel cinema. È stata la condanna per il mio lavoro di scrittore di racconti che mi ha introdotto in una nuova vita. Quello di Kemal e Yilmaz è stato uno dei gesti di solidarietà più importanti della mia vita. Vera solidarietà.

Cosa aveva scritto per indurre le autorità ad accusarla di comunismo?

Era la storia di una piccola lavoratrice,

una ragazzina. C'è un punto in cui la ragazza dice che, se tutti fossero uguali, il mondo sarebbe come il Paradiso. Il giudice concluse che, per il solo fatto di menzionare l'eguaglianza, stavo facendo propaganda comunista. Dissi che non sapevo niente del socialismo e del comunismo. Ma lui mi guardò e disse: «Noi la conosciamo, lei sa tutto». E capii allora che realmente si doveva sapere tutto.

È mai stato membro del partito comunista?

In Turchia, il partito comunista ha sempre dovuto lavorare in condizioni di illegalità. Non sono mai stato membro del partito comunista. Da giovane ho tentato di trovare il partito comunista, ma non ci sono mai riuscito. E più tardi non ne sono divenuto membro per i cambiamenti della mia coscienza politica.

Non crede ci sia contraddizione nel fatto che lei ha scontato la sua condanna dopo l'introduzione della costituzione liberale del 1961?

Sembra una contraddizione, ma non a chi è consapevole dell'intolleranza costante cui il socialismo è sempre stato sottoposto in Turchia, nonostante i cambiamenti politici. Anche se dopo il 1961 furono restaurati alcuni diritti democratici, ugualmente la gente di sinistra continuava a essere interrogata. In questo senso, non c'è nessuna contraddizione. Ma potrei parlarle a lungo della mia confusione. Quando presi parte al movimento degli studenti negli anni '60, mi aspettavo qualche cambiamento. Ma questi cambiamenti furono solo governativi e molto parziali.

Quando uscì di prigione, diventò attore, la star più celebre che la Turchia abbia mai avuto.

Come è stato per lei questo periodo?

Quando nel 1961 entrai in carcere, avevo due alternative. La prima era di abban-

donare il cinema e, al momento del mio rilascio, cercare un altro lavoro. La seconda consisteva invece nel costruire le tattiche e la strategia della lotta per un nuovo cinema. Ho scelto la seconda. Mentre ero in prigione, ho studiato il cinema turco nei dettagli. Ho raccolto il massimo di informazioni su quello che accadeva nell'industria del cinema, su chi faceva i film, sui film più popolari, sugli attori e le trame che avevano il maggior successo, sul come e sul perché... Ho trovato le risposte a tutti questi problemi, e ho deciso che, dopo il rilascio, sarei diventato un attore famoso. A questo scopo, avevo alcuni vantaggi. Conoscevo bene la gente. Avevo un'esperienza di cinque anni nel cinema, della gente e delle interrelazioni tra i due. Quando me ne andavo in giro a distribuire i film, avevo scoperto cos'è che fa piangere e ridere e commuove la gente, e avevo fatto esperienza di queste sensazioni non come uno che lavora nel cinema, ma come un semplice spettatore. Tutto questo per me è stato un grande patrimonio. I film che interpretai subito dopo il rilascio ebbero subito un grande successo e io diventai uno degli attori più famosi del paese. Questo evidentemente non può essere spiegato solo in termini di cinema. Anche la mia vita personale ha avuto una parte molto importante in questo mito, nel mito di Yilmaz Güney: se da una parte ero un attore, dall'altra avevo tutte le caratteristiche dell'uomo comune. C'è stato un periodo della mia vita in cui fermavo il traffico ed ero circondato da migliaia e decine di migliaia di persone. A parte questo, le lettere che ricevevo non erano piene soltanto di domande inerenti il cinema. Il pubblico

si aspettava che io rispondessi alle domande sui rapporti coniugali, sui legami dell'infanzia, sui problemi sociali. E io mi sentivo obbligato a rispondere alle loro domande e ad aiutarli materialmente ed emotivamente. In poche parole, ero considerato una specie di saggio, non solo nel campo del cinema, ma anche in quello della vita sociale. Piano piano, questo mi fece sentire che, continuando a fare quello che facevo, non sarei stato in grado di dare alla gente quello che voleva da me. Questa consapevolezza portò a un progressivo cambiamento politico del mio cinema, il che determinò una corrispondente modificazione delle mie idee politiche. Ancora una volta, avevo davanti a me due strade: potevo andare avanti come avevo fatto fino ad allora, come un attore famoso e popolare, e fare un sacco di soldi, oppure potevo tentare di rispondere alle domande del pubblico, per quanto rischioso potesse essere. Da persona onesta, ho scelto la seconda strada.

Che impressione le faceva essere noto come l'avevo brutto?

Nel periodo in cui i miei film diventavano sempre più popolari, lavoravo per piccoli produttori, e i grandi produttori cominciarono a tentar di scoprire i motivi del mio successo. Perché è così popolare? Non è bello o attraente, anzi, è addirittura brutto. Loro non sapevano la risposta, ma io sì. Perché quando camminavo per la strada, nessuno mi avrebbe guardato; ero proprio come uno di loro, non apparivo assolutamente diverso. La mia maniera di vivere, la mia faccia, il mio naso, i miei orecchi, i miei vestiti assomigliavano ai loro. Per questo mi amavano, perché vedevano se stessi

sullo schermo. Non c'era un muro tra noi. Quando gli attori e le attrici camminano per la strada, la gente li guarda «oh, c'è una star!», e cominciano a guardare. Sono diversi, come Superman, distanti e superiori. Ma io non ero così. La gente che mi incontrava avrebbe potuto avvicinarsi e dirmi «Ehi, Yilmaz, come va? Dove sei stato?», come se fossimo vecchi amici. In questo senso, quella faccenda sul mio essere «re» può spiegarsi solo in termini formali. Il pubblico mi vedeva come un amico, un fratello, un parente.

Il suo film Umut è considerato una pietra miliare nella storia del cinema turco. Come è nato Umut?

Per valutare correttamente *Umut*, bisogna considerare l'evoluzione sociale e politica, le richieste sociali e politiche che incominciarono a manifestarsi nel 1968. Gli anni dal '68 al '70 segnano per la Turchia un periodo di trasformazioni e di disordini, i quali influenzarono l'arte in generale e il mio cinema in particolare. *Umut* non solo segna una svolta nel cinema turco, ma è anche il primo film che si sofferma sul mutamento sociale in Turchia. Segna inoltre una svolta nella mia vita. Non è stato un caso che il colpo di stato del 1971, il colpo di stato militare, abbia seguito *Umut*. Col che non intendo dire che il colpo di stato fu causato da *Umut*; intendo solo sottolineare la violenza che derivava dall'oppressione di questo periodo. Il colpo di stato fascista del 1971 è stato una prova generale del colpo di stato del 12 settembre 1980. Fecero a gara per reprimere le forze rivoluzionarie e democratiche nascenti, per alimentare lo sfruttamento della borghesia e per eliminare qualsiasi tipo

di movimento ideologico. Questi sono gli scopi che si propose il colpo di stato del 1971, che poté però essere attuato solo dopo due anni, due anni e mezzo di oppressione. *Umut* va esaminato in questo contesto; e Yilmaz Güney va valu-

tato insieme al suo periodo precedente dell'«eroe brutto», con i suoi legami con le masse e il suo dovere di rispondere alle richieste del pubblico. Lavorare solo come attore non mi era sufficiente per trasmettere tutto quello che volevo. Nel

1968 diressi *Seyyit Han*, che fu proibito. Sentii allora la necessità di prendermi un po' di tempo per pensare; per cui feci il mio servizio militare. Dopo questo intervallo di un anno e mezzo o due, quando ritornai al cinema, volevo cam-

Umut



biare e fare film adatti a una società in fase di cambiamento.

Il film è basato sulla storia di suo padre.

Credo che *Umut* sia l'unico dei miei film direttamente basato sulle mie esperienze familiari. In *Umut* ho cercato di raccontare mio padre. La prima volta che io volli andare in città con mio padre era ancora un periodo di disordine. Gli americani stavano progettando di costruire un aeroporto ad Adana; molte cose erano cambiate; c'era moltissimo denaro investito, e molto denaro negli occhi dei contadini. Anche mio padre lasciò il suo lavoro per andare a lavorare alla costruzione dell'aeroporto. Ma quando fu costretto a confrontarsi con la disciplina

di un luogo di lavoro totalmente estraneo, semplicemente, non ce la fece. Allora cominciai ad essere ossessionato dall'idea della ricerca di un tesoro.

Suo padre andò a cercare un tesoro?

All'inizio non era mio padre, ma un suo amico ad essere fissato con l'idea di un tesoro. Ma, quando rimase disoccupato, anche mio padre sviluppò questa ossessione e cominciò a pensare di non avere una forte fede religiosa. Ma lui e il suo amico erano talmente immersi in un mondo di sogni da credere che sarebbero stati salvi se avessero trovato il tesoro. Io ho vissuto tutta questa avventura. Per esempio, nel film ci sono dei bambini che guardano in uno stagno. Siamo io e mia

sorella che scrutiamo l'acqua. In *Umut*, in sostanza, ho tentato di mostrare il vicolo cieco della metafisica. Il che significa che la libertà del popolo, e in particolare della classe lavoratrice, è nelle sue mani, nella sua terra natale, e può essere conquistata solo per mezzo di uno sforzo attivo. Le soluzioni religiose e metafisiche non hanno mai portato niente di buono e, soprattutto, non sono soluzioni attinenti alla realtà.

Cabbar, il protagonista, prende parte a una manifestazione organizzata dai vetturini contro l'eliminazione dei carri. In se stessa, questa richiesta è contraria allo sviluppo della società. È contro il progresso storico rimanere attaccati alle carrozze e ai cavalli nell'età dell'automobile. Questo è il motivo per cui Cabbar e i vetturini sono così impotenti, come io ho cercato di spiegare. Ancora: il progetto di rapina di Cabbar nel quartiere residenziale è un'altra manifestazione di impotenza. Cabbar ha sentito dire che i ricchi valutano troppo le loro vite per metterle in pericolo. Ma non ha capito che i ricchi non si spaventano facilmente, perché sono molto protetti. Come si può vedere nel film, gli americani sanno che un poveraccio, semplice come Cabbar, non può premere il grilletto. E questo è il secondo segno di impotenza. Il girare in tondo del finale simboleggia il circolo vizioso dei rituali. Trovate tutte le strade nuove che volete, percorrete tutte le tracce metafisiche che volete, ma non troverete via d'uscita. In questo senso *Umut* è una descrizione della disperazione. Se non ci fosse stata disperazione, non ci sarebbe stata la ricerca della speranza. C'è un legame tra la disperazione e la speranza, e il girare in tondo finale

Umut



mostra la disperazione, ma non la speranza.

C'è o non c'è speranza?

Non c'è. Ma solo in queste condizioni. A meno che le condizioni non cambino, ogni ricerca è disperata. E la modificazione delle condizioni dipende da atti basati sulla realtà, sull'organizzazione, sull'unione dei lavoratori e su tesi politiche corrette.

Con il film lei vuol dire che, se i lavoratori si organizzassero, avrebbero più possibilità di successo?

Credo che l'unica strada per mezzo della quale si può arrivare alla libertà sia l'organizzazione dei lavoratori. Questa è la mia filosofia di vita. Ma sarebbe sbagliato dire ai vetturini di unirsi, raccontare loro che avrebbero più potere se fossero uniti. Credo che in altri campi, l'unione e la solidarietà siano fondamentali per il futuro.

Perché Umut fu proibito?

Mi lasci riassumere le decisioni della commissione di censura. Dissero che il film ostentava una separazione tra i ricchi e i poveri e rappresentava in termini terribili le condizioni dei poveri. Questa visione fu condannata perché, secondo l'ideologia ufficiale, in Turchia non esistono classi. La Turchia è una società senza classi, dove ognuno è libero e dove non esistono grandi differenze tra i ricchi e i poveri. In secondo luogo, giudicarono azzardato il fatto che la vittima della rapina fosse un americano. Compresero che ci riferivamo alla base americana di Adana e all'imperialismo americano. In terzo luogo, erano molto sospettosi rispetto agli argomenti religiosi. Non gradirono come era trattata la religione, ed avevano ragione perché era loro inte-

resse che le influenze religiose non si indebolissero in nessun modo. In quarto luogo, videro nell'unione dei vetturini un richiamo a qualche tipo di resistenza.

A parte questi punti, la commissione mise in evidenza altre ragioni, come che si deve pregare in quelle determinate ore e non al sorgere del sole, che uno «hodja» non dovrebbe andare alla ricerca di un tesoro, e così via.

Quando e perché ha realizzato Ağit?

Dopo il colpo di stato militare fascista del 1971, le classi più popolari, gli appartenenti ai gruppi e gli intellettuali furono sottoposti a una terribile repressione, con il pretesto della caccia ai guerriglieri urbani. In maggio, migliaia di

intellettuali, scrittori, artisti, democratici, studiosi furono arrestati. In mezzo a queste persone c'ero anch'io e rimasi in prigione circa per una settimana. Poi, dissero che io non sarei dovuto stare a Istanbul, ma avrei fatto meglio ad andare ad abitare in città come Kayseri o Nevşehir, nell'Anatolia centrale. L'esilio non mi fu imposto attraverso un ordine scritto, ufficiale; mi fu semplicemente detto di farlo. E io dovetti obbedire a questo ordine. Ma cosa avrei fatto durante questo periodo? Pensai che dovevo fare un film; così mi organizzai e partii. *Ağit* è il film che ho fatto in questo periodo, che perciò descrive tutti gli aspetti che ci tormentavano di più. Uno di questi era quello degli informatori,

Ağit



che la politica del governo tendeva a incitare e premiare. Dovevo diffondere la sensazione che questi informatori un giorno o l'altro sarebbero stati puniti.

Un'altra delle ragioni per cui feci il film fu che volevo fermare l'attenzione sul fenomeno delle persone oppresse. Per tutta la mia vita io ero stato un oppresso, anche se avevo trovato di volta in volta soluzioni diverse e temporanee. E in queste immagini di oppressione riuscii a riflettere le condizioni in cui vive il popolo curdo. Per esempio, anche se Nevşehir non è zona curda, io ho sviluppato certi elementi che ricordano il popolo curdo, il modo di vestire, di vivere, di fare... Ho voluto mostrare la gente confinata tra la natura e lo stato, la polizia. Ma mi spiego meglio accennando al mio ruolo nel film. Io interpreto la parte di un uomo innamorato della figlia del proprietario terriero per cui lavora, che naturalmente alla fine non può restare con lei. È anche un oppresso, che è diventato fuorilegge proprio a causa dell'oppressione. Ma l'uomo che è sfuggito alle sue origini e allo stato, nel film è ucciso da un contadino. Questo contadino simboleggia una persona che punta una pistola contro di sé, perché i contadini hanno sempre preferito trovare soluzioni temporanee piuttosto che stare dalla parte di coloro che possono salvarli. Quando, alla fine del film, ha ucciso Cobanoğlu, riceve un premio per la sua testa e la mostra in mezzo a canti di vittoria e al grido di «Siamo salvi! Siamo salvi!». Ma in realtà non sono salvi. In realtà, ha ammazzato la forza che, simbolicamente, avrebbe potuto portargli la libertà.

Perché fu arrestato nel 1972?

Nel 1972 fui arrestato con l'accusa di aiutare la resistenza armata. Fui condannato a dieci anni di prigione, ma fui rilasciato dopo due anni e mezzo per l'amnistia generale. Ma non potei finire *Zavallilar*, il film che stavo facendo al momento del mio arresto, che fu invece terminato dal mio maestro Atif Yilmaz.

Ma voglio ricordare alcuni elementi di quegli anni. Il 1972 fu l'anno in cui la giunta militare fascista cominciò a utilizzare la tortura. Dimostrò di essere diventata molto più abile nel campo della tortura e utilizzò questa esperienza dopo il colpo di stato del 1980. Nel 1972, le condizioni di prigionia erano orribili, ma non possono certo essere paragonate a quelle di oggi, molto peggiori. In ogni modo, il fascismo, che è un regime basato sulla violenza, cerca sempre aiuto nella tortura, anche se questo non lo porta poi a nessun risultato, come è accaduto dopo il 1972.

Il suo fu un processo di massa?

Sì; eravamo circa 256 persone. A quel tempo c'erano da 5.000 a 10.000 prigionieri politici. Oggi sono circa 100.000. A causa dell'alto numero, non c'era tempo per chiarire alcuni punti, non c'era quasi tempo per la difesa. Fu impossibile trovare alcuni documenti, dal momento che la nostra difesa non riusciva a effettuare le ricerche necessarie. Nonostante questo, devo sottolineare che le condizioni di oggi sono molto peggiori. È un punto importante, che dimostra il perfezionamento delle misure reazionarie di cui si avvale il fascismo.

Questa volta, quale fu la sua esperienza in carcere?

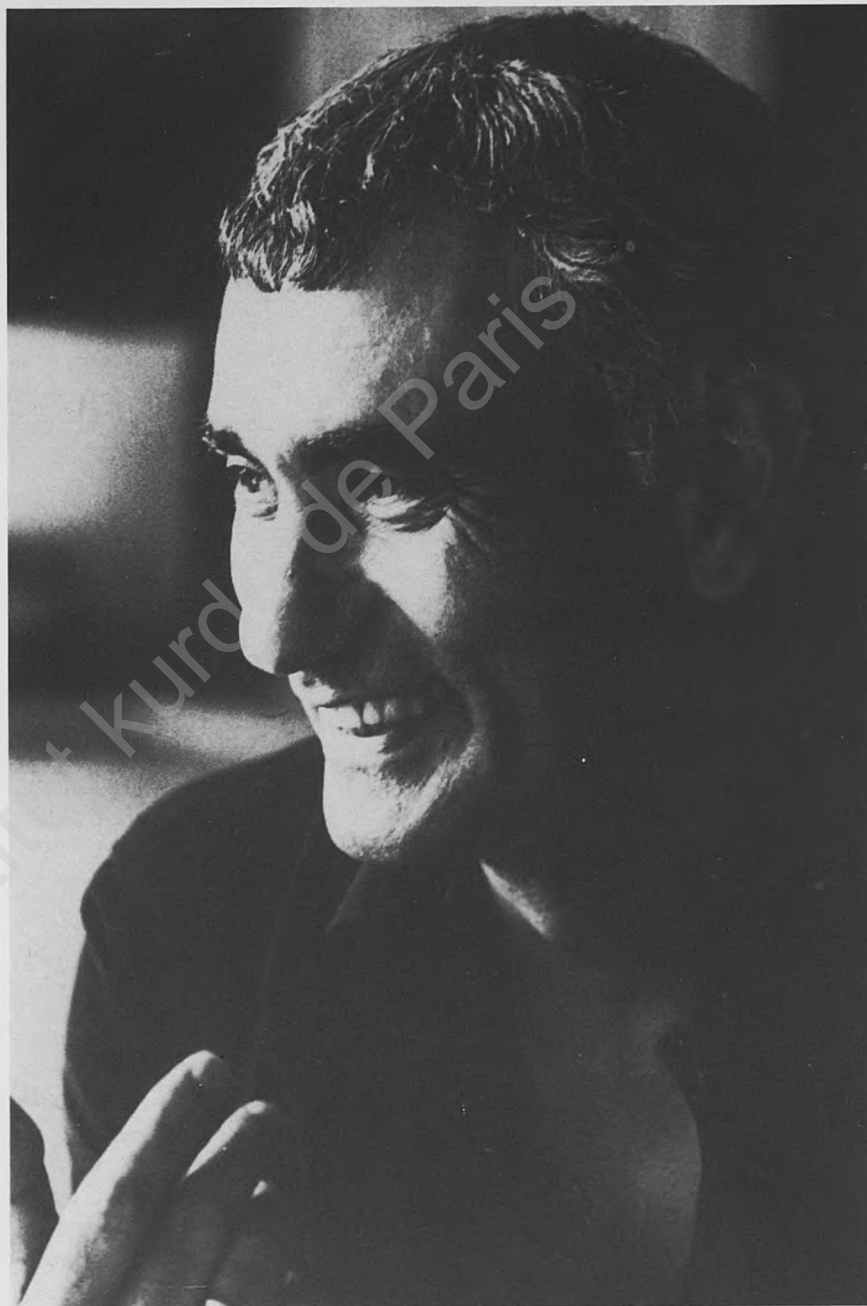
Dal momento che ero in carcere per motivi politici, cominciai a chiedermi: perché lotti? E mi diedi la risposta: per la libertà di tutta la classe lavoratrice. Ma a questo punto mi chiesi ancora: le tattiche, la strategia, la politica del movimento cui appartieni segue una strada che porterà davvero alla liberazione dei lavoratori e delle masse? Dovevo rispondere come una persona onesta; e cercai una risposta per anni. Alla fine arrivai alla conclusione che il movimento cui appartenevo non seguiva la strada giusta. Questa risposta emerse dalle molte ricerche che feci in questo periodo, che possiamo chiamare di transizione, durante il quale si modificarono le mie convinzioni politiche. Volevo parlare di libertà, rivoluzione e democrazia, senza avere una prospettiva o un'ideologia corretta che mi guidassero. Per esempio, mi definivo socialista, ma non sapevo realmente cosa significasse la parola socialismo. Volevo parlare di lotta di classe, senza avere nessuna idea delle regole della lotta di classe. Ma, proprio in prigione, studiai, e tentai di apprendere le basi politiche e teoriche del socialismo scientifico. Oggi devo ammettere che la cosa più importante raggiunta durante quei dieci anni di prigione è una prospettiva politica corretta.

Fu arrestato di nuovo mentre stava girando un film.

Dopo che fui rilasciato nel '74 per l'amnistia, mi ero prefissato un programma di lavoro che consisteva nel realizzare una serie di sei film, incentrati sui contadini, i lavoratori, il sottoproletariato, la

piccola borghesia. In *Endise* intendevo occuparmi del proletariato agricolo, o meglio dei lavoratori stagionali. Volevo descrivere la vita di un gruppo di contadini stagionali arrivati dal Kürdistan, che lottavano per risolvere i loro problemi quotidiani, ma erano contemporaneamente assillati dai loro problemi più antichi. Uno di loro era coinvolto in una vendetta di sangue. Nello stesso tempo volevo rappresentare il panorama di Cukurova, modificato dai processi di meccanizzazione e sindacalizzazione.

Sfortunatamente, nonostante avessi terminato tutto il lavoro preparatorio e avessi diretto il primo giorno di riprese, non potei finire il film. La notte del primo giorno, il mio nome fu immischiato nell'omicidio di un giudice e fui arrestato. La sceneggiatura fu terminata da Ali Özgentürk e da Yavuz Pağda e la regia seguita dal mio assistente Serif Gören. Il film è la prova migliore della fedeltà dei miei assistenti alle idee e ai sentimenti che mi animavano; ma rappresenta anche i loro specifici sentimenti e va quindi considerato anche una sorta di riflessione sul loro lavoro. Se il film ha avuto successo, lo deve a loro. L'idea guida del film doveva essere questa: libertà individuale o libertà delle masse? Qual'è la soluzione? Io volevo evidenziare che l'unica soluzione è la libertà delle masse, di tutti i lavoratori, mentre il personaggio che descriviamo nel film è per la libertà individuale. Per esempio, nel film c'è molta gente disposta a barattare il benessere generale per piccoli benefici individuali, come ottenere una lattina di olio. In un certo senso, il nostro eroe è un tipo del genere. Ancora,



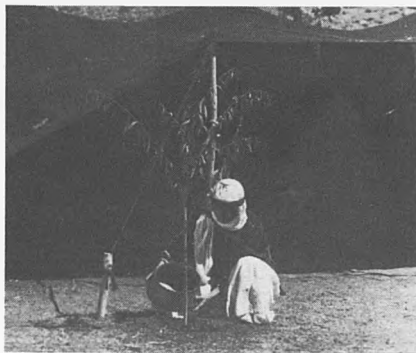
il processo di meccanizzazione, questo è un reale progresso. Nel film mostriamo l'introduzione in questa area delle macchine per la raccolta del cotone. Noi non siamo contro queste macchine; ma non siamo neppure dalla parte dei padroni che si esaltano per il possesso di queste macchine; né da quella dei lavoratori che distruggono queste macchine. Sosteniamo lo sviluppo della tecnologia e dei mezzi di produzione. E difendiamo il diritto alla divisione dei prodotti tra quelli che li hanno creati.

Di quale delitto fu accusato e quale fu la sentenza?

Fui arrestato sotto l'accusa di aver ucciso un giudice e fui condannato a 19 anni di carcere. Basti quello che dissi durante il processo. Non sono io la persona che uccise il giudice. Non fui in grado di spiegarlo al processo, come non sono in grado di spiegarlo al pubblico occidentale. Ma voglio aggiungere una cosa. L'attuale governo fascista vuole raffigurarmi davanti a tutto il mondo come un fuorilegge, come un assassino. Ma, fingiamo per un momento che io abbia davvero ucciso il giudice. Questo fatto annullerebbe quello che sta accadendo in Turchia? Annullerebbe i ladrocinii, la violenza, le torture? Cambierebbe la realtà della Turchia? Questa è la maniera giusta di considerare tutta la vicenda.

Dopo il processo, lei ha realizzato tutti i suoi film dalla prigione. Come ha fatto?

Dal momento che ho passato 12 anni della mia vita in carcere, questa è stata per una lotta per la sopravvivenza. Sono un regista, perciò devo vivere facendo film. Sono anche uno scrittore, e potevo scrivere; ciononostante, dovevo fare film. Sfortunatamente, non ebbi suc-



Sürü

cesso con le due prime esperienze, che mi servirono, però, da lezione. Ho avuto successo con *Sürü*, apprezzato da tutti. Ci sono vari motivi. Prima di tutto, c'è bisogno di una persona come Yilmaz Güney. Poi, c'è bisogno di registi come Serif Gören e Zeki Ökten. Poi, c'è bisogno di una sceneggiatura dettagliata e di un dettagliato piano di lavorazione, dell'indicazione tecnica per la realizzazione di ogni singola scena e per la recitazione di ogni attore e attrice, della descrizione del ruolo del paesaggio, e così via. Ma soprattutto, ci deve essere armonia tra la persona che ha progettato il film e quelli che si accingono a realizzarlo. Noi siamo riusciti a raggiungerla. Spesso mi descrivono come una persona che dirige i film dal carcere. Devo precisare che non è vero; che io mi limito a cercare in carcere le condizioni indispensabili alla realizzazione del film. Ho trovato le persone giuste. Il successo di tutti i miei film è il successo di tutti gli amici che hanno lavorato nei miei film. Dovrebbero essere i miei amici e tutti quelli che hanno lavorato in questi film a specifi-

care quale sia la mia parte in questo successo. La domanda che dovrebbe essere fatta a me, se mai è questa: come è riuscito a fare tutte queste cose, a rimanere in contatto con altre persone, nelle sue orribili condizioni carcerarie? Non c'è da essere modesti. Io sono Yilmaz Güney; ho una solida forza all'interno della società turca. Per esempio, in qualsiasi prigione io sia stato, ho sempre organizzato i prigionieri e i lavoratori della prigione. Ho sempre preparato piani particolareggiati per raggiungere i miei obiettivi. Ma non voglio entrare in dettagli su questo argomento, che potrebbe danneggiare persone che ancora vivono in Turchia.

In questi film ha potuto dire tutto quello che voleva?

Dal momento che in Turchia non c'è mai stata democrazia, i film non hanno mai potuto essere fatti al di fuori delle limitazioni della censura. La maggior parte dei registi che ha voluto fare film rappresentativi della vita sociale turca, ha dovuto prendere delle precauzioni. Io ho veicolato i miei messaggi attraverso un particolare linguaggio, comune tra me e il pubblico, una specie di lingua esopica. Ho usato dei simboli, esprimendo certe cose non a parole, ma a gesti. In questo senso, non ho mai sperimentato la libertà dei registi occidentali. In quanto attore, sono stato molto avvantaggiato. Per esempio, il significato nascosto in uno sguardo; fatto da un altro attore avrebbe significato qualcosa di completamente diverso. Le parole che pronunciavo avevano un senso diverso; le immagini che mostravo sarebbero state interpretate in maniera completamente diversa in film diretti da

altri registi. Da questo punto di vista, abbiamo dovuto lottare contro i limiti imposti dalla censura. Posso riassumere così il fenomeno: in quanto artista, ho seguito la tradizione di lotta seguita prima di me da Pir Sultan, da Koroğlu e da Nazim Hikmet. Ho combattuto nel cinema esattamente come loro hanno combattuto nella poesia. Ma non abbiamo potuto combattere, come Pir Sultan e Koroğlu, con armi visibili. Da un certo punto di vista, Nazim Hikmet combatté in condizioni più simili alle mie. Non sarebbe inesatto affermare che io sono una delle persone che hanno a dir poco continuato la lotta che egli intraprese.

In Düşman, lei mostra dei lavoratori senza lavoro, uno dei quali muore. Qual è il senso di questa scena?

Per me, chi è un lavoratore nell'esclusivo senso fisico del termine, non appartiene alla classe lavoratrice. Per me, un lavoratore è una persona che riesce a pensare in termini di classe.

In quella scena, noi tentiamo di dimostrare che molti dei lavoratori sono completamente inconsapevoli del concetto di classe, e pensano in termini borghesi o contadini; così, sono lontanissimi dall'unione che salvaguarderebbe i loro diritti, e spesso sono addirittura indifferenti davanti alla morte dei loro compagni. Per esempio, un uomo che guardi senza scomporsi, con il sorriso in volto, una donna che sta per saltare giù da un balcone, non può in nessuna maniera creare le condizioni che conducano alla sua liberazione. Perché in sostanza, la causa che lo porta a essere venduto in un mercato come un animale, è la stessa che spinge la donna a buttarsi dal balcone.

Senza dire apertamente che questa gente non ha coscienza di classe, noi attraverso certe immagini trasmettevano questa idea e il principio che non c'è salvezza se non si riesce a raggiungere questa coscienza.

Chi o che cosa è il «nemico»?

Per me sono nemiche tutte le forze, persone e istituzioni contrarie ai lavoratori, al genere umano e alla democrazia. D'altra parte non è del tutto corretto cercare i nemici solo all'esterno di noi stessi. Il nemico, in questo senso, vive dentro di noi, con la sua ideologia, le sue abitudini e la sua coscienza. Se si riesce a purificarsi, si scopre il nemico. I nemici interni sono i valori e la libertà fittizia della società decadente. Dobbiamo combattere il nemico dentro di noi contemporaneamente a quello esterno.

Düşman



Generalmente, io ho tentato di mostrare la tragedia umana all'interno di questa società caotica. In *Sürü* ho cercato di descrivere la miseria umana nella società feudale in dissoluzione. Quello che differenzia *Sürü* dagli altri film è l'enfasi posta sul popolo curdo e sulle zone di maggiore sottosviluppo feudale della Turchia. Alcuni hanno reagito negativamente a questa rappresentazione, sostenendo che io stavo proponendo la città come alternativa al villaggio, il capitalismo come alternativa al feudalesimo. Ovviamente non volevo dire niente del genere, dal momento che per me sia il feudalesimo che il capitalismo sono processi esauriti. Ma i valori rurali non sono migliori di quelli urbani. Il villaggio è la massima espressione dei valori feudali. Le relazioni nell'ambito del sistema capi-

talistico sono più avanzate di quelle tipiche del sistema feudale. In *Arkadas* critico le idee di un borghesucco. Nel film, Azer indica al suo amico come soluzione il luogo dal quale proviene, la sua classe di origine. Azer è un povero contadino, e lo racconta al suo amico come se questa fosse la slavezza. In realtà, questa non è l'alternativa, ma riflette un'idea e una morale più reazionarie, anche se meno corrotte, di quelle borghesi.

In *Sürü* ho voluto mostrare nel personaggio di Hamo Ağa un'astratta solitudine di fronte allo sviluppo della società capitalistica, e il suo grido contro questo. Il figlio più giovane è stato abbastanza saggio da lasciare il villaggio per la città, mentre quello più vecchio per qualche ragione è finito in carcere. Il padre che tentava di tenere unita la famiglia con la violenza è stato abbandonato, solo, in mezzo alla folla cittadina, che lo inghiotte insieme a tutti quelli come lui. Il suo grido è il grido del feudalesimo.

A tratti nel film si percepisce una sua certa simpatia per questo personaggio. Ha pietà di lui quando perde i suoi figli?

Quando scrivo una sceneggiatura, non sento mai né simpatia né antipatia per nessuno dei miei personaggi. Lo stesso è accaduto naturalmente nel caso di Hamo Ağa, anche se esistono alcune disgrazie umane che non possono non impicciarsi, nonostante la violenza e la negatività del personaggio. Per esempio, la scena in cui Hamo Ağa si dispera per il suo gregge è veramente efficace e commovente. Però lo stesso uomo non piange per sua nuora. Se il suo approccio è corretto, l'artista deve arrivare a risultati di questo genere.

I suoi film sono caratterizzati da un potente

realismo sociale. È questa una caratteristica che lei ammirava in altri film, altri registi, magari di altri paesi?

Fino a tempi relativamente recenti, non ho visto molti film improntati al realismo sociale; e anche adesso non sono tanti. Dal punto di vista del contenuto teorico, i miei film non hanno nulla da spartire con il realismo sociale; perché questo, in un certo senso, è pieno di romanticismo rivoluzionario. Anche se incorpora il realismo, porta anche con sé una sorta di distacco dall'idea dello sviluppo determinato dai mezzi di produzione. Ma io mi sono sempre sforzato, nonostante la censura, di guidare la gente a pensare e ad agire sulla base dei loro rapporti con i mezzi di produzione. Perciò, posso quasi considerare il mio cinema opposto al realismo sociale. Perché il realismo sociale non è la linea giusta da seguire? Perché esso è determinato dall'ideologia ufficiale, dallo stato di consapevolezza attuale. Le soluzioni proposte possono essere accettate o rifiutate dalla storia, ma sono comunque proposte fatte alla storia. In questo senso il mio cinema è completamente diverso. Le faccio un esempio: nell'Unione Sovietica, gli artisti hanno prodotto molte opere improntate al realismo sociale, ma nulla di quello che hanno proposto è stato messo in atto dal vero. Io ho tentato di catturare e definire i fenomeni, di esporli oggettivamente, di influenzare lo sviluppo sociale e politico, di costringere le masse a pensare.

In ogni modo i suoi film possono certamente essere definiti anti-romantici. Mostrano un'immagine tutt'altro che suggestiva della Turchia. Secondo lei, i suoi film uniscono le due facce di Yilmaz Güney, quella socio-

politica e quella popolare?

Bisogna vedere cosa si intende per populismo. Io ho utilizzato i miei legami con le masse per influenzarle in una certa direzione, per spiegare loro certe cose. Ho utilizzato le mie esperienze precedenti. Ma non è corretto definire il mio cinema populista. Con questa parola ci si potrebbe riferire ai primi film in cui ero solo attore. Il populismo, in fondo, consiste nel rimanere attaccati al sistema di valori della gente, senza muovere un passo avanti. Ma, nel momento in cui io ho cominciato a sfidare queste abitudini e questi giudizi di valore, ho contraddetto il populismo; e per quanto questa critica possa essere stata dolorosa, l'ho sempre considerata indispensabile. È questo quello che ho fatto. E in questo senso ho rinnegato con forza il populismo. Sono populistici i film che riflettono pari pari i gusti delle masse; film che io non ho mai fatto. Secondo me, il cinema e la letteratura devono descrivere la gente che ha dei problemi, i marginali. Anche se i lavoratori e gli operai non sono marginali, hanno tuttavia problemi vitali e importanti; perciò devono essere tenuti in considerazione dall'arte. Purtroppo, io non avevo dati sufficienti per parlare delle condizioni della classe operaia, in parte a causa della censura, in parte proprio a causa della mia mancanza di conoscenza. Dal momento in cui ho cominciato a fare film dalla parte del popolo, film importanti per il popolo, ho dovuto affrontare problemi di tutti i tipi, ho dovuto affrontare la censura: non c'è nessuno dei miei film che non sia stato censurato o proibito.

Perché ha deciso di fare Yol?

Da tempo pensavo di lasciare il paese, ma

non avevo ottenuto con *Düşman* i risultati che mi proponevo. Le condizioni in Turchia si andavano sempre più deteriorando e per me stava diventando sempre più difficile lavorare. Dopo il colpo di stato del 1980, tutto peggiorò. Avevo deciso di fare *Yol* qualche tempo prima; sarebbe stato impossibile farlo dopo il colpo di stato. Era l'ultimo film che facevo in Turchia e secondo me era il film che avrei potuto portare all'estero con me. Così è nato *Yol*, come uno strumento di lotta. Ma vorrei spiegare rapidamente le ragioni per cui ho lasciato la Turchia. Stava diventando sempre più difficile realizzare i film dal carcere; i miei contatti con le persone si stavano riudendo; l'oppressione cresceva e il futuro diventava sempre più sfuggente. Restare in carcere in queste condizioni avrebbe significato rinunciare. Proprio allora, fui imputato in diversi processi per i miei scritti. Il primo dei verdetti fu emesso quindici giorni dopo che avevo abbandonato la Turchia. Non potevo rimanere là più a lungo. Non voglio raccontare come sono fuggito, perché la decisione di partire è stata molto più importante della fuga in se stessa. Terrò questa storia come un segreto; finché vivrò non la racconterò a nessuno.

Perché ha deciso di enfatizzare in Yol il ruolo dei curdi?

In Turchia i curdi rappresentano una nazione oppressa. I curdi in Turchia sono 12 milioni, ma non hanno diritti nazionali o democratici. Si rende conto che c'è un popolo che non può cantare le sue canzoni, al quale è proibito parlare la sua lingua ed è negato il diritto di esistere come nazione; che non può dire: «Noi siamo curdi»? Se fossi rimasto in Turchia,

non avrei potuto esporre questo problema tanto chiaramente. L'ho elaborato al tavolo di montaggio, con le immagini e il doppiaggio. Se la colonna sonora fosse stata fatta in Turchia, come quella di *Sürri*, i curdi non sarebbero mai stati nominati, anche se tutti avrebbero capito che di quel popolo si trattava. *Yol* ha enfatizzato questo problema e l'ha fatto conoscere a milioni di persone. Per me, è stato un dovere nazionale e democratico.

Come si è sentito quando ha saputo di aver vinto la palma d'oro a Cannes ex-aequo con Costa Gavras?

È stato un onore dividere il premio con Costa Gavras. Se l'avessi vinto da solo non sarei stato più felice; perché sia *Yol*

che *Missing* trattano più o meno lo stesso ordine di problemi. In questo senso, il premio è stato coerente. È molto importante che *Yol* abbia vinto, perché in questa maniera il film e il suo messaggio hanno raggiunto un numero molto maggiore di persone.

Cosa le accadrebbe, se oggi tornasse in Turchia?

Non potrei tornare in Turchia oggi. Sono stato condannato in molte maniere diverse. I miei film e i miei libri sono proibiti. Fino a poco tempo fa era persino proibito menzionare il mio nome sui giornali. Adesso, invece, il mio nome può apparire sulla stampa, ma solo per screditarli. Può solo essere usato contro di me.

Yol



Cosa accadrebbe se tornassi in Turchia? Non potrei più fare film. Dovrei scontare in prigione una condanna di circa 100 anni. Inoltre, nessuno potrebbe garantire della mia vita. I miei legami con le masse sarebbero completamente spezzati. Per tutti questi motivi, penso che oggi sia più importante dare battaglia piuttosto che tornare indietro.

Le elezioni parlamentari del 1983 hanno introdotto qualche differenza?

I paesi occidentali considerano le elezioni del novembre 1983 come un ritorno della Turchia alla democrazia. Si è trattato invece di una farsa. In Turchia non c'è democrazia, non ci sono diritti umani, non c'è libertà di organizzazione per i lavoratori, gli intellettuali, gli scrittori e gli artisti vengono sistematicamente perseguitati. Prendiamo per esempio l'ultima dichiarazione firmata da 1200 intellettuali, che, nonostante un certo atteggiamento compromissorio, io considero interessante, dal momento che menziona la tortura e le condizioni carcerarie. Bene, i firmatari della dichiarazione sono stati interrogati; alcuni sono stati incarcerati. La tortura esiste ancora. E anche la vita fuori dal carcere è terribile. I tribunali emettono in continuazione verdetti di pena capitale. In breve si arriverà alle esecuzioni di massa. Dall'altro lato, ci sono gli scioperi della fame e la gente che muore durante gli scioperi della fame. E il governo che dichiara apertamente di essere libero di fare quello che vuole. Hanno acuito il terrore a causa del coraggio derivato loro dall'accettazione della Turchia nel consiglio nel Consiglio europeo. Non possiamo fare a meno di chiederci se la democrazia per il popolo turco sia qualcosa di

diverso dalla democrazia degli europei. *Crede che in queste condizioni il cinema turco possa crescere?*

Nelle condizioni attuali il cinema turco non può svilupparsi perché gli manca un terreno libero su cui crescere. In secondo luogo, al cinema turco mancano forze sufficienti, sia in termini culturali, sia in termini propriamente umani. Perché le persone vissute troppo a lungo in un'atmosfera antidemocratica alimentano nella propria mente l'autocensura. Anche se in Turchia si creassero delle condizioni democratiche, ci vorrebbe molto tempo alla gente per eliminare questa censura autoimposta. Avrebbe bisogno di tempo per riscoprire le proprie risorse. Tutto questo non significa che in Turchia non esistano buoni registi. Sto solo esprimendo le mie preoccupazioni a proposito della fioritura del cinema turco. Ci sono molti registi, attori e attrici di talento in Turchia, ma questo non è sufficiente per lo sviluppo della cinematografia turca. Per esempio, io sono anche il produttore di tutti i film buoni che ho diretto. La realizzazione di un buon film include anche l'assunzione del rischio finanziario. Il mercato turco oggi non offre le possibilità per realizzare film competitivi sul mercato mondiale.

Cos'è per lei un regista in esilio?

Un regista in esilio è come un albero o un fiore cui sia stato interrotto il rifornimento di acqua. Dal momento che egli si arricchisce attraverso le sue origini, le sue storie, le sue immagini e la sua gente, quando lo allontanate dal suo ambiente naturale, gli sarà molto difficile impadronirsi di un nuovo ambiente. È più facile forse per il romanziere, che può continuare a scrivere delle sue origini. Ma

per il cineasta è una condizione durissima, e, da parte mia, sono davvero spaventato.

*Come è nato *Le mur*?*

Quando decisi di fare *Le mur* ero tutto concentrato sulle mie preoccupazioni politiche. Volevo puntare l'attenzione sulla situazione politica attuale e sulla costante violazione dei diritti umani in Turchia, in maniera che questi temi venissero discussi in Europa. Ma sentivo anche di dover rimanere fedele al mio linguaggio artistico, per cui ho accentrato la storia su dei ragazzi. Quando ho iniziato a fare *Le mur* ho sentito in pieno le difficoltà dell'esilio. Tentavo di fare un film sulla Turchia; per questo ho dovuto chiudere la mia storia all'interno dei muri di una prigione. E anche questo è stato molto difficile per me, che ero abituato in tutti i miei film a riprodurre splendide visioni del panorama turco. Inoltre, mi è stato molto difficile comprendere perché gli occidentali e in particolare gli europei abbiano reagito al mio film rimproverandomi di aver esasperato le condizioni carcerarie a causa della mia rabbia verso un governo che mi aveva tenuto in prigione tanto a lungo. In realtà, io ho fatto il contrario. Se io avessi descritto le reali condizioni carcerarie, gli europei non avrebbero capito niente. Per cui io ho attenuato e semplificato molte parti. Se lei getta un occhio sulla realtà, si accorge che è molto peggiore. Bisognerebbe anche parlare dell'approccio negativo che hanno avuto con il film gli europei di condizione operaia. Mi hanno accusato di brutalità perché ho maltrattato un ragazzo sul set. La stessa gente che se ne è stata zitta davanti all'esecuzione di circa 50 persone, a centinaia di assassini e al-

l'oppressione di qualche milione di persone da parte del regime fascista turco, si mette in agitazione perché ho dato uno schiaffo a un ragazzo. Trovo difficilissimo capire questa mentalità.

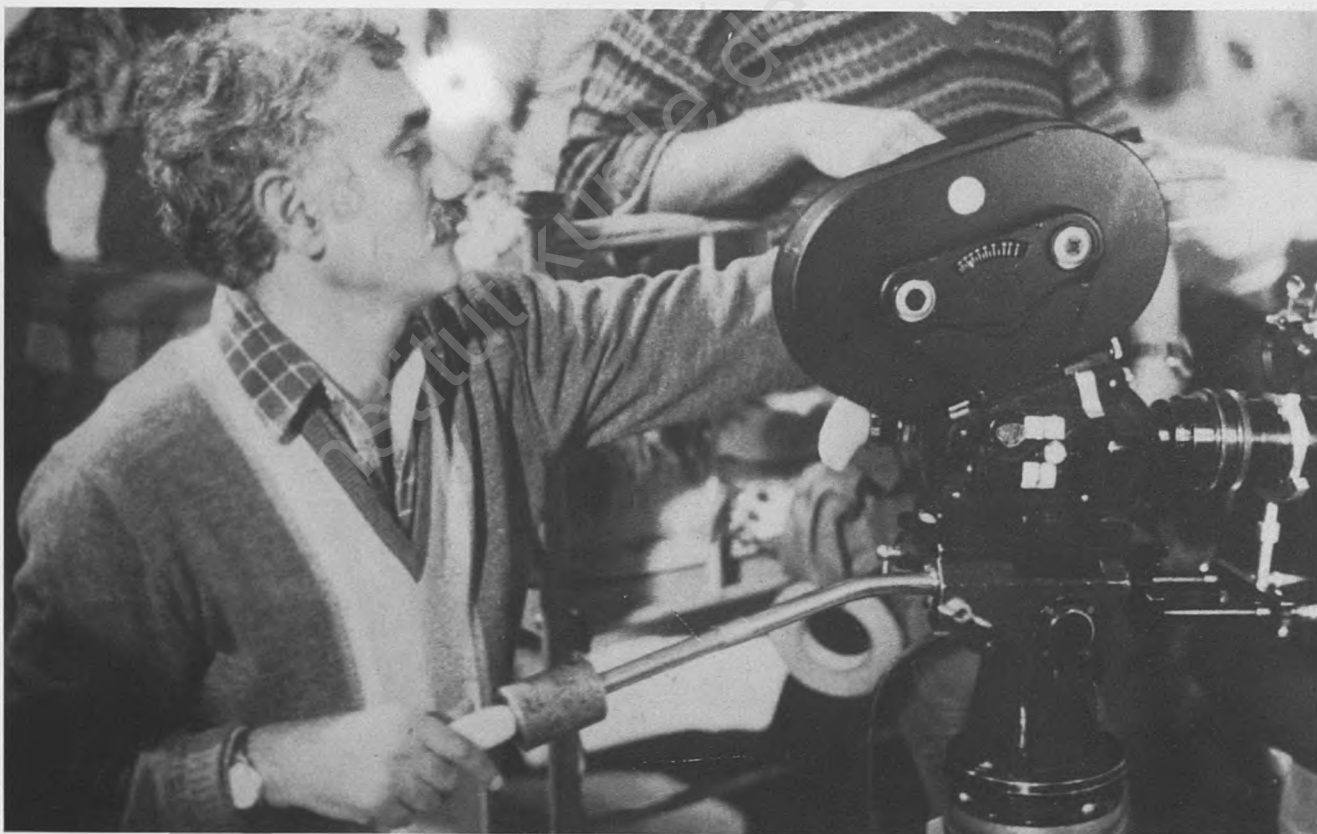
Perché in Le mur ha ripreso le scene di brutalità con un busto di Atatürk sullo sfondo?

Perché tutto quello che si fa oggi in Turchia, sia fa nel nome di Atatürk. Atatürk è dietro a tutto: economia, politica, tortura, tutto. La sua statua è davanti alle banche e alle prigioni. La tortura è praticata sotto la sua ombra. Questa è la real-

tà: oggi Atatürk è il custode della borghesia, la sua arma. E io ho cercato di evidenziare questo.

Atatürk va considerato in due diversi periodi. All'inizio è il capo della guerra di indipendenza, dalla parte del quale devono stare tutti i rivoluzionari e i democratici. Io sono dalla parte di questo nemico dell'imperialismo, della sua lotta antimperialista, e della guerra che ha intrapreso contro il feudalesimo ottomano e i suoi alleati, e della sua spinta alla costruzione di una nuova repubblica. Ma il

suo sviluppo successivo ai miei occhi lo ha squalificato. Oggi Atatürk non è il padre di tutti i turchi. È il padre della borghesia, e non dei contadini e degli operai. Comunque, a parte questo, non furono solo i turchi a combattere per l'indipendenza, ma anche i circassi e i curdi. Mostrare la guerra di indipendenza come una guerra esclusiva dei turchi è una mistificazione proprio come indicare in Atatürk il padre di tutti i turchi. Atatürk è il padre di alcuni turchi e, piuttosto deplorabilmente, l'esecutore di altri.



Da Adana a Pont-Saint-Maxence: 28 domande a Yilmaz Güney

In che tipo di regione si trova Adana, dove è ambientato Yol?

È una specie di crogiuolo delle recenti trasformazioni economiche che hanno coinvolto la Turchia. Il passaggio al capitalismo ha indotto la decomposizione del sistema feudale che dominava la regione. Molti cittadini senza terra sono stati costretti a emigrare nelle città, dove hanno visto sparire i valori morali che sottendevano le loro usanze. Durante la mia infanzia, i 30.000 ettari del villaggio appartenevano a tre proprietari terrieri, e solo qualche pezzetto di terra insignificante era di proprietà di qualche contadino. Alla morte di uno dei tre latifondisti, la sua terra è stata divisa tra i membri della sua famiglia. A quell'epoca, c'erano due tipi di contadini: quelli che abitavano nel villaggio dove lavoravano per i feudatari, e gli stagionali, che venivano dall'interno dell'Anatolia. Il passaggio al capitalismo è iniziato negli anni '50 e si è sviluppato gradualmente. Il lavoro agricolo tipico della regione è quello della raccolta del cotone che descrivo in *Endise*. Ricordo che da piccolo una delle mie occupazioni principali era la caccia e l'uccisione dei topi; mi pagavano qualche centesimo per ogni animale che portavo alle autorità, dal momento che non si conoscevano ancora i prodotti chimici.

Quali sono i ricordi infantili che l'hanno segnata di più?

La scuola del villaggio aveva un'aula sola e un solo maestro, ma era composta di fatto di tre classi. Non so se fosse o meno una riflessione cosciente da parte dei miei genitori, ma continuavano a ripetermi che dovevo andare a scuola per riuscire a diventare qualcuno. Mio padre, con la sua esperienza pratica, era diventato il braccio destro del proprietario. In pratica, era lui a gestire l'azienda. Perciò, io ero in mezzo tra i bambini dei ricchi e i bambini dei poveri. Un avvenimento mi ha segnato profondamente. C'era nel villaggio un bambino che si chiamava Ismaël; i bambini ricchi continuavano a picchiarlo. Condizionato dai giochi, un giorno picchiai anch'io Ismaël sulla testa con un bastone. Ismaël e io nei giochi dei ricchi servivamo da cavalli; ci mettevano una cordicella in bocca e noi correvamo avanti e indietro. Ismaël non avrebbe voluto essere il cavallo. Parecchio tempo dopo, ho saputo che Ismaël si era ammalato ed era stato portato all'ospedale in città. Poi, il suo cadavere è tornato al villaggio su un carro da buoi. La sua morte mi ha tanto colpito, che da quel giorno non ho più voluto fare il cavallo, anche se, forse, nella vita, sono sempre stato il cavallo di qualcuno. Durante la mia infanzia, fino a 14 o 15 anni, ho fatto praticamente tutti i lavoretti possibili nel villaggio. Ho guardato le vacche. Ho curato un orto. Con un car-

retto e un asino facevo il giro dei villaggi per vendere i miei pomodori. Sono anche stato commesso di un macellaio. Poi, quando sono andato a studiare in città, tornavo durante le vacanze e ricominciavo con questi lavori, che non erano poi troppo diversi da quelli con cui si occupava la gente di trent'anni.

Era molto giovane quando le è nato il gusto della scrittura?

Durante gli anni in cui frequentavo il liceo di Adana, i compagni che scrivevano sul giornale murale erano qualcosa di speciale. Mi attiravano moltissimo, perché ai miei occhi incarnavano degli eroi, cioè i poeti e gli scrittori perseguitati durante l'impero ottomano. Il mio primo scritto, un breve racconto, è apparso su questo giornale. Avrei preferito essere poeta, ma non mi risultava troppo facile. C'era un giornale che si chiamava «Birgun» («Oggi»), dove a 15 anni pubblicai un racconto sulla lotta dei contadini, molto metaforico, perché la repressione cominciava già a farsi sentire. Tutto questo mi creò una sorta di malessere; non potevo scrivere quello che sentivo e pensavo, ero perciò costretto a prendere delle strade oblique per esprimermi. Sono stato influenzato soprattutto dagli scrittori russi: Tolstoj, Dostoevski, Gogol, Turgheniev, Checov, Gorki. Ma anche dagli americani, da Steinbeck, Caldwell; tra gli italiani, da Silone, tra i ro-

meni, Istrati, e tra i francesi, da Balzac, Zola, Maupassant. Cioè, dall'insieme della letteratura del realismo. Sono più teso a una ricerca indefinita che a una direzione precisa.

Quando è nato il suo interesse per il cinema?

Sono stato un appassionato di cinema dal 1945 a oggi. O meglio, dal 1945 al 1972, dal momento che dal '72 al '82 non ho visto nessun film. Oserei dire che conosco il cinema americano meglio di uno spettatore americano medio, soprattutto per quanto riguarda i film precedenti al 1965. Ho visto una quantità di western, gangster film, film d'avventure, drammi sociali. Il cinema americano è basato sullo *star system* e ha avuto una grande generazione di star. Ho visto la maggior parte dei film interpretati da Gary Cooper, Clark Gable, Spencer Tracy, Cary Grant. E poi quelli con James Cagney, George Raft e Humphrey Bogart. Tutti attori che hanno influenzato profondamente la mia carriera. Col che, non voglio dire di averli copiati, ma di aver preso, come ogni artista, queste influenze per creare qualcosa di originale. Ho anche seguito da vicino la generazione più recente di star, rappresentata da Burt Lancaster, Jack Palance, Warren Beatty, Robert Wagner, Tab Hunter. E, oltre le star, c'erano grandi drammi, come *Viva Zapata!* E film tratti da opere letterarie, come *Furore* e *La valle dell'Eden*, diretto, come *Viva Zapata!*, da Elia Kazan. Tutto questo, in altre parole, tutto il cinema americano, ha influenzato la mia arte. Tuttavia, mi sono sempre preoccupato di non applicarne i principi. Il cinema americano si basa sulla formula del lieto fine. Attraverso i film, l'angoscia dello spettato-

re americano cresce fino a un culmine, e poi precipita. Quando lo spettatore esce dal cinema si sente meglio. Invece di spingere gli uomini a cercare la soluzione ai loro problemi, il cinema americano li assopisce. Mi riferisco naturalmente non a tutti i film statunitensi, ma a quelli commerciali, al cinema hollywoodiano.

Cosa pensi dei musical?

Ne ho visti molto pochi: quelli con Fred Astaire e i western musicali, con i cowboy che cantano, come quelli di Roy Rogers. Poi, c'era una star musicale con un gran naso... suonava anche il piano... ma non ne ricordo il nome. In ogni modo, non posso certo dire di essere mai stato molto colpito dai musical americani. Erano troppo lontani dalla mia vita. In realtà, erano i film di John Ford e i gangster film a impressionarmi di più. E certamente *Viva Zapata!*, che era sulla rivolta dei contadini. Tra gli attori degli anni '60, invece, quello che ha attratto di più la mia attenzione e che ho seguito più da vicino, è stato Jack Palance. C'era un film con Alan Ladd, *Il cavaliere della valle solitaria*, dove Jack Palance interpretava il ruolo di un cattivo di poche parole; era così bravo che non potevo fare a meno di ammirarlo. Del cinema americano più recente conosco veramente molto poco, visto che negli ultimi 10 anni non ho visto un film.

Cosa pensa di Fuga di mezzanotte?

Ho visto *Fuga di mezzanotte* soltanto due mesi fa, per cui le mie impressioni sono quasi a caldo. *Fuga di mezzanotte* è da un lato un film realistico, e dall'altro un film di finzione e razzista. Il tema non è trattato da un punto di vista dialettico. C'è un completo disinteresse per l'«unità degli opposti»; tutto nel film è unidimen-

sionale. Per esempio, stando a *Fuga di mezzanotte* tutti i turchi sono dei porci, tutti sono cattivi; quando invece, non solo in Turchia, ma in tutto il mondo c'è il buono e il cattivo. Nessuna nazione, nessuno popolo è marcio fino al midollo. Tutto nel film è visto attraverso gli occhi di uno straniero. Nel periodo in cui Billy Hayes è stato nel carcere di Sagmalcilar, ci sono state almeno venti rivolte, molto violente, dei prigionieri contro l'amministrazione del carcere. Nel film, nessuno reagisce contro l'amministrazione, salvo tre stranieri. In ogni modo, nel film ci sono molti elementi veri. È vero che la tortura viene praticata molto, che i prigionieri vengono picchiati. Ci sono anche quelli che, in cambio di piccoli favori, saranno disposti a calunniarvi e a rendervi la vita dura. Ma ci sono anche uomini onesti.

Quando ha deciso di usare il cinema come mezzo di espressione?

I diversi lavori che ho fatto nel campo cinematografico, anche se non avevano relazione diretta con la creazione, mi hanno tuttavia familiarizzato con la tecnica e hanno risvegliato la mia curiosità. Quando lavoravo in una società di distribuzione, ho avuto l'opportunità di conoscere non solo centinaia di film, ma anche gran parte del mio paese e, mentre portavo in giro i film, gli spettatori inseriti nel loro contesto e nelle loro tradizioni. Fui testimone diretto del rapporto caloroso che si instaura tra il film e gli spettatori, tra gli attori e gli spettatori. Vidi come i film venivano ammazzati agli spettatori, il tipo di proposte che i produttori facevano ai registi, come venivano scelti i soggetti e gli attori, come si costruivano le star e come si sviluppavano l'interesse e l'entu-

siasmo degli spettatori. Imparai a conoscere le caratteristiche degli spettatori del mio paese e il loro mondo, perché e quando ridevano, perché e quando piangevano, perché erano tanto legati a certi attori. Tutto questo ha avuto una grandissima importanza nello sviluppo della mia vicenda cinematografica, e soprattutto mi fornì la risposta alla domanda più importante, cioè a chi deve essere diretto un film. Avevo, in quegli anni, alcune idee teoriche su quali debbano essere il lavoro e gli obblighi di un artista inserito nella lotta di classe, ma erano ancora idee in via di maturazione. Nello stesso tempo, i miei temi personali, le mie possibilità di travasare le mie idee nel lavoro cinematografico erano ancora lontane dall'essersi concretate al livello di coscienza politica. Per questo, mi era indispensabile lavorare molto, ostinatamente, e, con pazienza, confrontarmi con molte difficoltà sia morali che materiali. Dovevo lavorare per prepararmi. In realtà, da allora fino a oggi, non ho avuto la possibilità di trasfondere con assoluta esattezza le mie idee nel mio lavoro cinematografico. In tutti i miei film, ho commesso qualche errore, o a causa della mia incapacità, o a causa della mia volontà. Non ho mai avuta la libertà di mezzi creativi indispensabile a un autore cinematografico, né dal punto di vista politico, né da quello economico e tecnico. Mi sono dovuto avvalere dei mezzi esistenti, e, tra pressioni e impedimenti, ho sempre dovuto lottare per avere il meglio... e a volte sono stato sopraffatto e ho dovuto fare un passo indietro... ma non mi sono mai fermato per la disperazione. Altre volte sono rimasto del tutto a mani vuote, e ho avuto problemi di so-

pravvivenza. Per superare le difficoltà, mi sono dovuto agitare furiosamente, sempre con l'illusione di trovare prima o poi un ambiente migliore. Di quando in quando questi atti sono stati racciati di «pazzia»... ma in realtà, io non sono mai stato pazzo.

Nel periodo dal 1958 al 1961, tutte le novità mi emozionavano. Catalogavo tutto mentalmente, per cui avevo imparato molto: come si produce un film, come arriva agli spettatori, come si affacciano le prime immagini confuse di un film nella coscienza dell'autore, come si sviluppa il soggetto, come si passa dal soggetto alla sceneggiatura, poi al film, come questo viene sincronizzato e stampato, come arriva agli schermi. Nell'apprendimento di tutte queste cose mi sono stati di grande aiuto i miei lavori di aiuto-regista e di assistente sceneggiatore. Dal momento che nel mio paese non era per nulla sviluppato il settore delle maestranze cinematografiche, e, come aiuto-regista, dovevo occuparmi personalmente di moltissimi lavori, dalla nascita del film al suo arrivo nelle sale, ho esplorato tutti i campi tecnici. Nei primi film, oltre che assistente dello sceneggiatore, sono stato anche protagonista; però, a quei tempi non mi consideravo un attore, ma piuttosto un tecnico, magari un potenziale regista, certamente un futuro sceneggiatore, ma mai un attore. La mia aspirazione era di diventare regista, un buon regista, ed energico, di quelli che si preoccupano dell'attore, non solo di dirigerlo, ma di costruirlo intorno al personaggio. Essere soltanto un attore o soltanto uno sceneggiatore non mi dava abbastanza spazio per soddisfare le mie aspirazioni e le mie idee. Non ho mai

pensato di fare il produttore; né avrei potuto pensarlo; dati i capitali necessari per produrre un film, a quel tempo non potevo permettermi neppure di sognare una cosa simile.

La prima tappa della mia attività cinematografica si chiude nel 1961, con la mia prima incarcerazione.

Con il periodo scontato in carcere si apre la seconda fase della mia attività cinematografica, perché è proprio in questo periodo che ho cominciato a studiare le possibilità che avrei avuto una volta uscito dal carcere.

In Turchia il mercato cinematografico era suddiviso tra alcuni registi e divi, c'erano però anche parecchie piccole case di produzione, che lavoravano per i cinema di quartiere. Le grandi star avevano creato una sorta di sovranità; guadagnavano un sacco di denaro, avevano fortuna e attrattiva, erano belli ed eleganti. Per me, che ero mingherlino, brutto e debole, sarebbe stata una pazzia mettermi in concorrenza con loro. Quando uno dei divi del nostro cinema passava in una strada, tutti lo guardavano con invidia, perché erano persone che a prima vista richiamavano l'attenzione. E questo, in fondo, era uno degli elementi per cui avevo fiducia in me stesso: io conoscevo il mio popolo, i suoi sentimenti e i suoi pensieri, i suoi stati d'animo, perché io ero il popolo, ero un pezzetto di popolo, e condividevo gli stessi sentimenti e pensieri, e la stessa speranza. Per questo potevo rivolgermi ad esso.

Che tipo di personaggio impersonava come attore?

Durante il mio primo periodo come attore, dal 1958 al 1963 circa, io non ho realmente costruito dei personaggi. Mi

sono limitato a interpretare gli eroi creati da scrittori come Yaşar Kemal. Nel secondo periodo invece, dopo il 1964, il 90% delle sceneggiature erano scritte da me. Si può allora cominciare a parlare di una creazione personale. Al mio ritorno dal confino, avevo un'idea ben precisa: farmi un nome come attore e servirmene come trampolino per arrivare alla regia. Dal momento che non avevo possibilità di lavorare con le grandi compagnie di produzione, ho cercato di scoprire quali film avrei potuto girare con le piccole case e a quale tipo di pubblico sarei così arrivato. Ho perciò cominciato a definire il mio pubblico. I miei primi personaggi erano ispirati ai poveracci della periferia che tentano invano di trovare uno scampo alla loro esistenza e finiscono inevitabilmente schiacciati. Alcuni, per esempio, abbandonavano il loro villaggio per diventare, in città, degli emarginati; altri erano contrabbandieri, altri infine dei contadini che rivendicavano la loro terra e si trovavano oppressi contemporaneamente dallo stato e dai latifondisti. Il punto in comune tra tutti questi personaggi era la loro volontà di sfuggire a condizioni miserabili lanciandosi alla ricerca di qualcosa che non conoscevano esattamente. Dal 1964, diventai noto come attore; le mie sceneggiature trovavano degli acquirenti; ma i miei film erano programmati solo nelle sale di periferia. Ho cominciato allora a stabilire contatti con registi migliori, che a poco a poco sono diventati miei amici. A quell'epoca, erano i produttori che stabilivano il nome del regista e degli attori da destinare a un film. Ho cominciato a chiedere quello o quell'altro regista per dirigere i miei film. Posso affermare che nel 1966,

Ac Kurtlar



dei 10 film che ho interpretato, 8 sono tra i migliori dell'anno. È stato proprio in quell'anno che ho ricevuto al festival di Antalya il mio primo premio per l'interpretazione, per *Hudatkarin Kanunu* di Lütü Akad. Nella stessa epoca ho interpretato qualche eroe per i polizieschi che il mio pubblico amava tanto. Nel 1970, tutti i produttori mi si sono messi contro perché il personaggio che interpretavo in *Umut* scappava con un'arma in mano davanti a un uomo che si batteva a mani nude. Quello fu valutato come l'inizio della mia fine!

Lei che ha una formazione di scrittore e di attore, come ha affrontato la componente visiva del cinema?

Il gusto del cinema ha cominciato a conquistarmi soprattutto attraverso immagini. All'inizio, non immagini nitide, con le quali sono riuscito a progredire. D'altra parte, ho girato i miei primi film senza sceneggiatura. Prendevo la macchina da presa e filmavo. Le mie prime vere e proprie sceneggiature sono probabilmente quelle di *Sürü* e *Düsmen*. Prima, ogni film era veramente un'avventura. Quando un regista scrive, rischia di diventare l'impiegato della sua sceneggiatura. Ora, io non ho mai voluto essere un impiegato. La vita continua e cambia continuamente, non ci si può rinserrare in quello che si è scritto. Una sceneggiatura prende forma durante le riprese. Ovviamente, quando comincio un film, ho delle linee direttrici in testa. Ma vedo i luoghi, gli ambienti, che mi gridano: «Perché non mi riprendi? Io sono il cinema!».

Qual'è la situazione della produzione cinematografica in Turchia?

L'anno in cui ho fatto 27 film, la produ-

zione totale del cinema turco è stata di circa 250 film, per cui io ne ho realizzato il 20%. I produttori in Turchia sono di diverso tipo. Ci sono quelli più anziani, che sono sulla piazza da diverso tempo, hanno capitali propri accumulati in precedenza e legami molto stretti con gli esercenti, dai quali possono avere finanziamenti in anticipo sulla realizzazione dei film. Sono molto forti, anche se soltanto a livello nazionale. In tutto sono 5 o 6 e producono 3 o 4 film all'anno. Questi film, sempre interpretati da celebri star, non sono a rischio, ma, commercialmente parlando, molto solidi. Può accadere che questi produttori si rendano disponibili verso i registi giovani o gli attori sconosciuti, certo non per gusto filantropico, ma esclusivamente per interesse. In genere non hanno problemi per la vendita dei loro film. Poi, c'è una categoria di produttori la cui capacità finanziaria è, rispetto ai primi, relativamente piccola, fatta di mezzi modesti, ma solidi. Lavorano con gli usurai e sono spesso sostenuti dai produttori più forti, che non arriverebbero a soddisfare con i loro 3 o 4 film le esigenze degli esercenti con cui hanno un contratto. Fanno film a volte con le star, a volte con attori di seconda categoria e con costi più bassi. La terza categoria è quella dei piccoli produttori che realizzano 1 o 2 film all'anno, sulla base di anticipi dei distributori. All'interno di quest'ultima categoria, bisogna distinguere quelli che producono soltanto commedie leggere e film porno e quelli che, ogni tanto, tentano di avvicinarsi al cinema di qualità. Fanno un film, spariscono, poi ricompaiono, creano una società che si scioglie, poi ne creano un'altra, e così via... Infine, ci sono le ca-

tegorie che io chiamo 5) e 6), alle quali si deve, negli ultimi anni, circa l'80% del cinema turco di qualità. La quinta categoria è costituita da indipendenti, con qualche disponibilità finanziaria e inclinazione all'arte. Di solito, sono democratici della classe media, proprietari di teatrini o piccole sale cinematografiche, convinti che si possa fare del buon cinema anche in Turchia. Privi d'esperienza, vanno a picco molto presto, ma i loro film restano e resteranno molto importanti nel cinema turco. Sono stati malamente sfruttati dai furbi dell'ambiente cinematografico. Per esempio, certi tecnici, che lavorano con i produttori della prima categoria a condizioni ben definite, quando si è trattato di lavorare con questi piccoli produttori di buona volontà, sono stati ogni volta più virulenti, hanno contrattato più duramente, magari hanno fatto un lavoro di qualità inferiore. Per causa loro, i costi di produzione di questa categoria hanno continuato a crescere, lasciandola senza forze. Quelli che hanno cominciato in questa categoria, oggi non esistono più, o, per lo meno, non sono più gli stessi. C'è sempre gente di buona volontà, ma non è gente che dura. Infine, la sesta categoria: generalmente è fatta di attori, di registi, che, con i loro mezzi, con gli sforzi personali, per il loro capitale di conoscenze cinematografiche e dell'ambiente, hanno potuto realizzare certi film, confidando esclusivamente su se stessi.

Cosa faceva quando era in carcere?

È una domanda che si sente spesso: «Cosa fate in prigione? Come passate le vostre giornate?» Ogni volta è molto difficile rispondere in poche parole. Se fa la stessa domanda a un detenuto di diritto

comune, si sentirà rispondere più o meno: «Ma come? Sconto la mia pena!» Certo, sconto... ma come? Cosa fa? Scontare, è fare qualcosa o non fare niente?

Questa risposta esprime in realtà la disperazione, il pessimismo e la sottomissione. Per quelli che si lasciano trascinare dalla vita quotidiana di un carcere non c'è niente da fare. Scontare e tentare di ammazzare il tempo... rapporti quotidiani che si limitano a un centinaio di parole... e chiedersi spesso: «Ci sarà un'amnistia? Aboliranno la pena capitale?».

Ci sono degli uomini che hanno commesso tutti i delitti possibili: quello là ha violentato sua madre, un altro ha venduto sua moglie, violentato una bambina di quattro anni, ucciso a colpi di pietra, di coltello o di pistola, ha strangolato o avvelenato, assassini a pagamento, uomini lontani da qualsiasi valore sociale, completamente marci. Rapine, rapimenti, abusi, furti... e, di fianco a questi, dei giovani, vittime delle deficienze e dell'incoerenza del sistema sociale, in carcere per la prima volta. Frutti sani e marci mescolati nello stesso cestino. Naturalmente, anche i frutti sani marciranno. Ecco, in questo ambiente, che tu lo voglia o no, sei costretto a confrontarti con una quantità di elementi negativi. Provi pietà o odio... ne sei commosso o disgustato.

Malgrado i colpi bassi, la degradazione, l'ipocrisia circostanti, questi detenuti mi sembrano meno colpevoli, o addirittura migliori, di certi politicanti borghesi. Un assassino a pagamento, per ipotesi mai arrestato, nel corso della sua vita può sopprimere tutt'al più un centinaio di persone... un degenerato potrà violentare dieci bambini... ma la borghesia può

condurre alla fame milioni di persone, farne massacrare centinaia di migliaia sui campi di battaglia, preparare le condizioni per la prostituzione di migliaia di donne e bambine. La droga, il gioco d'azzardo, i tranquillanti in carcere sono all'apparenza vietati; in realtà si trovano. Sono proprio queste tre cose che originano tutte le aggressioni e le risse nei penitenziari. Non si possono sopprimere: la maniera migliore di riempire le proprie giornate è dimenticare il tempo, essere assenti e dormire, con l'aiuto dei tranquillanti o di una droga... dormire il più possibile... d'altra parte, non è neppure veramente dormire, ma giusto chiudere gli occhi e torturarsi nell'impotenza, sotto l'incubo di dieci o vent'anni da trascinare, torcersi come se si fosse schiacciati da un masso. La sera arriva a fatica, e chi ha dormito di giorno non riesce a dormire ancora di notte... per alcuni l'insonnia nasce dalla paura. Si chiede spesso l'ora. Che ora è? Come se si avesse un appuntamento, un autobus, un treno da prendere. Che ora è? È il 1977. Sarà liberato nel 1993, ma chiede l'ora. Quando arriverà il 1993, tra quante ore, quanti minuti? Si aspetta... si aspetta sempre un'ultima notizia portatrice di speranza.

La mia vita di tutti i giorni... Cosa facevo in carcere... Il mio scopo principale era, come per tutti gli altri detenuti politici e non, quello di uscire vivo dal carcere. Il secondo era quello di uscirne senza danno fisico, senza che il mio onore e il mio orgoglio fossero stati abbattuti. In carcere non si è mai sicuri. Bisogna sempre stare all'erta, sul chi vive.

Il terzo obiettivo è sempre quello di controllarsi, per non cadere nel «coma carcerario», nel quale piombano periodica-

mente tutti coloro che sono condannati a pene lunghe. È molto importante tentare di uscirne nella maniera più rapida e indolore. Esistono il coma attivo e il coma passivo. Il «coma passivo» si verifica per un ripiegamento su se stessi; quelli che ci cascano, si impiccano, si tagliano le vene o impazziscono; è quasi impossibile ritrovare il proprio equilibrio fisico e psichico. Quanto al «coma attivo», esso si manifesta all'inizio con i medesimi sintomi: asocialità e aggressività sono i suoi tratti caratteristici. Coloro che ne soffrono attaccano briga con quelli che li circondano, usano armi, fanno scorrere il sangue; non si calmano e non ritornano normali se non dopo un atto di violenza. Il «coma carcerario» è l'espressione concreta della disperazione e del pessimismo. I detenuti hanno sempre paura di non riuscire a superare la loro pena e di non essere rimessi in libertà. Il coma li rende distratti, pigri, svogliati e tristi. Non mangiano e dormono molto. Si allontanano dai loro compagni e sprofondano nella malinconia. Non bisogna abbandonarli a se stessi, ma cercare di infondere loro coraggio e fiducia in se stessi. Si può uscirne, come d'altronde da tutti gli stati depressivi, con una giusta valutazione delle contraddizioni seguita dalla risoluzione. Ma è impossibile risolvere in carcere tutte le contraddizioni. E queste si accumulano, provocando i problemi psichici. Chi abbia passato cinque anni in prigione, non può di certo uscirne del tutto indenne.

Un altro obiettivo è quello di non affondare nelle secche della vita quotidiana. Un carcere inghiotte l'uomo, lo fagocita e lo distrugge lentamente. Nei limiti ristretti delle relazioni di tutti i giorni si



perdono tutte le qualità, si diventa sempre più mediocri, come accecati. Il solo mezzo per evitare questo pericolo è di continuare anche nelle condizioni carcerarie la lotta di classe, di sviluppare i legami con il movimento rivoluzionario nazionale e internazionale, di non perdere il senso della responsabilità. Le mie attività erano suddivise in due categorie. Prima di tutto proteggere la mia sanità fisica e mentale. Questo è ovviamente un nostro dovere anche fuori dal carcere; ma è proprio quando siamo sottoposti alla pressioni, alle proibizioni e all'usura della vita carceraria che dobbiamo stare particolarmente attenti. Contrariamente a quanto si augura il nemico, vivere ancora un giorno, trovare soluzioni più sane ai problemi; contrariamente a quanto si augura il nemico, non esitare, non cedere davanti a nessuna pressione.

La mia incarcerazione era tesa a spezzare i legami che esistono tra me e le masse, a impedirmi di contribuire alla presa di coscienza rivoluzionaria del mio popolo, a ridurre la mia influenza politica, per mezzo di complotti e macchinazioni, a distruggere lentamente la mia personalità fisica e intellettuale, o, almeno, a piegarla. È la tattica delle forze dominanti. Il mio sforzo principale è stato contro questo tentativo. Subito dopo, c'è stato quello di educare i miei compagni. Proteggerne il più possibile dalle influenze nefaste del carcere, salvare quelli che potevano ancora essere salvati. Continuare la lotta di classe. Prepararmi alla libertà. Cercare le basi teoriche di una linea rivoluzionaria corretta; apprendere la lezione del passato e del presente del movimento rivoluzionario mondiale; battermi contro il soggettivismo e l'acceca-

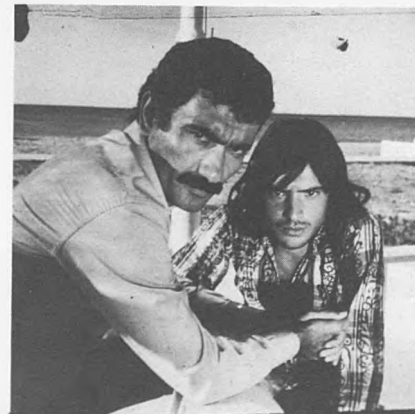
mento politico; fare l'autocritica del mio passato e delle mie azioni. Pensi all'arco teso che scaglierà la freccia. In quei momenti, io cercavo di tendere al massimo la mia volontà verso l'apprendimento delle riflessioni contrastanti sulla lotta di classe nel pensiero scientifico, nella speranza che il mio sforzo andasse a segno.

Coma ha trovato l'energia mentre era in carcere di scrivere le sceneggiature di Sürü e Düsmen? E come è rimasto in contatto con il mondo fuori dalla prigione, come ha scoperto le modificazioni della società turca?

Prima di tutto devo sottolineare che la difficoltà maggiore non sta nello scrivere, ma nel trovare il tempo per farlo. Par fare un esempio: *Sürü* è stato scritto nel carcere di Izmit, in una stanza dove vivevano altre otto persone. Si può immaginare quanto sia difficile concentrarsi senza interruzione in una situazione del genere. Non ricordo di aver potuto lavorare a una sceneggiatura per tre ore di fila senza essere disturbato. Nel tentativo di dare una forma coerente a una trama, cercavo sempre di eliminare l'agitazione e il tafferuglio del mondo esterno ritirandomi profondamente in me stesso. Quando scrivo le mie sceneggiature, faccio affidamento soprattutto sulla mia conoscenza e le mie osservazioni. Prendo sempre come spunto fatti che mi sono accaduti e persone che conosco bene. Ci vogliono dai cinque ai dieci anni perché una storia prenda forma definitiva nella mia mente. Per esempio, l'idea originaria a scriverla nel 1973 nel carcere di Selimiye e l'ho terminata nel 1978 nel carcere di Izmit. La gente che appare in *Sürü* è gente che conosco, come quella

che appare in *Düsmen*. In ogni modo, chiedo sempre ai miei amici che sono fuori di aiutarmi. Vanno nei luoghi in cui il film è ambientato e mi portano fotografie, cassette, musiche e documenti di vario tipo. Io do loro una lista di problemi, e loro tornano da me con le risposte, che io paragono con i ricordi delle mie esperienze precedenti. Su questa base, tento di comprendere quali cambiamenti hanno avuto luogo. Tento di richiamare alla memoria le condizioni di produzione, la situazione economica e sociale, le caratteristiche geografiche, le paragono ai fatti tali quali sono, e riconsidero il tutto. Infatti, una persona non può essere descritta indipendentemente dalle condizioni in cui vive; la sua consapevolezza si fonda sulla sua esistenza sociale. Mentre creo i miei personaggi e tento di dar loro corpo, tento di sviluppare le loro parti, siano essi uomini o donne, in ogni particolare e di immedesimarmi nel loro modo di pensare e di sentire. Quando scrivo, non comincio con un piano

Arkadas



completamente definito, con una fine precisa in mente; ma mi metto al posto dei miei personaggi, immagino le loro relazioni e i loro sentimenti e mi regolo in conseguenza. Molte cose vanno in maniera molto diversa da come potevo averle immaginate. Da un lato scrivo, ma dall'altro sento e vivo, ed è questo che determina lo svolgimento della storia.

A quali fonti e tradizioni si è ispirato? Esiste in Turchia una tradizione di cinema progressista o ha imparato soprattutto dai film stranieri? Quanto è influenzato da elementi della letteratura, della musica, dell'epica e del teatro turco?

Il mio paese non ha mai conosciuto la democrazia borghese, per cui l'arte progressista è sempre stata perseguitata. Gli artisti che hanno servito la borghesia sono stati aiutati, ma quelli che erano dalla parte del popolo sono stati costantemente oppressi. Molti intellettuali e artisti hanno conosciuto il carcere. Ma, nonostante questi tentativi di repressione e intimidazione, il mio paese ha prodotto molti artisti e intellettuali realmente eccezionali, che hanno tentato di preservare la loro integrità artistica anche nei periodi peggiori. Ne ho conosciuti parecchi prima di avvicinarmi al cinema e ho sempre desiderato emularne la forza. Il cinema ha sofferto più delle altre arti della repressione e della censura. Ma ci sono sempre stati registi che hanno tentato di lavorare nelle peggiori condizioni. Tra loro, Atif Yilmaz e Lüfti Akad, i miei maestri. Dall'altro lato, nel cinema ci sono anche personaggi che una volta sostenevano punti di vista progressisti, ma che in seguito hanno ceduto alla repressione crescente e che oggi rappre-

sentano posizioni politiche di stampo fascista.

Devo però sottolineare che io non sono stato influenzato solo dal cinema turco, ma che ho imparato molto da Kazan, da Fellini, De Sica, Antonioni, Visconti e Germi. I miei orizzonti sono stati ampliati dai grandi maestri del cinema francese, come Renoir, Truffaut, Godard e da molti altri autori dei quali non ricordo i nomi. Il cinema indiano, giapponese e brasiliano mi ha molto colpito, e ammiro molto il messicano Emilio Fernandez per l'ispirazione che trae dalla sua cultura nazionale.

E per quanto riguarda la realizzazione di Yol?

Anche quando ho fatto *Yol* ero in carcere. Ho scritto una sceneggiatura molto detagliata e ho avuto lunghissime discussioni con gli amici che poi avrebbero realizzato il film, in particolare con il regista. Ho anche provveduto a tutti i materiali e i mezzi finanziari alla realizzazione. Durante le riprese, ho tentato di controllare tutta l'operazione con un fittissimo scambio di corrispondenza. Grazie a ciò, dopo 10 giorni di lavorazione, sono stato in grado di licenziare il primo regista incaricato della lavorazione. Abbiamo dovuto ricominciare da capo con una nuova *troupe*, visto che, tra le riprese di 10 giorni, non c'era un solo spezzone utilizzabile. Comunque, la lavorazione di questo film ha presentato indubbi vantaggi rispetto a quella dei precedenti. Prima infatti, potevo solo limitarmi a supervisionare da lontano la fase del montaggio, guardando il materiale girato in carcere e comunicando ai miei collaboratori cosa tagliare e cosa rimaneggiare. Per *Yol* è stato molto diverso. Il film era

coprodotto con una società svizzera, che ha fornito la pellicola e il materiale tecnico. Ho potuto fare uscire tutto il mio denaro dalla Turchia e, quando sono arrivato in Svizzera, ho trovato tutto il materiale girato. Ho diretto personalmente tutte le operazioni di montaggio, sincronizzazione e doppiaggio, rifacendo praticamente il film in sede di montaggio.

Ma, come è riuscito a fare approvare il progetto in Turchia?

La sceneggiatura era di circa 150 pagine, ma io ho mandato alla commissione di censura per l'approvazione un trattamento di 24 pagine. E, dal momento che il film è stato girato scena per scena in luoghi diversi, le autorità non si sono pienamente rese conto della sua tematica. C'è stato poi un altro elemento a favore, anche se sembra una contraddizione: il film è stato girato sotto la giunta militare fascista che ha preso il potere nel 1980, che aveva troppi problemi per occuparsi delle arti in generale e del cinema in particolare. Quando arrivò il momento di pensare all'arte, noi avevamo già terminato le riprese. Avevamo inoltre un forte sostegno popolare e alcuni liberali dell'ambiente della burocrazia e dell'esercito si sono comportati più come amministratori che come despoti.

Il significato di Yol?

«Yol» è una parola che ha parecchi significati. Specificamente, nel film significa «il cammino della vita», il tentativo di risolvere i problemi della vita, un metodo. Anche se il film apparentemente racconta la storia di alcune persone che vanno da un posto all'altro, «yol» va interpretata in maniera più estensiva della semplice parola «via» o «strada». Ci si riferisce so-

prattutto a un metodo di vita, alla ricerca di uno sbocco.

In Yol ci sono diverse prigioni.

Le prigioni che rinchiodano gli esseri umani sono di diverso genere. Le prigioni possono essere sociali, culturali o politiche. Per esempio, gli uomini di cui racconto la storia nel film lasciano una prigione dai muri visibili, per trovarsi in un'altra dai muri invisibili, cioè nella prigione che hanno ereditato dalla società patriarcale, costruita nella loro mente da una specifica cultura. Nel film, è lo stesso mondo esterno a essere una prigione. La Turchia è in se stessa una prigione, nella quale esistono essenzialmente due forme di coercizione: quella esercitata direttamente dal governo e quella generata da uno stile di vita patriarcale oppressivo. E secondo me, la mente degli uomini ama un certo tipo di prigioni, quelle morali e sociali, costruite sulle mentalità e sulle attitudini culturali della classe d'origine. L'oppressione e le ingiustizie umane dipendono ovviamente dal governo, ma non possono essere rimproverate esclusivamente ad esso. Nascono anche da una morale, da costumi e tradizioni obsolete.

Quali sono i sentimenti del film: colpa, rimorso, rabbia, amore?

Sono i sentimenti generalmente condivisi dall'umanità. Paura, tenerezza, amore odio, rimorso continuo, quelli che hanno accompagnato l'uomo fin dalle sue origini. Il personaggio di Seyyit Ali, per esempio, sente contemporaneamente amore e odio per sua moglie, e alla fine rimorso. Deve combattere con i propri sentimenti contraddittori. Secondo me, è come un terremoto che si scateni all'interno di noi. Condizionato dai concetti

morali della sua società, è stato sensibilizzato da certe sue esperienze personali. Nel caso di Omer giocano identiche contraddizioni. Questo giovane curdo che simboleggia la ribellione, torna al proprio villaggio deciso a non rientrare in carcere alla fine del permesso. E questo è un atto di rivolta. Prova sentimenti molto forti verso una ragazza, ma non ha alcuna speranza di sposarla, perché costretto a sposare la vedova di suo fratello. Ecco quindi un atto di sottomissione. La stessa persona si ribella e si sottomette contemporaneamente. La stessa disperazione caratterizza la vedova, costretta ad accettare il matrimonio con il cognato prima ancora che il corpo di suo marito sia freddo. La sua unica reazione è quella

Yol



di nascondersi e piangere. In generale, in *Yol* tutti i personaggi sono privi di speranza. Anche i personaggi più audaci, più duri, anche l'uomo che alla fine uccide sua moglie, anche quello che si nasconde sulle montagne, anche questi sono preda della paura. Io sostengo che si deve combattere questa paura.

Quali spera siano le reazioni degli spettatori?

Fondamentalmente, non voglio che gli spettatori sentano una specie di partecipazione catartica con gli eroi del film. In certi film, soprattutto in quelli americani, si arriva a un climax di sentimenti e reazioni che crollano con un'azione risolutiva. Io voglio invece che gli spettatori accumulino queste sensazioni durante

tutto il film e si ritrovino per la strada, fuori dal cinema, pieni di angoscia, carichi dei sentimenti e della disperazione dei personaggi del film. Voglio che vadano a casa e che, da questo momento, vedano la vita e il mondo attraverso questa esperienza.

Che ruolo pensa possano avere i suoi film e, più in generale, l'arte rivoluzionaria nello sviluppo del movimento rivoluzionario in Turchia e altrove?

Il mio punto di partenza è la lotta di classe, la lotta della classe operaia per la conquista del potere politico, e questa lotta

ha diverse strade: c'è una lotta politica, una lotta economica e anche una lotta culturale e ideologica. L'attività artistica e il cinema in particolare, che sembrano appartenere solo alla terza strada, alla lotta culturale e ideologica, fanno parte in realtà anche di quella politica, perché attraverso il cinema è possibile plasmare le emozioni, le motivazioni e le coscienze popolari; è possibile orientare queste emozioni verso la rivoluzione. In se stesso, tuttavia, il movimento, il lavoro artistico non può pretendere di avere tutte le funzioni della lotta politica. Deve essere completato da un supplementare lavoro politico. Non è giusto cercare nell'arte, né addossare all'arte tutti i compiti della lotta politica.

Dall'altro lato, noi dobbiamo anche tener conto delle condizioni esistenti e, partendo da questo presupposto, individuare correttamente il pubblico a cui vogliamo indirizzare il nostro messaggio, e cercare di ampliarlo al massimo. Si può anche lavorare per un pubblico ristretto, ma questo di solito è composto da persone che hanno già una certa coscienza e una certa consapevolezza. Per quanto mi riguarda, perciò, ho sempre scelto di rivolgermi a un pubblico molto vasto. È uno scopo che mi sono prefissato fin dall'inizio. Per questo alcuni oppongono critiche molto ristrette ai miei film, senza comprendere che io sto tentando di raggiungere la massa degli spettatori e senza accettare nello stesso tempo la limitatezza dei compiti dell'arte. Ma non do importanza a queste critiche, e il successo che sta avendo *Yol*, che è visto da un pubblico vasto, non è una coincidenza: ho lavorato per arrivare a questo. Se l'arte da sola non porta alla rivoluzione,

Endise



tuttavia, un artista che abbia una linea politica corretta e una visione del mondo politicamente giusta può raggiungere attraverso il suo lavoro un legame molto forte e stretto con le masse. Un legame che può essere molto politico. In questo senso, l'arte può essere utile al lavoro e alla propaganda politica; rifiuto tuttavia di considerare questo lavoro e questa propaganda nel senso arido e freddo del termine, perché allora non è arte. Quando si pratica veramente dell'arte rivoluzionaria, si influenzano non solo le masse, ma anche gli altri artisti. Si prepara il terreno per la coscienza politica. In questo senso, l'arte è un'arma. Ma l'arte ha il suo linguaggio specifico, che solo all'arte appartiene. Questo linguaggio deve essere rispettato *totalmente*. Se non rispettate il linguaggio dell'arte, allora quell'arma vi ucciderà, con un effetto boomerang.

Come si colloca politicamente oggi?

Nel marxismo, quello che è importante è il metodo. Per noi si tratta di applicarlo alle condizioni specifiche della Turchia senza modelli esterni. Sostanzialmente, penso che le strade rivoluzionarie utilizzate da altri nel passato non siano necessariamente valide per il mio paese. Si tratta di scoprirne altre. Non mi identifico neppure con un preciso gruppo politico esistente oggi. Nei miei film mi rivolgo sia agli strati educati che alla gente semplice. Sono dunque in una relazione binaria con il mio pubblico, dal momento che la mia evoluzione ha indubbiamente smosso le masse, che, di rimbalzo, mi hanno fatto avanzare molto. La maggioranza dei film che ho girato fino a oggi ha partecipato alla lotta del mio popolo per la libertà.

Quindi, non accetta alcun inquadramento politico definito?

Non in questo momento. Se un paese mi invita, se mi offre convenienti possibilità di lavoro, se mi chiede di andare e stabilirmi là, sono pronto ad andare. Può prendere questa dichiarazione per una specie di appello mondiale, visto che gli Stati Uniti hanno rifiutato la mia presenza in occasione della presentazione del mio film. Lo stesso ha fatto l'Inghilterra. Posso andare solo nei paesi che mi accettano. Non sto chiedendo asilo politico a nessuno. Ma mi piacerebbe essere presente ovunque sia proiettato un mio film. Naturalmente, richiederei sempre certe assicurazioni; e questo dipende dalla liberalità dei diversi paesi. Oggi, per esempio, in Inghilterra è in corso una campagna in mio favore. Magari domani lo stesso potrebbe accadere negli Stati Uniti.

Non ha paura che il governo turco possa catturarla?

Nella mia vita non ho mai conosciuto la paura. Un conto è prendere precauzioni, un altro essere spaventato. Non ho niente di cui avere paura. Conosco troppo bene le autorità turche. Sono rimasto nel mio paese fino all'ultimo momento. E là, la mia vita era davvero in pericolo. Ma ho deciso di rimanere fino alla fine e me ne sono andato quando ho capito che non potevo farne a meno. La paura per me non significa nulla.

Cosa le succederebbe se tornasse indietro?

Poniamo che torni indietro. Ci sono già le condanne precedenti; un centinaio d'anni per i miei scritti politici. E dopo che me ne sono andato, ho fatto alcune dichiarazioni pubbliche molto offensive. Il che significherebbe circa altri 100 an-

ni. In ogni modo, è ovvio che non riceverei un'accoglienza principesca. Nonostante tutto questo, però, se ce ne fosse bisogno, tornerei indietro un giorno o l'altro, anche a patto di tornare in carcere. Sta solo a me decidere quando. Se avessi la certezza che il mio ritorno facesse esplodere l'amministrazione attuale o qualsiasi altra amministrazione reazionaria, allora tornerei indietro.

Come mai ha deciso di realizzare Le mur prima di ogni altro soggetto? Aveva una particolare urgenza o necessità di raccontare questa storia?

L'oppressione e la tirannia subite dal mio popolo sono talmente intense che mi è impossibile restarne estraneo. In quanto artista parte di questo popolo, devo combattere questa tirannia. Così, era indispensabile che il mio primo film realizzato fuori dalle frontiere del mio paese dovesse avere come soggetto principale quello dell'oppressione e della tortura che ormai in Turchia fanno parte della vita quotidiana. Oggi la Turchia è stata trasformata dalla dittatura militare fascista in una immensa prigione. La maniera migliore per portare questa realtà a conoscenza del mondo intero era quella di scegliere un'ambientazione carceraria. D'altra parte avevo paura che la mia testimonianza potesse essere considerata un po' inverosimile, se mi fossi limitato a descrivere la verità nuda e cruda delle prigioni turche. Perciò ho optato, per quanto possibile, per un linguaggio tenero, addolcendo i fatti durante la stesura della sceneggiatura e ammorbidendo le immagini.

Quando ha lasciato la Turchia, pensava di poter realizzare un film così in fretta, e come è stato possibile?

Andandomene all'estero, sognavo ancora di poter realizzare almeno due film all'anno. Il primo film ha richiesto 8 mesi di lavoro. Ho talmente tante idee, storie e progetti, da dover cominciare a lavorare a un ritmo ancora più sostenuto... Le riprese di *Le mur* sono cominciate il 13 ottobre 1982, dopo un anno che avevo lasciato il carcere turco. Il film è stato completamente finito il 1° aprile 1983, giorno del mio compleanno. Sono riuscito a realizzare così rapidamente questo progetto anche grazie al coraggio e alla chiaroveggenza di Marin Karmitz, che mi ha capito e ha voluto correre il rischio di lavorare con qualcuno che non poteva dargli nessuna garanzia di quello che gli sarebbe potuto accadere il giorno dopo. *L'ambientazione si ispira a una precisa prigione turca?*

Quasi tutte le riprese sono state girate nella vecchia abbazia di Pont-Saint - Maxence, 60 chilometri a nord di Parigi. L'abbiamo trasformata in una prigione costruendo muri, barriere, reticolati, inferriate, baracche, spioncini, garitte, ecc.

Ac Kurtlar



Non ho voluto costruire la copia carbone di una specifica prigione turca, ma piuttosto una sintesi di tutte le prigioni che ho conosciuto. Lo stesso vale per la storia. Benché il nucleo centrale si ispiri alla rivolta dei bambini del dormitorio 4 della prigione di Ankara nel 1976, le storie parallele individuali vengono dalle testimonianze e dalle osservazioni che ho accumulato durante i miei soggiorni nei differenti penitenziari.

Come è riuscito a ricostruire la sensazione della violenza carceraria?

Forse sono stato crudele, ma per questo film avevo bisogno di una forma in totale sintonia con la sostanza della storia. Per ottenerla, ho utilizzato diversi metodi. Per esempio, durante tutto il periodo delle riprese, ho preso tutta la *troupe*, tutti gli attori, e ho impedito loro di uscire dal luogo fisico della lavorazione; li ho fatti dormire in prigione, sui letti che si vedono nel film. I bambini hanno indossato per tutto il tempo gli abiti di scena. I gendarmi, che sono anche quelli che hanno lavorato alla costruzione delle scenografie, hanno lavorato con le loro divise, con le loro armi. I secondini si alzavano, mettevano il loro berretto, prendevano il loro manganello e stavano tutto il giorno sul set, anche se non dovevano lavorare. Ho interrotto tutti i legami che potevano crearsi tra gendarmi, secondini e detenuti. In quanto regista del film, ho costruito un senso di paura, di oppressione, convogliati sulla mia persona. Quando arrivavo sul set, tutti avevano paura delle mie reazioni. Sono stato il capo guardiano di questa prigione e ho sempre avuto contatti molto duri e brutali con i partecipanti. Ancora un esempio: sono stato molto attento per tutta la

lavorazione che l'interprete di Shaban, il bambino solo, restasse davvero solo. Ho spezzato tutte le relazioni che egli aveva con gli adulti, i gendarmi, i secondini, e con i bambini che interpretano nel film la parte dei suoi nemici, lasciandogli solo i rapporti con i bambini che nel film sono suoi amici.

Questo significa che, per rappresentare una situazione di violenza, bisogna riprodurla?

Se lei avesse un braccio ferito, da amputare, e io fossi medico, non avrei alcuna esitazione ad amputarlo. È meglio vivere con un braccio solo, che morire con tutte e due. Penso che non si debba giudicare nessuna azione secondo la logica del momento in cui l'azione viene compiuta. Bisogna considerare le cose sulla base dei loro risultati; solo allora si possono emettere giudizi.

(I brani riportati sono tratti da: *Entretien avec Yilmaz Güney*, «Positif», n. 234, settembre 1980; Attila Dorsay, *Entretien avec Yilmaz Güney*, «Cinéma», n. 262, ottobre 1980; Fernando Herrero, *Yilmaz Güney*, XXV Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid 1980; *Yilmaz Güney. An Interview*, «Framework», n. 15-16-17, estate 1981; Michel Ciment, *Entretien avec Yilmaz Güney*, «Positif», n. 256, giugno 1982; Michel Sidhom, *Les hommes sont aussi paumés que les femmes écrasées. Entretien avec Yilmaz Güney*, «Ciné-Critiques», n. 7, 1 settembre 1982; *A Talk with Yilmaz Güney, Director of «Yob: Film and Revolution*, «Revolutionary Worker», 1 ottobre 1982).

Yol



Sürii



A colloquio con i collaboratori di Güney

di Hans Eichenlaub

Nel maggio del 1982 ebbi la fortuna di incontrare personalmente a Cannes l'interprete di Cabbar¹. Ricordo ancora con precisione: il giorno fissato per l'intervista era il 17 maggio. Ed io nella mia vita di giornalista non ero mai stato così nervoso e tremante prima di un'intervista, non foss'altro che per il rispetto e la stima nei confronti di Güney, della sua opera, della sua vita. La conversazione ebbe luogo in un appartamento sorvegliato da uomini dei servizi di sicurezza, al sesto o settimo piano dell'appena costruito Résidence Gray d'Albion. Per calmare un po' la mia agitazione non seppi trovare altro mezzo che informare Güney del mio nervosismo e dei suoi motivi. Egli sorrise alla sua pacata maniera. Non dimenticherò mai la sua stretta di mano nell'incontrarci e nel congedarci e soprattutto il suo sguardo penetrante, i suoi occhi.

Una domanda essenziale a Yilmaz Güney è stata — naturalmente — sulla trasposizione delle sue sceneggiature sullo schermo, sulla collaborazione con Zeki Ökten e Serif Gören da dietro le mura del carcere. Güney spiega, prendendo ad esempio *Yol*: «Durante l'intero processo di realizzazione della sceneggiatura — durata circa tre mesi — fui in contatto con il regista che doveva girare il film. Gli spiegai tutti i retroscena, tutto ciò che provavo rispetto a quella sceneggiatura.

Sfortunatamente, mi vidi costretto a far interrompere le riprese dopo dieci giorni perché sentivo che non sarebbe andata bene. Ci trovammo così con il tempo che stringeva e io nell'impossibilità di mettermi a cercare un nuovo regista. In questa situazione, in effetti l'unico disponibile era Serif Gören, mio assistente da anni. Avevo bisogno di qualcuno che mi conoscesse e che conoscesse anche l'ambiente del carcere e la psicologia dei detenuti. E Gören aveva le esperienze giuste: era stato infatti in prigione per qualche tempo, in relazione a dei processi contro dei sindacalisti. Per discutere la sceneggiatura e le mie idee sul progetto *Yol*, passammo circa tre giorni insieme. Infine ritenne di aver afferrato di che cosa si dovesse trattare. E il risultato attuale ne è la prova migliore».

Serif Gören, oggi quarantenne, appena terminata la scuola, già lavorava nel settore del cinema con le più disparate funzioni, tra le altre quelle di assistente alla regia e montatore, con registi come Atif Yilmaz, Memduh Ün e Yilmaz Güney. In relazione al suo impegno nel sindacato perde temporaneamente il lavoro. Nel 1974 è tra i fondatori del sindacato dei lavoratori del cinema. Nel 1971 Güney realizza il film *Ibret*, in co-regia con Gören. Nel 1974 Gören è assistente alla regia in *Endise* e, dopo l'arresto di Güney, Gören ne assume la regia e la dire-

zione del montaggio. Infine, nel 1982, per *Yol* prende il posto di Erden Kiral, che inizialmente era stato indicato quale regista da Güney.

Non è facile parlare di *Yol* con Serif Gören; me ne accorsi subito ad Istanbul durante una mia visita nella sua abitazione con una meravigliosa vista sul Bosforo. E ciò non soltanto perché lui fino ad oggi non ha ancora visto il film. «Le ferite sono richiuse, non parliamone più», dice con discrezione. Diventa sempre più chiaro che per lui deve essere stata una situazione veramente difficile. Immaginatevi: un regista che originariamente era un montatore, che quindi tagliava e montava personalmente i suoi film, realizza un film in base ad una sceneggiatura di Yilmaz Güney. Contrariamente al procedimento usuale in Turchia, il materiale girato viene inviato all'estero per scopi di lavorazione. Il materiale non torna più indietro. Contemporaneamente si viene a sapere che Yilmaz Güney e la sua famiglia sono riusciti a fuggire all'estero. Più tardi questo film viene insignito a Cannes della palma d'oro; Güney è l'eroe del giorno, mentre Serif Gören rimane ad Istanbul. Non ha neanche percepito il suo compenso come regista. «Lasciamo perdere», dice oggi Serif Gören, «ho fatto questo lavoro per Güney. Dimentichiamo tutta questa storia. A me interessa di più il presente!». E anche

Serif Gören durante la lavorazione di Yol



quest'ultimo non è che sia proprio privo di problemi per Serif Gören. Il suo ultimo film *Yılanların Öcü* (t.l. La vendetta del Serpente) è stato quest'anno vietato dalla prima istanza di censura. A questo riguardo è interessante notare che si tratta di un *remake* di un film del 1961 di Metin Erksan, che venne allora ugualmente vietato, ma poi dissequestrato in seconda istanza. Serif Gören, che realizza ogni anno dai tre ai quattro film, spera adesso in un identico procedimento per la sua ultima opera.

Ma torniamo alla conversazione con Yilmaz Güney a Cannes nel 1982. Lo pregai di spiegarmi in concreto il suo lavoro con Serif Gören. «La sceneggiatura che io avevo preparato era molto dettagliata, inquadratura per inquadratura, scena per scena. Era indicato tutto, i movimenti della macchina da presa, le inquadrature, i movimenti e la posizione degli attori. Certe figure, certi movimenti, li ho perfino eseguiti davanti a Serif Gören. Ho dato tutto quello che ho potuto nella mia situazione. Ho anche indicato — per la parte più documentaria del film — che tipo di scenari avevo in mente, perfino in che modo si dovesse entrare in contatto con la popolazione. Ma tutto ciò non deve in nessun caso sminuire il valore del lavoro del regista e della *troupe*. Loro hanno fatto il film, io ero soltanto una specie di guida, ho indicato soltanto la direzione. Se il film avrà successo, il merito spetta a loro. Nella rielaborazione del materiale girato — montaggio, sonorizzazione —, che ho potuto effettuare personalmente, ho fatto uso esclusivo di quanto già esisteva, e questo materiale era molto, molto buono».

Zeki Ökten, nato ad Istanbul nel 1941,

subito dopo aver concluso la scuola, divenne assistente alla regia di Atif Yilmaz, Lüfti Akad e Memduh Ün. Il primo lungometraggio da lui stesso diretto è datato 1963. Per Güney ha girato nel 1978 *Sürü* e nel 1979 *Düsmen*, per il quale ha curato anche la responsabilità del montaggio.

Quando in una tarda mattinata sedemmo l'uno di fronte all'altro, Ökten, considerato chiuso ed introverso, cominciò a raccontare senza problemi delle riprese di *Sürü*, delle molteplici difficoltà, tra le quali la permanente mancanza di denaro deve essere stata il problema minore. Di quel colloquio schietto durato un'ora e mezzo mi è rimasto particolarmente impresso nella memoria questo passaggio: «In quei giorni lavoravamo molto duramente e Güney tentava continuamente di inviarcene un po' di denaro. Eppure gli sembrava che il lavoro andasse avanti troppo lentamente. Il Festival di Berlino voleva avere il film a tutti i costi. Per il montaggio furono necessari due mesi. Quindi andai a trovare Güney in carcere. Era molto nervoso. Credeva che non ce l'avrei fatta a fare questo film. Gli spiegai che avevo dato il meglio di me. Così gli proposi di presentargli la copia-lavoro ancora senza sonoro. In quel momento era l'unica cosa che potessi fare. Lui preparò in prigione una proiezione molto improvvisata. Prendemmo un proiettore mobile dalla Cineteca di Istanbul. I compagni di prigione di Güney fecero uno schermo con le loro lenzuola. Faceva molto freddo e c'erano solo due sedie. Così vedemmo il film, come già detto, senza sonoro. Devo premettere ancora che Güney era anche il produttore del film e che io come regista avevo

una completa libertà, come mai avevo avuto con altri produttori. Dovevo fare affidamento solo su me stesso e sapevo che ce l'avrei fatta. Prima di questa proiezione in carcere, naturalmente ero anch'io molto agitato, non da ultimo perché sapevo che il produttore non era un produttore qualsiasi, bensì uno che era contemporaneamente anche attore e sceneggiatore. Così eravamo entrambi molto nervosi. La copia-lavoro era in bianco e nero. E quando la proiezione fu terminata, Güney chiese ai detenuti rimasti cosa avessero capito di questo film senza sonoro. Essi gli raccontarono la trama del film esattamente come era prevista dalla sceneggiatura. Allora capii che avevo svolto bene il mio lavoro. Non dimenticherò mai come Güney mi ringraziò. Fece soltanto due o tre proposte per abbreviarlo, poiché la copia-lavoro era troppo lunga, due ore e mezzo».

Una voce che non deve assolutamente mancare in questo mosaico di testimonianze su Yilmaz Güney è quella di Tuncel Kurtiz. Come lui stesso dice, conosce Güney «da un'eternità». Hanno fatto insieme il servizio militare. E si sono trovati insieme di fronte alla macchina da presa in innumerevoli film mediocri o di cattiva qualità. Niente di più logico dunque che Güney, per il più importante film del suo periodo d'esordio come regista, *Umut*, affidasse appunto a Tuncel Kurtiz, la parte di Hasan, l'amico di Cabbar. In seguito Kurtiz impersonerà in *Sürü* il vecchio padre e sarà presente nell'ultimo film di Yilmaz Güney realizzato in Francia, *Le mur*, nella parte di Tonton Ali.

A Berlino, nel febbraio di quest'anno,

Tuncel Kurtiz mi ha raccontato questa storia, non da ultimo per dimostrare quanto Güney fosse radicato nelle usanze e nei costumi del ceto più povero della popolazione dell'Anatolia, dal quale egli stesso proveniva. «Un giorno Yilmaz ebbe un'idea per un film. Il film avrebbe dovuto raccontare la storia di una donna dell'Anatolia meridionale che, per aiutare la sua famiglia, o più precisamente, affinché il marito potesse acquistare un fucile perché coinvolto in una questione di faide, è disposta a tagliare i suoi bei lunghi capelli e a venderli, questo perché i suoi capelli sono l'unica cosa che possiede e dalla quale può ricavare denaro senza perdere la sua onorabilità di donna. Io dissi a Yilmaz: non puoi farne niente, lascia perdere, cose del genere non esistono, sono fuori da ogni realtà. A questa storia non crederà nessuno. Anni più tardi a Stoccolma, presso dei turchi che vivevano lì, vidi una cassa che pesava sicuramente intorno ai 100 chili, piena di lunghi capelli femminili di colori diversi. Era importata dalla Turchia. Quasi non credevo ai miei occhi. Adesso avevo la prova. Adesso sapevo che era una realtà, che davvero le donne povere tagliano i capelli per venderli, privandosi dell'unico bene che possono vendere onorevolmente. Yilmaz lo sapeva, conosceva la realtà dell'Anatolia meridionale meglio di quanto io potessi immaginare».

¹ Personaggio del film *Umut* interpretato dallo stesso Güney.



L'oca

di Yilmaz Güney



Ismail aveva smesso di mangiare e di bere da qualche giorno. Dentro di lui si spandeva una nostalgia indicibile, che gli raggelava anima e corpo. Il ragazzo passava il suo tempo a contemplare l'azzurro.

I suoi genitori uscivano di casa alle prime luci dell'alba per andare a raccogliere narcisi, e rientravano soltanto quando scendeva la sera. Erano i vicini a badare a Ismail durante la loro assenza: ma questi non riuscivano a percepire il segreto di Ismail. Ma come avrebbero potuto indovinare la passione racchiusa in lui? Questa passione invadeva tutto il suo essere e tutte le cose intorno, inesorabile come l'acqua che sgorga dalla sorgente. Non solo non capivano niente, ma gli facevano anche delle domande sciocche: «Ehi, Ismail! Cos'hai da guardare sempre in cielo? Merda?».

Anche sua madre lo interrogava senza capire: «Cosa aspetti, amore mio? Cosa sogni?». Impassibile, Ismail non rivelava a nessuno il suo segreto.

Arrivò finalmente un bel giorno in cui Ismail sentì di non poter più trattenere questa gioia che gli invadeva l'animo. Questa gioia che gli scorreva nelle vene, gli usciva dai pori, gli illuminava il viso. I suoi occhi cominciarono a brillare e un gran sorriso gli distese le labbra. Ma... Che cosa vedeva lassù? Un'oca! Un'oca le cui piume scintillavano di tutti i colori

della terra! Era l'oca di Angoute¹.

Ismail provò quel tipo di gioia che solo i bambini conoscono e che gli adulti hanno dimenticato. Schizzando tutto intorno, corse attraverso le pozzanghere nella direzione in cui era sparita l'oca.

L'oca si era posata su un campo ancora inondato dalle piene, in mezzo ai fiori bianchi e gialli. Ismail la vide di lontano e tentò di avvicinarsi il più possibile, stando molto attento a non spaventarla. Teneva in mano un bastone, come fosse un fucile.

Ma l'oca sentì la sua presenza e si intimorì. Batté le grandi ali inzuppate e prese il volo. Ismail fu assalito da un dolore enorme, senza limiti. Seguì l'oca con gli occhi e, imbracciato il bastone come un fucile, gridò con tutto il suo fiato: «Bum! Bum! Bum!». Ma l'oca divenne un punto minuscolo nel cielo azzurro. Per Ismail, era ormai diventata il senso della vita, indissolubilmente legata alla contemplazione dell'universo.

La vita continuò e i giorni passarono uno dopo l'altro, come quegli stranieri che nel loro girovagare senza fine si fermavano per un giorno nel villaggio. Arrivavano soprattutto i mercanti, ma anche i cammellieri, un parrucchiere ambulante e non so quanti altri. Poi, un bel mattino, arrivarono i cacciatori, pieni di oggetti nuovi che affascinarono Ismail. Quante cose meravigliose! Certo, i fucili, ma an-

che un canocchiale... Quel giorno imparò per la prima volta che il canocchiale avvicina le cose lontane.

Mentre i cacciatori facevano le loro dimostrazioni, Ismail, al momento giusto, si accaparrò il canocchiale per nascondarlo in un agolino isolato.

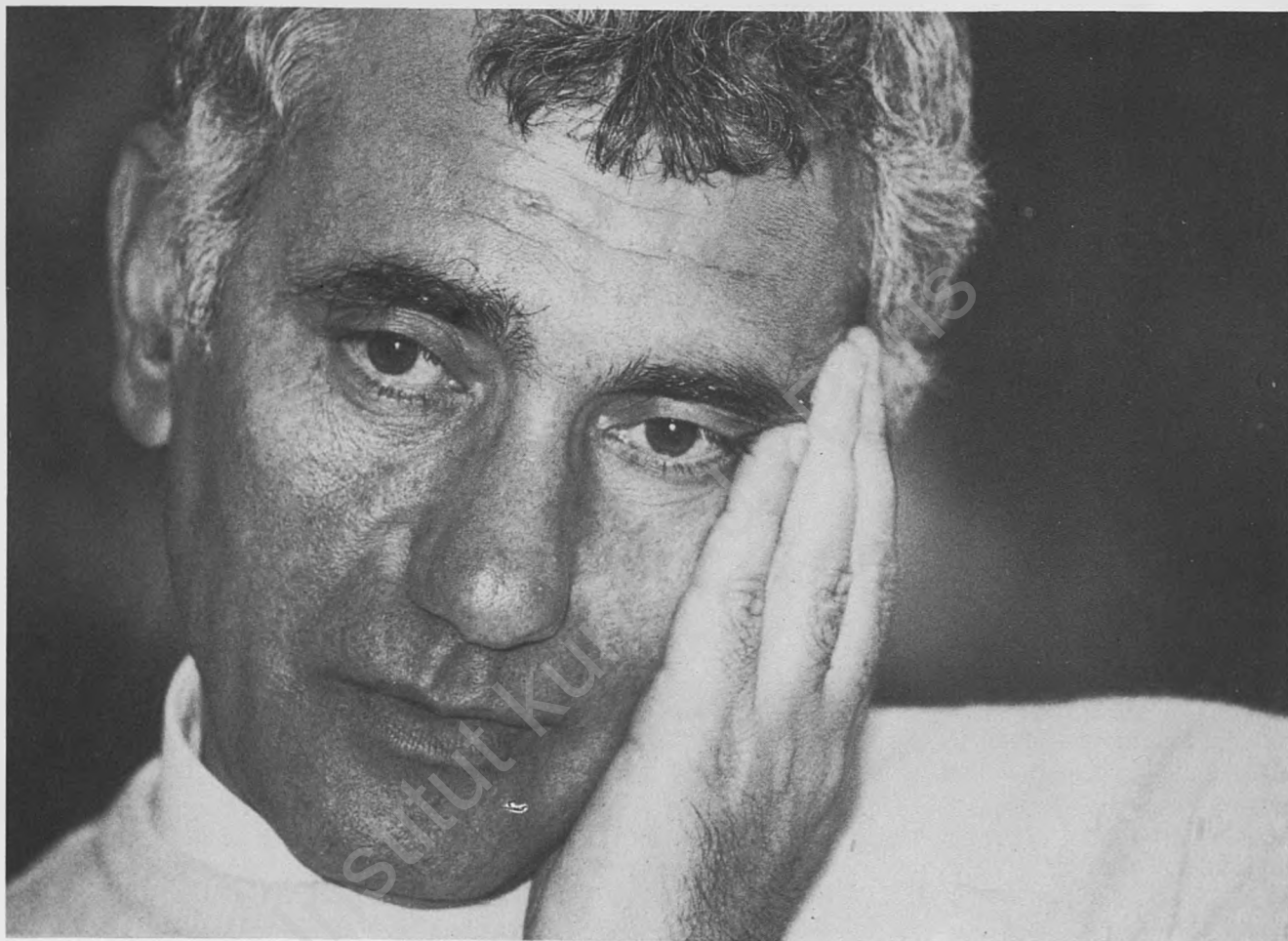
Alla scoperta del furto, i cacciatori si irritarono molto, mentre la gente del villaggio fu presa dall'imbarazzo. La scomparsa del canocchiale li stupiva. Cominciarono a cercarlo tutti insieme affannosamente, tutti agitati, chiedendosi: «Ma chi può averlo rubato?».

Domande... interrogatori... Nessun risultato! Chi accusava, chi si difendeva. Le discussioni stavano trasformandosi in risse.

Scoraggiati, pieni di acredine, i cacciatori risalirono sulla loro jeep e se andarono borbottando. «Voglio indietro il mio canocchiale!», brontolava il proprietario mentre stavano partendo.

La vergogna si impadronì del villaggio. «Ma chi può averlo rubato?», ripetevano. Fu fatta una perquisizione minuziosa. Tutti si erano trasformati in inquisitori, a parte quattro o cinque persone sulle quali si appuntavano i sospetti. Vigilanza era diventata la parola d'ordine. Tutto per salvare l'onore del villaggio.

Anche i genitori di Ismail interrogarono il loro figlio. Lo maltrattarono, gli strofinarono la bocca con il peperoncino, lo



picchiarono e lo chiusero in un grande paniero. Ma non ebbero da lui una parola.

Gli abitanti del villaggio si dedicarono al loro compito con grande serietà e applicazione. I genitori interrogavano i figli, le spose si accapigliavano tra loro, vicini di casa in ottimi rapporti da anni comin-

ciarono a litigare. Tutti i sospetti erano ammessi. Ne andava dell'onore del villaggio.

Ismail era indifferente a tutto questo baccano. Semplicemente, la sua attesa era più appassionata: la prossima volta che l'oca fosse tornata, avrebbe potuto vederla più da vicino. Straripava di gioia.

Sul villaggio passarono stormi di aironi, anatre e oche; ma lui aspettava solo l'oca di Angoute. E un bel giorno il suo desiderio fu esaudito. L'oca riapparve, lontana nell'azzurro, splendente.

Attento a non farsi vedere, si intrufolò nel nascondiglio dove aveva messo il canocchiale. E, sempre proteggendosi da-

gli sguardi indiscreti, uscì dal villaggio all'ombra dei muri.

L'oca planò al suo solito posto. Ismail le si avvicinò il più possibile. Portò il canocchiale agli occhi e vide l'oca vicinissima, sfocata come attraverso la nebbia. Canocchiale abbassato, come è lontana l'oca di Angoute! Di nuovo canocchiale davanti agli occhi, e come è bella, come è bella l'oca di Angoute! Ma all'improvviso qualcosa mise sul chi vive l'oca, la fece spaventare. Perché sta per fuggire? Perché vola via? Perché?

Le mani, ancora strette al canocchiale, gli ricaddero sul petto. L'oca era volata via. Solo molto più tardi si accorse che suo padre stava correndo verso di lui. Suo padre... Ma avrebbe dovuto capire... Ismail cominciò a sua volta a correre. Con tutte le sue forze.

Il padre fendeva le pozzanghere con i suoi passi pesanti e Ismail sapeva anche troppo bene cosa l'aspettava se si fosse lasciato prendere.

Alla fine, il padre riuscì ad acciuffarlo e a strappargli il canocchiale dalle mani. I colpi piovvero addosso a Ismail. Che vergogna per suo padre avere un figlio simile! Come riparare a questa macchia? Come riscattarsi? Non sarebbe stato meglio non aver figli del tutto?

Il padre lo appese a un albero per i piedi e gli bruciò le mani con un ferro arroventato. E non arrivò nessuno a strappare il bambino alla sua ira.

Ismail cadde ammalato. I genitori vegliarono per giorni al suo capezzale, mentre il rimorso si impadroniva del padre. Piano piano il risentimento cedeva il posto nel suo cuore al dolore. Sommersi dalla tristezza, i genitori si scioglievano in lacrime, senza saper cosa fare. Finalmente,

portarono Ismail dal medico.

Il padre portava il figlio sulla schiena. Attraversando i campi non smetteva di scrutare il cielo. La madre camminava dietro. Dal momento che la stagione era avanzata, le acque si erano quasi completamente ritirate. Era possibile che l'oca non tornasse mai più. Ismail parlò per la prima volta dal giorno in cui il padre lo aveva sorpreso in flagrante delitto: «Papà?».

«Dimmi, mio caro!».

«Papà, ritornerà? L'oca ritornerà, non è vero?».

«Sì, figlio mio. Ritornerà!».

«E quando? Quando?».

«Presto, piccolo mio, presto».

Ma Ismail non guarì. Il padre se ne andava tutte le mattine a raccogliere i narcisi. Anche lui, adesso, non pensava che all'oca. Dalla mattina alla sera fissava il cielo, cercandola.

Anche Ismail attendeva l'oca con impazienza, appoggiandosi a sua madre davanti alla finestra o davanti alla porta di casa.

«Mamma!».

«Dimmi, amore mio».

«Non tornerà più, vero?».

«Ma sì, ma sì! Ritornerà».

«Ma allora, dov'è? Perché non viene? Guardami: sono malato e lei non arriva».

«Verrà, verrà!».

«Le voglio tanto bene! È così bella! Se tu la vedessi...».

E il tempo continuava a fuggire.

Un giorno, il padre sentì qualcuno che gridava, passando di corsa vicino al campo dove stava raccogliendo i narcisi. Il panico dell'uomo lo mise sull'avviso. La sciolò perdere tutto e gli corse dietro. Ar-

rivato al villaggio, vide la folla raccolta davanti a lui. Delle donne piangevano. Sentì un nodo alla gola. Sua moglie si slanciò verso di lui, con le lacrime agli occhi, urlando di dolore. Un panno biancastro ricopriva il piccolo corpo di Ismail. Gli abitanti del villaggio, tutto intorno, avevano lo sguardo triste, pieno di simpatia e compassione per il padre. Scavarono una tomba per il bambino e vi trasportarono a braccia il corpicino. Accadde allora qualcosa che fece rabbri-vidire per il rimorso tutto il villaggio. L'oca... L'oca di Angoute si alzò in volo sul corteo funebre. E il padre capì soltanto allora la sofferenza di suo figlio. E l'oca di Angoute, impassibile, si posò ancora una volta al suo posto abituale...

(*L'oca d'Angoute*, in Yilmaz Güney, «Histoires pour mon fils», pubblicato nel 1979, quando l'autore era in carcere e suo figlio aveva 8 anni).

¹ L'oca di Angoute è una specie di oca selvatica in via di estinzione, le cui piume riproducono i colori dell'arcobaleno.

Institut kurde de Paris



I film

Institut kurde de Paris



Oltre il muro. I film di Yilmaz Güney

di Davide Ferrario

Nel 1983 la vittoria di *Yol* a Cannes investì il pubblico europeo con una forza imprevedibile. Molti spettatori si resero conto per la prima volta che si facevano film anche in Turchia: e che film! Comparvero articoli e interviste con Güney, si parlò della sua vita avventurosa, della sua detenzione e della sua rocambolesca fuga. Per sei mesi. Poi, come spesso accade, il silenzio. Sopito il clamore del caso, di Güney non si parlò quasi più. Quasi nessuno si accorse che *Le mur* era uscito anche in Italia. Il nome del regista tornò nei titoli solo quando ne venne annunciata la repentina, prematura scomparsa. Nel frattempo *Yol* era passato anche in televisione, nell'ambito di un ciclo denominato «Eccentriche visioni».

La verità è che nel cinema di Güney non c'è nulla di eccentrico. I suoi film sono la testimonianza spietata della sofferenza di un popolo. Eroe dentro e fuori dallo schermo, Güney deriva la forza delle sue storie dalla strettissima aderenza della finzione ad elementi di vita vissuta. Raramente si sono visti film in cui il legame classico tra esperienza e narrazione si è realizzato con altrettanta limpidezza, in modo che il caso personale rivela inevitabilmente aspetti generali della vita e della società. È la grande tradizione artistica del realismo, il cui soffio vitale sembra essere rintracciabile ormai soltanto nei film dell'Est e in quelli del Terzo

Mondo. Güney non è un regista sprovveduto o un propagandista. Ha saputo produrre uno stile inconfondibile che però non è mai diventato fine a se stesso o la sua maggiore preoccupazione. Ha fatto film che andavano contemporaneamente *verso* e *contro* il pubblico (quando non incappavano prima nelle maglie della censura): la sua arte, il suo cinema non sono mai stati un «luogo» in cui pacificare le contraddizioni; piuttosto uno strumento per sottolinearle ed evidenziarle ancora di più. Eppure Güney non è mai venuto meno alla compostezza narrativa tipica degli autori che sentono di stare dalla parte della ragione, di lottare per una causa giusta.

Altrove in questo volume ci si occupa della biografia del regista e del suo peculiare ruolo nel meccanismo dell'industria cinematografica turca (non è certo civetteria o un'ossessione autoriale il motivo per cui spesso compaiono in scena manifesti dei suoi film). Ma c'è un aneddoto che bisogna sempre ricordare quando si analizzano i suoi film, un episodio autobiografico a cui Güney ha sempre annesso un valore rivelatorio. Figlio di contadini, il giovane Yilmaz fu mandato a scuola dal padre perché diventasse funzionario. Riusciva bene e il padre ne parlò al padrone, che gli disse: «Ahmed, non inquietarti. Se avrà successo sarà addetto alla pesa del mio cotone. Se no, smetterà

di studiare e farà il pastore delle mie pecore». Così come in questa battuta c'era una realtà che Güney «comprese poco a poco», tutti i suoi personaggi attraversano storie che sono vere e proprie parabole di vita, al termine delle quali i protagonisti hanno conquistato una coscienza della propria situazione e devono fare una scelta. Non sempre è detto che facciano quella giusta (o se non scelgono attirano su di sé la sventura, come il Seyyit di *Yol* che, incapace di decidere tra la vendetta e il perdono, causa la morte della moglie nella grandiosa sequenza della montagna innevata): sta allo spettatore valutare il suo comportamento. Nei film di Güney non c'è patetismo, né facile schematismo. Certo, sappiamo benissimo chi sono i ricchi e chi sono i poveri, ma questi ultimi non sono vittime esenti da colpe. Contrariamente a tanto neorealismo, Güney ha sempre evitato la retorica del pauperismo. Gli emarginati sono tanto vittime quanto complici della società che li schiaccia, a cominciare dalla fedeltà alle tradizioni feudali contro cui Güney non si stancò mai di combattere (pur rispettandone la sacralità e il valore sovversivo nei confronti del conformismo occidentaleggiante: *Arkadas* è tutto intriso da questa tematica). Per Güney la povertà non è una sventura divina e la dignità non è un dono naturale: bisogna combattere per l'una e per l'altra. La for-

mula che il regista continuamente propone nelle interviste suona forse politicamente schematiche e massimalista: ma dai suoi film esce con una chiarezza e una forza che non hanno bisogno di spiegazioni, perché la sua radice non sta solo in un'idea, ma in un sentimento, in un'esperienza, nella storia. Titoli astratti («La speranza», «Ansia», «Elegia») nascondono verità concrete.

Güney ha diretto 24 film (3 per interposta persona dalla galera), ma ne ha sceneggiati altri trenta e ne ha interpretati un'altra cinquantina. Di quest'*opus* imponente in Italia conosciamo *Yol*, *Le mur* e una versione orrendamente mutilata e doppiata de *Il gregge*. Parlare oggi di quest'autore, prima che venga definitivamente imbalsamato, è quasi un dovere morale.

Prima di occuparsi di Güney regista-sceneggiatore, è essenziale capire la figura di Güney-attore. Arrivato al cinema già con una forte coscienza critica della condizione del suo paese e dei meccanismi dell'industria, il giovane Yilmaz (che allora si chiamava ancora con il suo vero cognome, Pütün) esordì come attore nel 1958 con l'intenzione di passare quanto prima alla regia. Per questo contemporaneamente scriveva sceneggiature per altri film. Una prima condanna a un anno e mezzo di detenzione e sei mesi di arresti domiciliari interruppe la sua scalata. Güney approfittò di questa pausa forzata per scrivere romanzi e sceneggiature. Ma il fatto di essere stato condannato per propaganda comunista provocò nei suoi confronti l'ostracismo dei produttori fino al 1963, quando, firmandosi per la prima volta Güney, riuscì ad aggirare la censura e scrivere la sceneggiatura di *İki-*

si de Cesurdu di Ferit Ceylan, in cui interpretava anche un ruolo «secondario, ma interessante». Fu il primo di una serie di film che, tra il 1963 e il 1968, imposero Güney come attore. Di questi film era anche sceneggiatore, anche se il successo commerciale come star sembrava allontanare più che avvicinare il progetto di dirigere un film. Güney ha ricordato spesso che la sua popolarità fu notevole dapprima solo nei circuiti di periferia e che il suo pubblico erano «gli artigiani, i calzolari, i meccanici». I titoli di alcuni film del periodo servono a chiarire di che genere di film si trattasse: «Il figlio della montagna», «Yilmaz il siluro», «Era nato eroe», «Ali il cowboy»... Solo in un secondo tempo la forza stessa del fenomeno-

Güney lo impose all'attenzione dei distributori più importanti, cosicché i suoi film cominciarono ad essere proiettati anche nelle sale di prima visione. Verso la fine del 1965 Güney era ormai noto come «il re brutto» ed era inaspettatamente diventato l'attore turco più popolare con un media di spettatori per film tra gli otto e i dieci milioni. Il segreto di questo successo? «Essere uguale agli altri, un uomo come tutti, rimanere un'espressione del popolo».

È in questo momento che si situa la vera presa di coscienza del personaggio-Güney. Al bivio tra perpetuare la formula che lo aveva reso famoso e rimettere tutto in discussione, Güney opta per la seconda soluzione. I suoi film si fanno

Seyyit Han





più complessi, più difficili: d'altra parte si trova in una condizione tale da poter imporre ai produttori la scelta del soggetto, della sceneggiatura e del regista. Il prezzo pagato per questa ambiziosa scelta è una diminuzione di popolarità, causata anche da una «moda Güney» che produce una serie di imitatori che sfruttano gli aspetti più facili della sua figura. Ma alla fine di questa parabola c'è finalmente il grande balzo: la realizzazione del primo lungometraggio, *Seyyit Han* (1968, noto anche come «La sposa della terra»).

È difficile decidere cos'è un film «di» Yilmaz Güney. Lui stesso non ha riconosciuto tutti i film che ha firmato. E d'altra parte *Sürü*, *Yol* e *Düşman* sono unanimemente considerati suoi, anche se sono stati materialmente girati dai suoi assistenti. Potremmo dire che un buon criterio è il controllo esercitato su tutto il processo di creazione e di produzione e questo coincide grossomodo con i film prodotti dalla Güney Film, la casa di produzione del regista. Sono peraltro questi gli unici titoli oggi sopravvissuti all'embargo decretato dal regime nei confronti dei film di Güney, in conseguenza del quale è (e forse resterà per sempre) impossibile valutare l'importanza di film come *Vurguncular*, *İbret*, *Umutsuzlar* e altri realizzati tra il 1968 e il 1971. La divisione in periodi che qui seguiamo non ha quindi alcuna pretesa scientifica: è solo un mezzo per cogliere alcuni tratti di uno sviluppo che toccherà il suo vertice in *Yol*.

In un primo gruppo di film girati tra il 1968 e il 1971 (*Seyyit Han*, *Ac Kurtilar*, *Ağit*, *Umut*) certi motivi comuni sono evidenti: la figura del gigante di monta-

gna, il tema della faida e dell'onore offeso, l'ambientazione nelle zone più aspre e inaccessibili della Turchia (soprattutto nei primi tre; *Umut*, un vero e proprio film-chiave, si situa in una posizione particolare). Non è un caso che sia sempre il «re brutto» a interpretare la parte del bandito fiero e disperato: per Güney si tratta di una figura ideale con cui mostrare contemporaneamente i tradizionali valori del popolo turco (la fierezza, l'orgoglio, il coraggio) e la loro malinconica inadeguatezza alla realtà presente. Tanto i personaggi di Seyyit Han, il brigante di *Ac Kurtlar*, Cobanoglu sono in sé eroici e integri quanto condannati alla distruzione. In una sequenza memorabile Seyyit Han, gran tiratore, uccide inconsapevolmente la fidanzata che è stata nascosta dietro il bersaglio; il protagonista di *Ac Kurtlar* è catturato dalla polizia; Cobanoglu, rimasto solo dopo la morte dei suoi compagni, viene abbattuto da un contadino che vuole incassare la taglia posta sulla sua testa. Né Güney romanticizza in modo particolare la vita del brigante. Inseguiti dalla polizia, traditi dai mercanti, assaliti da una banda rivale, temuti dai contadini, i protagonisti di *Ağit* sono dei marginali senza speranza. A uno a uno muoiono o fuggono e tra di loro i rapporti sono regolati da una ferrea legge che non ammette il perdono. Quando uno di loro, roso dalla nostalgia, fugge per tornare a casa (un pattuglia di soldati lo falcerà poco dopo), Cobanoglu caccia dalla banda il più giovane, reo di essersi addormentato durante il suo turno di guardia. Quando costui, in una sequenza esasperata, si rifiuta di abbandonare gli altri, un compagno prima lo minaccia e poi lo abbatte. È una

delle lezioni più importanti che Güney vuole impartire e che ripete almeno una volta in tutti i suoi film: finché i disperati, invece di unirsi, continuano ad accanirsi l'un contro l'altro secondo costumi atavici e irrazionali, saranno facile vittima del potere, sia esso il governo o il padrone del villaggio.

Come si vede, nonostante i ritmi e le stilizzazioni di questi film richiamino chiaramente i western alla Leone e il genere dei melodrammi rusticani, Güney utilizza la convenzione per fare un discorso politico. Per questo non usa tanto il dialogo (nel suo cinema sono rari i «comizi») quanto la situazione stessa e l'ambientazione. In *Ac Kurtlar* le montagne innevate dell'Anatolia in cui si nasconde

il protagonista suscitano lo stesso sentimento di grandezza e di irrimediabile solitudine di *Yol*, così come il desolato e arido altopiano che percorrono senza sosta Cobanoglu e i suoi compagni. La bellezza naturale di questi scenari è anche la loro maledizione, una metafora dell'isolamento a cui si condannano questi personaggi carismatici. In *Ağit* l'ambientazione svolge una funzione evidentemente simbolica. Il villaggio abbandonato in cui si rifugiano i briganti si trova sotto una costa rocciosa da cui l'erosione fa costantemente precipitare massi e rocce. I briganti vivono sotto una continua pioggia di sassi, hanno fatto dell'instabilità la loro stessa casa. Non è un caso che quando finalmente sono raggiunti dai soldati

Yol



la sparatoria si svolga sotto una vera e propria frana, in una sequenza dall'enorme suggestione visiva (e quasi certamente di estrema pericolosità per l'incolumità fisica degli attori).

La lezione è portata alle estreme conseguenze in *Umut*, dove il titolo («Speranza») significa esattamente il suo contrario. Il film mostra l'impossibilità di qualsiasi speranza se il diseredato non si rende conto che i problemi non sono soltanto suoi, ma di tutta la sua classe. *Umut* si distacca dalla «trilogia dei briganti» per-

ché abbandona la campagna per la città, precisamente Adana anche se il protagonista, come tanti altri personaggi di Güney, non è un metropolitano ma un contadino inurbato. Cabbar (ancora una volta lo stesso Güney) fa il carrettiere ed è assediato dai creditori. Ha a malapena di che vivere, ma nutre una grande quanto improbabile speranza: vincere un giorno alla lotteria (un motivo che ricorre spesso tra i disperati di questi film). La situazione precipita quando un'automobile investe uno dei suoi cavalli e lo ucci-

de. Non potendo continuare a lavorare con un solo cavallo Cabbar si reca presso un proprietario da cui aveva lavorato per ottenere un prestito, ma la sua spedizione è inutile. Costretto ad accettare lavori di fortuna per sopravvivere vende mobili e altro per comprarsi un secondo cavallo; ma un giorno, in sua assenza, i creditori gli piombano in casa e gli portano via il carro e il cavallo rimastogli. Cabbar, insieme con il suo amico Hasan, pensa allora di dedicarsi al crimine. Ma neanche questo funziona: finiscono massacrati di botte da un negro americano che hanno cercato di rapinare. Ad Adana i carrettieri organizzano uno sciopero: ma a Cabbar non interessa. Ora ha un altro progetto per fare fortuna, sempre insieme con il suo socio Hasan. Si tratta di scoprire un tesoro grazie ai poteri magici di un uomo di religione. Naturalmente nell'impresa Cabbar impiega le ultime risorse della famiglia, che lascia nella più assoluta miseria. Altrettanto ovviamente la caccia al tesoro si rivela un disastro tale da condurre Cabbar al limite della follia. Nell'ultima simbolica inquadratura lo vediamo con gli occhi bendati girare in cerchio su stesso, completamente sperduto nel deserto.

Umut è stato paragonato a *Ladri di biciclette*, ma si tratta di una parentela discutibile. In Güney non si rintracciano mai il miserabilismo o i «buoni sentimenti» di De Sica. *Umut* è un film aspro, spietato, tutt'altro che consolatorio. È la discesa agli inferi di un disgraziato che non capisce quello che gli succede e proprio per questo è corresponsabile della sua rovina. Qui non ci sono «poveri ma belli» (anche nelle scene più maestose la miseria non è mai riscattata dalla «plasticità»

Umut



delle immagini), c'è gente che soffre e che soffrendo sopravvive, senza riscatto. Anche il finale del film — che desta sicuramente echi profondi che riguardano la condizione umana *tout court* — non si compiace della bella immagine: il realismo semidocumentario non viene mai abbandonato in favore di qualcosa di convenzionalmente «più alto». Il cinema di Güney non mira mai (forse con l'eccezione di *Arkadas*) a un bersaglio intellettuale: la sua forza è la consapevolezza di essere un dovere sociale. «Il popolo non sa esattamente cosa è vero o cosa è falso. È sempre in attesa di qualcosa. Ma di cosa? Non lo sa neppure lui. Il film è la storia di questa attesa. Nel nostro paese abbiamo spesso riposto speranze in cause del tutto vane. E continuiamo a farlo». Con *Umut Yilmaz Güney* realizza la formula perfetta di un cinema di opposizione che non è né programmaticamente militante né facilmente melodrammatico, pur restando in perfetta sintonia con lo spirito del popolo da cui lo stesso regista, figlio di contadini, proviene. Nel 1971 in Turchia si verifica un colpo di stato militare che porta a una condizione di semidittatura. Reo di aver dato ospitalità a un gruppo di studenti comunisti ricercati dalla polizia Güney finisce in carcere per diciotto mesi. Quando ritorna dietro la macchina da presa, nel 1974, realizza un film per molti versi unico in tutta la sua filmografia: *Arkadas*. Unico non tanto per qualità o risultati, quanto per ideazione e ambientazione. La storia del film si svolge quasi completamente in un villaggio turistico della costa turca, in un *milieu* alto borghese lontano anni luce dagli scenari di povertà delle opere precedenti. In questo villag-

gio che poche sequenze ci descrivono come la mecca della volgarità e del consumismo occidentalizzante arriva un agronomo (Güney) per incontrare un vecchio compagno di studi, un architetto che ha fatto carriera. L'architetto invita a restare l'amico, che invece si è fatto qualche anno di carcere per aver guidato una rivolta popolare. L'arrivo dell'amico — un personaggio enigmatico, dotato di un carisma catalizzante — provoca una serie di reazioni che ricorda un po' la situazione-base di *Teorema*. In breve: l'architetto entra in crisi, la moglie cerca di portarsi a letto l'amico, la figlia — una giovane critica dei modelli di vita del padre — se ne innamora. Contemporanea-

mente il nuovo arrivato stringe amicizia con un gruppo di proletari che lavorano nel villaggio e li politicizza. Gli eventi precipitano. Dopo avere aggredito l'amico l'architetto si lascia convincere da lui ad accompagnarlo al villaggio natale in Anatolia, dove l'uomo di successo scopre l'altra faccia della vita del popolo turco. Tornato a casa si suicida. L'amico, che sta abbandonando il villaggio turistico, si ferma per strada quando ode il colpo di pistola. Ma la sua espressione di perplessità si tramuta in sorriso quando si vede venire incontro uno dei giovani che «hanno preso coscienza». Bisogna riconoscere che in *Arkadas*, contrariamente al solito, l'intenzione teorica

Arkadas



prende il sopravvento sulla sincerità della messa in scena. Forse a disagio nel descrivere personaggi che in fondo all'animo odia Güney imposta la storia su uno schematismo che nuoce al film. Contrapposta alla falsità e all'oppressione della vita borghese la vita dei contadini assume nel film dei valori insolitamente positivi. Certo non mancano particolari crudi: l'agnello sgozzato, i bambini sporchi e pieni di mosche, ma in generale è come se la miseria sociale dei poveri servisse a mettere ancor più in evidenza la miseria morale dei ricchi, *Arkadas* è un film diretto a far leva sulla cattiva coscienza degli intellettuali di città più che sulle passioni del popolo. Güney gioca fino in fondo sul suo fascino di interprete, su quella sua presenza ironica da Elliott Gould di Istanbul. E pur nella positività del ruolo, confessa di non essere senza peccato lui stesso: rifiuta sdegnato le proposte della moglie dell'amico, ma accetta quelle — dalle implicazioni meno problematiche — che gli vengono da una disinibita mangiatrice di uomini locale.

Endise (1974) e *Zavallivar* (1975) sono gli ultimi due film che Güney riuscì a dirigere almeno in parte prima della sua condanna a 18 anni per il misterioso assassinio di un magistrato durante una sparatoria in un ristorante. Furono rispettivamente terminati da Serif Gören e da Atif Yilmaz. Si tratta di due film esemplari per analizzare una delle matrici creative — insieme poetica e politica — del regista: l'invenzione (ma sarebbe meglio dire il reperimento nella realtà) di storie in cui motivi quasi folcloristici sono fusi con elementi di analisi sociale che hanno l'effetto dirompente di ren-

dere inevitabile nel pubblico il confronto con le contraddizioni della vita nella Turchia contemporanea, un paese sospeso tra Europa e Asia, feudalismo e capitalismo, campagna e città, tradizione e mass media. Non a caso la condizione in cui si trovano i protagonisti alla fine del film contiene in entrambi i casi un paradosso che li intrappola tra quello che sono e quello che avrebbero voluto diventare.

Un sommario delle due storie servirà a chiarire meglio questo concetto. In *Endise* Cehver è il capo di una famiglia che si trova coinvolta in una faida di clan. Secondo la tradizione è lui la vittima predestinata del prossimo assassinio. Perciò cerca di comprare dai nemici la sua vita in cambio di 15.000 lire. La proposta è accettata, ma Cehver non ha un centesimo. Deve trovare la somma entro un certo periodo. Trova lavoro come raccoglitore di cotone. L'amministratore della tenuta gli propone di prendere a servizio la figlia, ma Cehver rifiuta considerando la cosa disdicevole. Nemmeno l'offerta di 15.000 lire lo convince: ne vuole di più. I raccoglitori di cotone, sottopagati, scendono in sciopero. Cehver è disperato: si avvicina il termine del pagamento e non ha un soldo. Diventa crumiro, ammazzandosi di lavoro giorno e notte. Ma non basta. Sua figlia, innamoratasi di un giovane conoscente del padre, fugge con lui in città. L'amministratore porta la sua offerta a 20.000 lire. Ma Cehver non ha più figlie da vendere. Non gli resta che morire.

Zavallivar ha una struttura più complessa. Narra di tre detenuti che escono di prigione una sera d'inverno e descrive la loro notte di libertà e — tramite

flashback — le vicende che li avevano condotti in prigione. Abu (Güney) ci è finito a causa di un furto andato male: dietro ha una storia di vessazioni e di sciagure familiari. Haci ha salvato la vita di una prostituta e se ne è innamorato. Ma quando ha capito che la donna aveva intenzione di tornare dal suo protettore, l'ha uccisa. Arap, infine, ha ucciso il suo datore di lavoro perché costui si è rifiutato di pagarlo. I tre traversano Istanbul affamati, infreddoliti e senza un soldo. Si fermano in un ristorante e cenano. Al momento di pagare Arap e Haci si involano. Abu finisce ancora una volta al commissariato. Non è dispiaciuto: ha capito che in fin dei conti in prigione avrebbe meno problemi che fuori. Ma ha la sfortuna di imbattersi in un commissario gentile che si lascia impietosire: Abu è rilasciato. Ma cosa gli succederà?

Sono storie che possono suggerire a qualcuno un certo gusto dell'assurdo, del rovesciamento delle situazioni. Se è vero che noi europei possiamo apprezzare anche questo aspetto, non dobbiamo però dimenticare che il tono di questi film è sempre coerentemente realistico e che d'altra parte il melodramma (con un destino che sembra sempre prendersi una fatale vendetta sui poveri protagonisti) è costantemente frenato da una prospettiva politica e sociale che spiega le sventure dei personaggi. Questo è possibile perché Güney non si accosta didatticamente alle storie: sa che esse contengono una verità evidente per se stessa e che non c'è bisogno di forzarla in schemi ideologici. La coscienza del suo ruolo di cineasta è cristallina. In una scena di *Endise* assistiamo a una proiezione cinematografica in piazza nella quale passano

prima un documentario di propaganda sulla guerra a Cipro, poi alcune scene di *Ağrı*. Il militarismo del regime e la rivolta isolata del «bandito d'onore» sono due facce della stessa medaglia.

In questi due film prendono più rilievo anche i personaggi femminili, che già avevano ottenuto uno spazio maggiore in *Arkadas*. Güney non si può certo definire femminista né particolarmente attento ai problemi delle donne turche. Ma sa cogliere i meccanismi dello sfruttamento degli esseri umani sugli esseri umani e legarli con molta precisione alle relazioni personali. Inevitabile quindi che sottoponga a una critica serrata anche l'organizzazione della famiglia e la cosiddetta moralità pubblica. In un paese in cui le donne sono considerate degli esseri inferiori, un paese in cui sono vendute, comprate, ammazzate di lavoro e abusate con ogni mezzo Güney scopre l'ipocrisia dei «padri-padroni», l'interesse che si nasconde dietro il falso concetto di pudore. In due episodi di *Zavallıvar* schizza dei tragici ritratti femminili: la madre di Abu, assassina per difendere la propria dignità, e la prostituta di cui si innamora Hacı, anche lei incapace come tanti altri di rompere la tela di ragno che la imprigiona. E in *Endise* Güney è tutto dalla parte di Beyaz, la figlia di Cehver che, al contrario di suo padre, ha il coraggio di spezzare i legami col passato. Anche se la sua fuga nella città è piena di incognite, oltre che di speranze. Anche Arap era scappato a Istanbul con la sua ragazza per poterla sposare...

L'ultimo gruppo di film è quello che ha imposto definitivamente Güney sulla scena internazionale: *Sürü* (1978), *Düşman* (1979), *Yol* (1982) — «diretti» dal

carcere — e *Le mur* (1983), girato e coprodotto in Francia dopo la fuga dalla prigione di Isparta nell'ottobre del 1981. C'è una situazione che lega il finale di *Düşman*, *Yol* e *Le mur*, in modo troppo preciso per essere casuale: quella della strada, di un autobus che parte. E per converso il finale di *Sürü* fotografa drammaticamente la fine del viaggio, che è metaforicamente il capolinea di tutta la società patriarcale. Anche in questi film (salvo *Le mur*, che si occupa di una situazione molto specifica, la vita in un carcere minorile) vediamo all'opera il tipico meccanismo güneyano di sovrapposizione di elementi etnico-tradizionali a motivi di stretta modernità.

In *Sürü* un'intera famiglia di anacronistici «uomini d'onore» compie la sua dissoluzione trasportando un gregge di pecore dalle native lande desolate ad Ankara: sul pigro treno che traversa la pianura le pecore e i pastori viaggiano insieme ai deportati politici e alle prostitute. La prima parte del film si sofferma sull'analisi della struttura del clan e del cieco orgoglio di Hamo, il vecchio padre, incapace di vedere che il mondo cambia. Ma è una malattia che non tocca solo lui: il giovane Silo, che abbandonerà prima la moglie e poi il padre per perdersi nella metropoli, è raggirato prima da un mercante di reperti archeologici, poi da una prostituta. Geniale simbolo di questo scontro di culture e del disastro che produce è il personaggio di Berivan, moglie di Sirvan, vero protagonista del film. Offerta come pegno di pace dalla famiglia rivale degli Halilan è sinceramente amata dal marito ma è odiata irrazionalmente dal resto della famiglia. Dopo il terzo aborto (e le accuse di Hamo, che la

ritiene responsabile della morte dei figli) si è richiusa in un mutismo volontario e disperato. Berivan, che oltretutto è seriamente malata, si trascina senza una parola per tutto il film e senza dire una parola muore, terribile monito vivente dell'umanità del vecchio mondo e dell'indifferenza del nuovo, dove i dottori non si danno pena di visitarla. Nondimeno, qui come altrove, Güney inserisce sequenze che evocano un passato arcano e misterioso, necessario contrappeso alla spietata analisi dell'economia di clan: a un certo punto nel campo dei pastori dal nulla appare e nel nulla scompare un corteo di musicanti, strana e affascinante materializzazione della magia naturale dei luoghi. Paradossalmente complementare è la sequenza urbana in cui Berivan e Sirvan trovano asilo in una casa in costruzione e l'amico che li ospita si lancia in una descrizione entusiastica della sua casa: la cucina, il bagno, la sala da pranzo... Solo che di tutto questo non esiste nulla, nemmeno le finestre, solo le mura e il pavimento: e, come gli ricorda il figlio, non avranno mai abbastanza soldi per permettersela.

Anche in *Düşman* assistiamo alla dissoluzione di una famiglia, per quanto in modo meno drammatico. *Düşman* è un film dall'andamento strano e dal ritmo singolare. Dura quasi due ore e tre quarti e, pur non abbandonando mai il filo della sua storia principale, indugia su una serie di situazioni secondarie che ampliano la portata del film. Ismail è un povero diavolo disoccupato. Ha una moglie che ama e che si prostituisce a sua insaputa. Nonostante tutti i suoi sinceri tentativi di trovare un lavoro si ritrova sempre con un pugno di mosche. Quando viene

a sapere di sua moglie la scaccia di casa. Lei gli chiede perdono, ma l'orgoglio è più forte dell'amore. Quando Ismail si pente è troppo tardi: la donna se ne è andata a Istanbul. Ismail rivede la sua vita e si lascia convincere da un suo amico iscritto al sindacato ad andare a lavorare in una fabbrica dove gli operai sono organizzati e stanno per entrare in sciopero. *Düsmen* è un film urbano: si svolge nei sobborghi di Eceabat e Canakkale, sulle due sponde dei Dardanelli. Il punto di vista di Güney è quindi diverso che in *Sürü*: il «nemico» (come programmaticamente indica il titolo) non è più la tradizione del clan, ma la struttura stessa della nazione. Nessun altro film di Güney è così ricco di riferimenti diretti alla storia e al presente della Turchia. Quando arriva un contrabbandiere tedesco per comprare dei galli da combattimento Ismail è incaricato di organizzare una scampagnata sulle colline intorno alla città, su cui sorgono i sacrari e i cimiteri dei caduti per l'indipendenza. Abbandonati e dimenticati servono da pascolo alle pecore. Qui si installano Ismail e compagnia per il picnic e la sequenza sottolinea tutto lo squallore che si cela dietro la retorica militaristica e patriottica del regime. L'ironia è ancor più sottile in una delle sequenze finali, quando la figlia di Ismail marcia con i suoi compagni di scuola in una adunata di sapore fascista. Lui, la vittima del sistema, osserva orgogliosamente la bambina passare agitando la bandiera.

Ma la parte più bella di *Düsmen* è probabilmente la prima, dove si descrive la lunga attesa dei disoccupati nella piazza di Canakkale, dove arrivano i «caporali» a reclutare manodopera. Una prostituta

seminuda minaccia di buttarsi da un balcone e si accapiglia con il suo protettore. Quelli di sotto ridono, meno Ismail. Sa che sono tutti diseredati allo stesso modo, lei e loro, eppure ridono gli uni degli altri. Arriva un altro «caporale». Il camion non può tenere tutti: chi è dentro è dentro. Un uomo che cerca ad ogni costo di salire cade e muore battendo la testa contro l'asfalto. Lo ricoprono con fogli di una rivista pornografica. «L'avvoltoio», uno strozzino che presta a usura, passa in rivista quelli rimasti in attesa. Sa che prima o poi qualcuno gli chiederà denaro. Un «caporale» prende quattro uomini, tra cui Ismail. Domanda se qualcuno di loro sa leggere. Ismail risponde

di aver fatto le medie. «Sei troppo educato per fare il manovale. Prendo un altro», taglia corto l'uomo. Lucido, impietoso, preciso nelle caratterizzazioni: è un pezzo di cinema da antologia in cui Güney descrive un microcosmo chiuso in se stesso ma dietro cui leggiamo il macrocosmo della società. Tanto che il regime non permise mai l'uscita di *Düsmen*.

È forse inutile soffermarsi in modo particolare su *Yol*, che ha ricevuto tante attenzioni internazionali. E giustamente, perché lo possiamo considerare un po' la summa del cinema di Güney. Nella struttura recupera l'impianto a incastro di *Zavallivar*, nei temi accosta motivi di campagna (la storia di Seyyit Ali) a moti-

Düsmen



vi di città (quella di Mevlut). Censura come sempre la persistenza di una morale inumana (l'odissea del povero Mehmet, che finisce ucciso con la moglie) e in più affronta per la prima volta la questione politica del genocidio dei Curdi (la storia di Ömer). Curdo egli stesso, Güney ha potuto inserire direttamente questo elemento soltanto dopo la fuga dalla prigione. Tutto questo unificato dal motivo del viaggio e arricchito come sempre da notazioni autobiografiche (il carcere di Imrali è quello in cui Güney soggiornò a lungo; e proprio di un permesso, come Ömer, il regista si giovò per fuggire all'estero), e da riprese quasi documentarie che si saldano perfettamente al corpo centrale del racconto. In realtà si potrebbe riempire una galleria con i volti nella folla che popolano costantemente tutti i film di Güney. Né *Yol* manca di mettere a fuoco la questione femminile, collezionando una serie di personaggi di donne che — seppur mai in primo piano — coprono molti aspetti della condizione femminile in Turchia. Non è perciò casuale che *Yol* abbia avuto in Europa l'effetto di una bomba: il pubblico ha scoperto d'improvviso non solo la realtà di un paese così vicino conosciuto solo attraverso i dépliant dei villaggi Valtur, ma anche il talento di un cineasta che conosceva ancora la formula di smuovere le passioni e di stimolare la discussione.

Con *Le mur* Güney iniziava un periodo ambiguo. In che modo avrebbe potuto un regista come lui fare film lontano dalla Turchia? Né è immaginabile pensare che qualcuno in Turchia avrebbe potuto aiutarlo. È difficile ancora oggi anche solo avere informazioni sui suoi vecchi

film. *Le mur* risolveva il problema concentrandosi sul microcosmo del dormitorio numero 4 della prigione di Ankara, ricostruito alla periferia di Parigi. La scelta di questo claustrofobico set portava con sé anche un cambiamento di registro rispetto a film come *Yol*. In questo film Güney abbandona quasi completamente la poesia, come se la privazione dello spazio fisico comportasse una limitazione di altro genere. *Le mur* è per molti versi un «tipico» film carcerario, in cui i tratti güneyani sono relativamente pochi: l'episodio dei due amanti condannati a morte che si sposano davanti al boia, le lettere che Shaban scrive a un padre che non esiste. In questo modo Güney resta fedele al suo rigetto del patetismo anche a costo di qualche forzatura iperrealista. Classica è però la metafora del muro come prigione di ogni individuo e il paradosso che sottosta alla rivolta: i ragazzi si ribellano non per ottenere la libertà, ma per andare in una galera un po' migliore. Aneddoto vero, ma non per questo meno ricco di insegnamenti più generali. La relativa freddezza con cui *Le mur* è stato accolto dal pubblico dopo il trionfo di *Yol* si spiega forse proprio con la difficoltà di accettare un Güney europeo e «diverso». Purtroppo non sapremo mai dove stesse andando Yilmaz Güney come cineasta. Egli aveva «saltato il muro» solo per ritrovarsi incurabilmente malato in una camera d'ospedale francese. Il destino gli aveva teso una trappola, come a uno dei suoi personaggi.

Yilmaz Pütün, meglio conosciuto come Yilmaz Güney, l'autore di film che sono stati definiti «un grido di dolore e di passione», è morto il 9 settembre 1984 a soli quarantotto anni.

Ac Kurtlar



Yilmaz Güney: il suo cinema, le sue creazioni, la sua personalità

di *Atilla Dorsay*

Non meraviglia che Yilmaz Güney, come altri grandi nomi dell'arte contemporanea turca (quali gli scrittori Orhan Kemal e Yasar Kemal), sia originario della regione di Adana; quella parte sud-orientale del paese che comprende la grande pianura di Cukurova, bagnata dai fiumi Seyhan e Ceyhan, non si limita infatti a offrire le condizioni geografiche ideali per un'agricoltura ricca e fertile; con la sua straordinaria crescita demografica e con il suo clima di violenza quotidiana (quasi tutti i suoi abitanti, coinvolti in interminabili faide, portano un'arma), si è trasformata in un microcosmo della mutevole ed esplosiva società turca contemporanea.

Nato da una famiglia più che modesta, uno dei sette figli di un operaio stagionale, Güney si è trasferito a Istanbul a 19 anni, con le sue poesie e i suoi racconti sotto il braccio. Qui, ha incontrato i maggiori personaggi del cinema dell'epoca, uno dei quali, Atif Yilmaz, lo ha aiutato a debuttare come attore. Dopo circa dieci anni (con un'interruzione di due anni, per la sua prima incarcerazione nel 1961), questo uomo giovane, dal fisico così insolito, quasi «brutto», in ogni caso lontanissimo dalla norma che il nostro cinema impone a tutti i giovani che vogliono fare cinema, quest'uomo con l'aria di un cane bastonato, con il suo piccolo sorriso di vinto, aveva dato

prova di uno straordinario potere sul pubblico. Aveva permesso all'uomo della strada di identificarsi con lui e gli aveva trasmesso dei messaggi che andavano molto al di là delle intenzioni degli autori dei film che aveva interpretato. Attraverso una serie di film di vario genere (polizieschi, melodrammi, «western turchi»), questo potere si è imposto subito alla massa degli spettatori, a quel sottoproletariato in costante aumento in un paese dall'economia malata. Poi, hanno cominciato ad apprezzarlo anche le classi medie, per le quali quest'uomo semplice, ordinario, né forte né bello, quasi di casa, è diventato una specie di giustiziere, il difensore dei diritti degli oppressi, un uomo paziente e rassegnato come il turco medio, che però, al momento giusto, sa proteggere i propri diritti, e quelli dei «buoni» contro i «cattivi». Un giustiziere che ha poco a che vedere con Bronson, Delon e Bruce Lee; un giustiziere adatto a noi. Dopo due anni di prigione, Güney riprende (non senza difficoltà) il suo personaggio là dove lo ha lasciato, ma all'interno di film molto migliori.

È a partire da questo momento che comincia a nascere la «leggenda» Güney. Ormai è il «re brutto» per il suo pubblico, quel pubblico che lo promuove al rango di star; la prima star del cinema turco che non è bella, non dice parole

d'amore, ma che sa meglio di chiunque altro, con una recitazione molto moderna basata sugli occhi e sullo sguardo, esprimere il dolore, l'abbattimento, la rassegnazione e la rivolta. Güney si trasforma in un mito popolare: i suoi film sono guardati con l'attenzione e il rispetto di una cerimonia religiosa. Il pubblico è umiliato insieme a lui, soffre con lui e, quando alla fine lui decide di ribellarsi, esulta con applausi e grida di gioia.

La realizzazione di Umut

Güney approfitta di questo prestigio per realizzare film migliori, film «politici». Quello che gli interessa ora è di poter fare i «suoi» film da solo. Per questo giovane convertito al marxismo senza sapere esattamente perché (confesserà più tardi di aver studiato seriamente il marxismo durante i suoi soggiorni in carcere), si tratta di fare dei film che denuncino la miseria e lo sfruttamento della classe sociale dalla quale lui stesso proviene.

Nel 1968 passa alla regia. *Seyyit Han* è la storia di un amore selvaggio e crudele, condotto alla tragedia dalle superstite tradizioni feudali della Turchia orientale. Dopo *Ac Kurtlar* e *Bir Cirkin Adam*, tentativi più o meno riusciti, nel 1970

realizza *Umut*. *Umut* è un film molto importante nel contesto del cinema turco attuale. Con questo film Güney rinuncia definitivamente al personaggio tipico dei suoi film precedenti, per creare un eroe più reale, la cui lotta contro i meccanismi di sfruttamento che lo circondano si perde nei meandri di un misticismo che conduce alla follia. Il

lieto fine tanto schematico e consolatorio dei film precedenti di Güney viene definitivamente abbandonato. Non esiste via d'uscita individuale; bisogna partecipare a una lotta collettiva, organizzata e politica: d'ora in poi, questo diventa il messaggio essenziale di Güney. Questo film semplice, lirico, che ricorda gli esempi migliori del neorealismo italiano,

apre nuove strade alle generazioni successive di cineasti.

Il «dopo-Umut» e la fondazione della Güney Films

Poco dopo la realizzazione di *Umut*, Güney fonda la propria casa di produ-

Seyyit Han



zione, la Güney Films. *Yarin son Gündür* è un film poliziesco nel quale tenta di descrivere il periodo agitato degli anni '71/'72, durante i quali il paese conobbe per la prima volta il terrorismo e i regolamenti di conti dei gruppi politici estremisti. *Umutsuzlar* è una bella storia d'amore a sfondo sociale tra un *caid* e una ragazza dell'alta borghesia. *Ağit*, uno dei film più importanti e personali di Güney, si rivolge di nuovo ai problemi dell'Anatolia orientale, diseredata e abbandonata alle bande dei «banditi delle montagne». In questo film, lo stile è molto diverso da quello di *Umut*: il realismo intimista e analitico ha lasciato il posto a una sorta di «realismo epico», molto giocato sugli effetti visivi e sonori e sul montaggio parallelo, che ricorda a tratti *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta. *Baba*, che prende spunto da un racconto dello scrittore turco Bekir Yildiz, comincia con un impianto sociale molto preciso e attento, per poi trasformarsi in un dispiegato melodramma. Circa a un terzo delle riprese di un bel soggetto sociale sulla miseria delle classi sfruttate, Güney viene arrestato nei tumulti del marzo 1971.

È stata questa una svolta nella storia politica della Turchia contemporanea. Tutto è cominciato con la reazione dell'esercito kemalista contro l'incapacità del governo dell'epoca (il gabinetto Demirel) a dominare una situazione politica e sociale tesissima, evolutasi in una specie di «caccia alla sinistra» di tipo maccartista. Nell'aprile del 1972, Güney è dunque in carcere, accusato di «cooperare con i comunisti». Ci resta per 26 mesi. A maggio del 1974 è messo in libertà, ma soltanto per pochi mesi. La

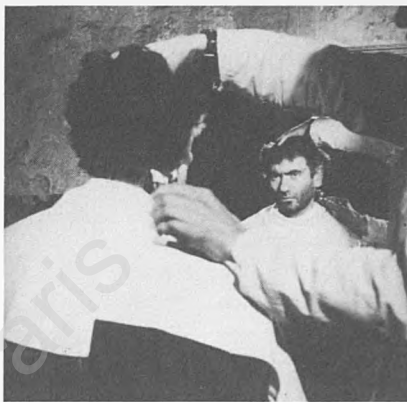
sua condanna provoca l'interesse mondiale delle organizzazioni internazionali, che lanciano un appello per la sua liberazione, sottoscritto, tra gli altri, da Sartre, Langlois, la coppia Taylor/Burton, e altri.

«Arkadas» tra due prigionieri

Güney, che ha approfittato del suo riposo forzato per scrivere due romanzi, le sue «lettere dal carcere» e parecchi abbozzi di sceneggiature, si mette subito al lavoro. *Arkadas* tenta di descrivere le contraddizioni più esplosive della società turca contemporanea. Prende spunto dall'incontro di due vecchi amici di origine contadina, uno completamente passato alla borghesia, l'altro alla ricerca della sua identità. Da questo incontro, che ha luogo in un villaggio residenziale dell'alta borghesia, nasce tutta una serie di conflitti e, alla fine, una mezza tragedia. Güney contrappone abilmente il modo di vivere e il sistema di valori occidentali che la borghesia turca cerca di assimilare senza riuscirci veramente, con la vita contadina, che sta attraversando il difficile passaggio dal feudalesimo al capitalismo. Dimostra che nessuno di questi due tentativi di trasformazione conduce a una vera soluzione, che la strada da percorrere è da cercare altrove. Film di impianto sociale, film dialettico, può sembrare politicamente sorpassato al pubblico occidentale, ma ha un suo messaggio e una sua funzione nel contesto del nostro cinema politico.

In seguito, Güney comincia a lavorare a un altro film, *Endişe*, sui problemi degli operai stagionali del suo paese d'origine,

Zavallılar



Adana, del quale aveva offerto un ritratto tanto affettuoso e nostalgico nelle lettere dal carcere scritte a sua moglie e poi pubblicate. La storia di questo operaio, incuneato tra una personale vendetta che lo segue come la morte e il movimento di cooperazione, organizzazione e sindacalizzazione degli operai, è molto bella e consente a Güney di progettare uno dei suoi film migliori. Ma il destino è ancora in agguato... Una sera, dopo le riprese, nel ristorante dove si trova tutta la *troupe*, Güney è disgraziatamente implicato nell'assassinio di un giudice istruttore. Una provocazione del giudice, chiaramente anticomunista, fa scoppiare una rissa, nel corso della quale parecchie persone, Güney compreso, tirano fuori una pistola. Raggiunto da un proiettile, il giudice viene ucciso. Güney è di nuovo arrestato e condannato a 18 anni di carcere. Sconta i primi sei anni. Vive nella speranza di un'ipotetica amnistia, nel 1981, in occasione del centenario della nascita di Atatürk.

In carcere, Güney continua a scrivere. *Bir Gün Mutlaka*, un thriller politico sui movimenti estremisti, *Izin*, che tratta i problemi della prostituzione, saranno girati da registi già legati alla Güney Films, ma senza la partecipazione diretta di Güney. I risultati non saranno eccellenti. Al contrario, Serif Gören, che era l'assistente di Güney, porterà a termine molto bene *Endise*, facendone un film molto ritmato, teso e violento; mentre il veterano Atif Yılmaz realizza un'impresa quasi unica nella storia del cinema: con il materiale girato del film *Zavallilar*, che corrisponde circa a un terzo del film, e nell'impossibilità di servirsi di Güney, che ne è protagonista, porta ugualmente a termine il film, modificando completamente la sceneggiatura e dandoci uno dei più bei film della corrente realista turca e, probabilmente, mondiale.

Ma Güney troverà il regista ideale in Zeki Ökten. Già segnalatosi per alcuni film di qualità e anche lui antico assistente di Atif Yılmaz, Ökten riuscirà a realizzare dalle due sceneggiature di Güney probabilmente più perfette (*Sürü* e *Düsman*) due bei film intensi, lirici ed estremamente umani. Sono, queste, due sceneggiature che non testimoniano solo delle capacità letterarie di Güney, ma anche della sua profonda conoscenza e del suo amore per il suo popolo. Forse Güney ne avrebbe fatto due film molto diversi, ma non c'è dubbio che Ökten abbia fornito a questi film la vita e la profondità umana desiderata da Güney. La potenza di questi due film viene soprattutto dai problemi che trattano, fondamentali per l'uomo: problemi

superati, certo, nei paesi più avanzati, ma con i quali continua a confrontarsi quotidianamente gran parte dell'umanità; ed eccoli trattati con un linguaggio cinematografico diretto, puro, essenziale. Un cinema strumentale, dunque, ma che non relega in secondo piano le qualità puramente artistiche ed estetiche. «Un ritorno, — ha scritto Louis Marcorelles — non tanto a un modello prestabilito, quanto al semplice lavoro del cinema, al mestiere del cineasta».

La situazione attuale di Güney

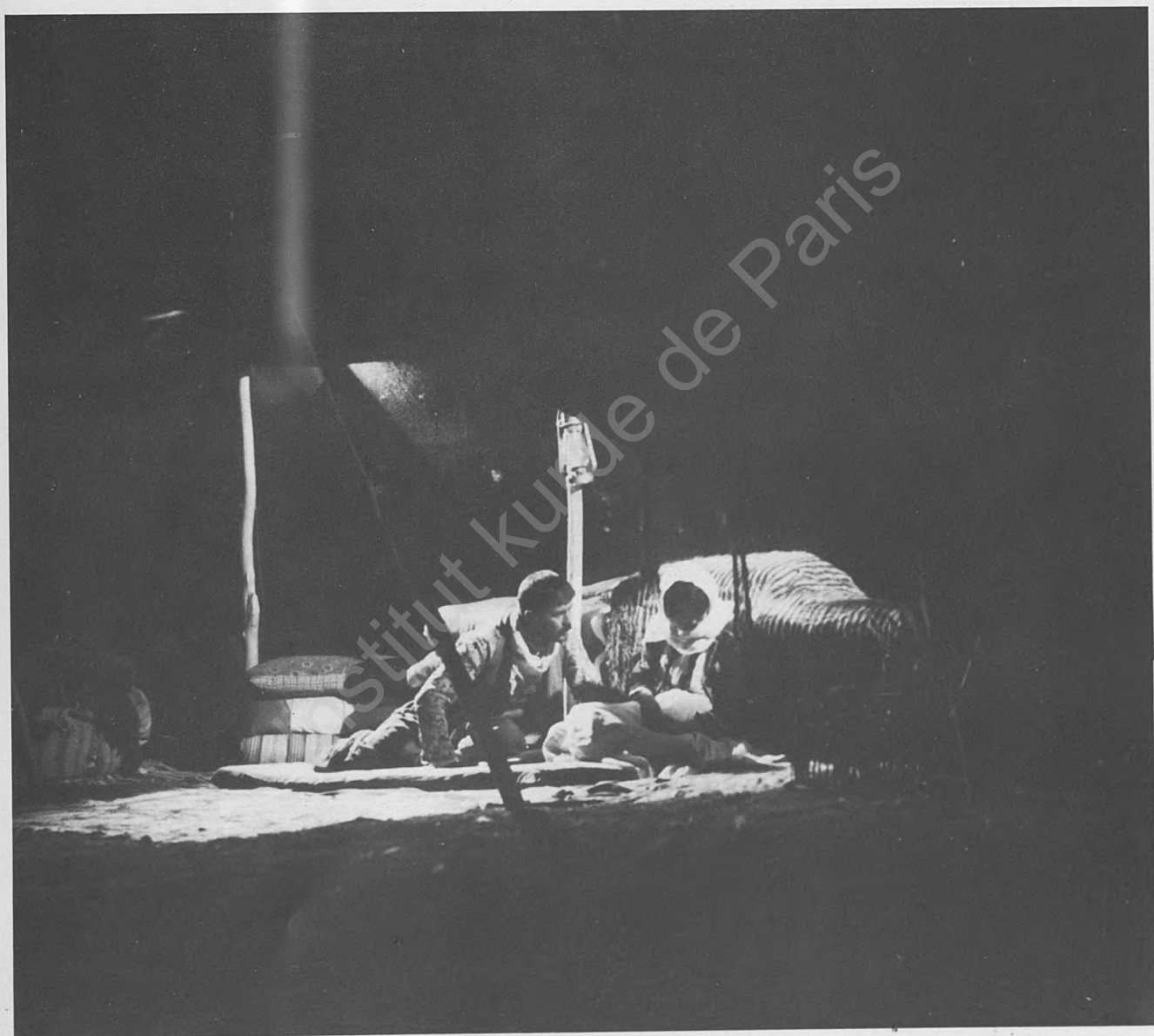
Güney è oggi in una «prigione aperta», un'isola nel mare di Marmara. Può passeggiare a suo piacimento, leggere, scrivere, e «occuparsi dei suoi pomodori», un passatempo che adora. Ma, come mi ha detto qualche tempo fa: «Ho un bel-esser fiero dei miei pomodori; in ogni modo, so che chiunque può coltivarne di altrettanto grossi e belli... So bene, invece, che ci sono altre cose che saprei fare meglio degli altri».

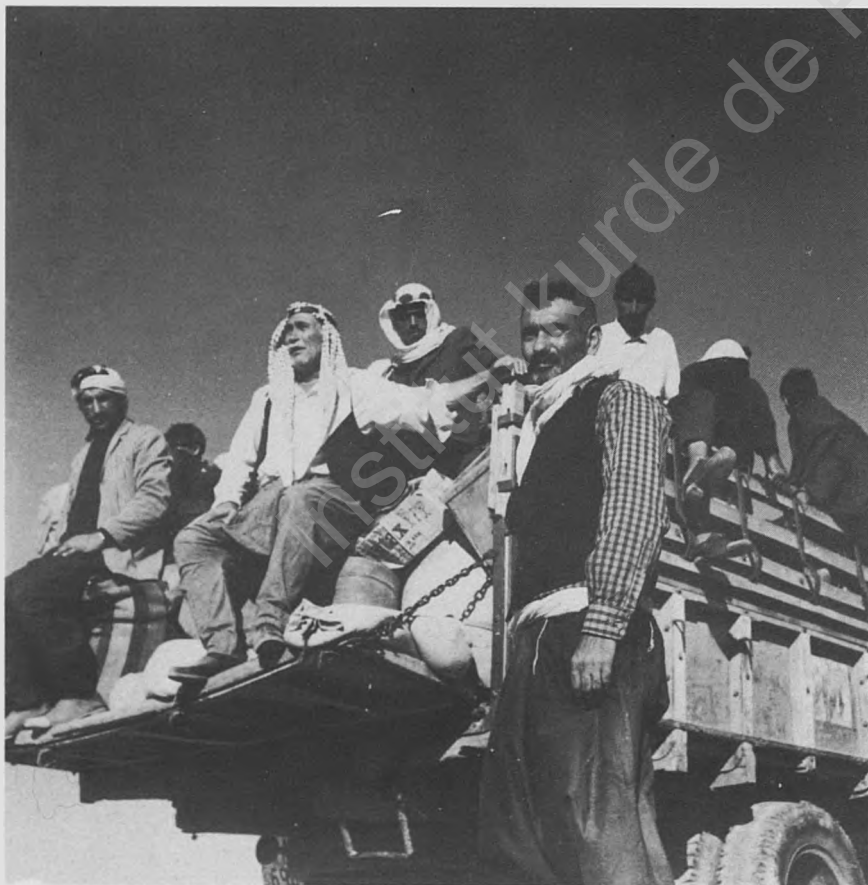
Queste cose sono scrivere e, in mancanza di possibilità realizzative, pensare al cinema. Güney legge molto, e tra le sue letture c'è una quantità di opere socio-politiche e socio-economiche. Quest'uomo non è solo un «artista» che scrive racconti, romanzi e sceneggiature, ma è anche un cittadino interessatissimo alla politica, che ha pubblicato una raccolta di opinioni, veri manifesti sui problemi più scottanti della politica interna (e in qualche caso estera), attirandosi così l'antipatia delle forze politiche e delle classi dominanti del paese. D'altra parte, la preparazione di una sceneggiatura è

diventata per lui un lavoro molto lungo e duro. Sono lontani i giorni in cui partiva per i luoghi delle riprese con qualche idea, qualche immagine in mente e magari qualche pezzetto di dialogo su un foglio. Che venga o meno messo in libertà tra poco, siamo comunque in diritto di aspettarci da lui opere ancora più importanti.

Il piacere di fare cinema

Yılmaz Güney è sempre stato un cineasta visivo. Questo può sembrare contraddittorio per uno scrittore, autore di non meno di quattro romanzi e di qualche decina di sceneggiature. Invece, il suo lato letterario non ha mai danneggiato quello visivo. Lo spunto per molti dei suoi film gli è stato offerto da qualche «immagine» che gli è venuta in mente come una visione. Allora Güney, o inserisce queste visioni in una storia alla formazione della quale contribuiscono, o addirittura costruisce una storia su misura intorno a queste immagini. Ricordo che, a proposito di *Umut*, mi parlava spesso di un'immagine che gli si presentava davanti quando pensava al film: un uomo che intraprende un lungo cammino nel deserto per abbandonarvi il corpo del suo cavallo morto; un'immagine che egli ha perfettamente inserito nel film. Güney è dunque un cineasta visivo, a cui piace filmare; un cineasta che trasmette il piacere sensuale della ripresa. Egli fa soprattutto un cinema di osservazione; i suoi film sono pieni di dettagli visivi. Non soltanto i corpi, i volti, gli sguardi, soprattutto gli sguardi delle persone tormentate, ma anche





tutto ciò che si muove, tutto ciò che vive. Cani, gatti, farfalle, fiori, bambini, tanti bambini, uccelli, nuvole... Güney li introduce senza pudore nel suo racconto, anche se non c'entrano niente; ama il cinema descrittivo e, prima di affrontare i problemi dei suoi eroi, gli piace mostrare nei particolari le condizioni nelle quali si svilupperà la storia. Questo cinema dettagliatamente descrittivo, questo cinema d'osservazione è uno dei suoi apporti più importanti al cinema turco, che è, in sintonia con il proprio pubblico, un cinema di ritmo, un cinema impaziente, che preferisce i fatti alle descrizioni.

Uno stile che cambia in funzione del soggetto

Lo stile di Güney presenta delle variazioni. *Umut*, si è detto, è un film di stile neorealista, con una narrazione lineare delle più pure e semplici; la sua forza risiede così nella purezza della sua scrittura. Al contrario, *Acı* si serve di alcuni moduli narrativi che ricordano il western all'italiana. *Ağit* arriva a un realismo stilizzato, una sorta di realismo epico. *Arkadas* è un film che spezza la narrazione lineare appositamente per costruirsi come un *puzzle*; attraverso l'accumulazione di moltissime scene molto corte si arriva a una specie di prospettiva panoramica della borghesia turca attuale. In questo film, Güney offre un esempio di dedrammatizzazione, alla maniera di Altman o Fassbinder, ma con un tocco molto personale. Invece, nelle due sceneggiature realizzate da Zeki Ökten, molto più elaborate

delle precedenti, Güney privilegia scelte diverse. In questi due film, sia la psicologia dei personaggi, sia la portata sociale della storia sono enormemente più sviluppate. Ma, d'altra parte, la critica di Güney è diventata più severa, si potrebbe dire più pessimista. In *Sürü*, storia nell'inevitabile scomparsa delle tribù nomadi (uno degli ultimi bastioni del feudalesimo nella parte orientale del paese), non c'è per gli eroi praticamente nessuna via d'uscita. *Düşman* mostra invece l'innarrestabile usura dei rapporti umani, persino dell'amore, logorati dai problemi materiali, dalla povertà. Queste sono le due sceneggiature più «letterarie» dell'autore, dalle quali Ökten ha eliminato, con il consenso di Güney, alcuni dei dialoghi che gli sembravano troppo lunghi.

Una galleria di ritratti

Considerando l'opera di Güney nel suo insieme, si è colpiti da una così vasta galleria di ritratti, da tutti questi eroi che rappresentano aspetti diversi di una società dove esistono ancora lo sfruttamento e la povertà, e dove un popolo sta ancora cercando la propria identità. Questi personaggi, siano essi semplicemente degli oppressi, o abbiano attraversato la frontiera dell'illegalità, sono in ogni modo vittime, non carnefici. I «cattivi» non hanno un ruolo importante nei film di Güney, che si rifiuta di fornire al pubblico personaggi sui quali possa essere scaricata la collera. Al contrario, egli tenta di dimostrare che, se c'è un «cattivo», questo non è altro che lo strumento di un sistema marcio.

In un paese dove ogni tentativo di cinema progressista, nel senso più innocente del termine, viene osteggiato dall'opposizione delle classi dominanti, rappresentata dalla censura, Güney si ostina a fare film di forte critica sociale, film più o meno direttamente politici. Prima socialista «romantico», poi marxista impegnato... Ma Güney non ha mai voluto fare cinema militante. Crede al lato spettacolare del cinema; per questo non ha mai pensato di allontanarsi dal cinema popolare. Attingendo alle tradizioni e ai valori più radicati nella coscienza collettiva del suo popolo (basti ricordare la ricchezza popolare e culturale con cui sono rappresentati i nomadi nella prima parte di *Sürü*), Güney tenta di arrivare a una sintesi moderna e progressista. In questo uso degli elementi della cultura popolare, il suo cinema ricorda quello latino-americano degli anni '60/'70, in particolare quello di Glauber Rocha. Fin dai tempi in cui era il «re brutto», attraverso storie raccontate mille volte e attraverso il suo personaggio accuratamente costruito dai piccoli tic alla rivolta finale, Güney sapeva far percepire a centinaia di migliaia di spettatori le loro condizioni di sfruttati. Poi, è arrivato il Güney padrone delle sue qualità e dei suoi mezzi e dal vetturino sfortunato di *Umut* all'ingegnere progressista di *Arkadas*, ha costruito tutto un insieme di personaggi reali, ricchi di umanità, che il suo pubblico ha accettato senza esitazioni nonostante la differenza rispetto ai personaggi che ne avevano decretato la gloria. Tra i due Güney, quanti cambiamenti!... Quanti film, quanti personaggi usciti dall'immaginazione di un uomo solo, il precursore di

tutto il giovane cinema turco, mito popolare vivente, che ha passato quasi un terzo della sua vita in carcere, dove è ancora... La libertà dei popoli e dei veri amici del popolo non è ancora una realtà in tutto il mondo...

(Yilmaz Güney: *son cinéma, sa creation, sa personne*, «Cinéma», n. 262, ottobre 1980)



Yilmaz Güney

di Adrian Turner

Ho conosciuto l'opera di Güney in occasione di un invito ufficiale a recarmi a Istanbul nel 1978. Volevo vedere il maggior numero possibile di film turchi, ma fu subito perfettamente evidente che i film di Güney erano di gran lunga superiori al resto del cinema turco, non solo a causa del loro slancio politico, ma anche a causa del fine tratteggio dei personaggi, della costruzione rigorosa della sceneggiatura e dello stile visivo, spoglio ma al tempo stesso efficace.

Devo premettere qualche dettaglio pratico. Mi hanno mostrato 5 dei film di Güney in condizioni quasi insopportabili: le copie a 35mm erano in uno stato spaventoso e, nel caso di *Ağit*, di 100 minuti ne restavano poco più di 40; lo schermo era costituito da un muro sporco; e dovevo accontentarmi di una simultanea oscura e incoerente.

Nonostante tutto questo, le immagini sul muro rivelavano un cineasta di prima categoria. Non c'era alcun dubbio. I film di Güney sono duri e senza compromessi, con una comprensibile tendenza a eccessi didascalici, ma ricchi di momenti di tale tenerezza umana da rendere i loro personaggi se possibile ancora più disperati e le loro speranze ancora più irrealizzabili. In *Umut*, per esempio, la scena in cui la donna provata e stanca dice addio al marito che sta partendo alla ridicola ricerca di un tesoro sopporta il paragone

con la scena di *Aparajito* di Ray in cui la famiglia si disgrega, grande momento, pieno del sentimento del dolore umano, nel quale la donna si riconcilia con la propria realtà e con le proprie responsabilità sulle rovine della sua casa.

Il paragone con Ray è legittimato dal fatto che anche la «Trilogia di Apu» è stata fortemente influenzata dall'opera di Vittorio De Sica e di Jean Renoir. Proprio questi due cineasti sembrano aver ispirato anche Güney. Tuttavia, sarebbe inesatto esagerare queste influenze, dal momento che pochissimi film stranieri vengono distribuiti in Turchia ed è perciò piuttosto difficile che Güney abbia visto, che so, *Pather Panchali* o *La bete humaine*. Nella escalation del gusto surreale, *Umut* assomiglia a *Il tesoro della Sierra Madre* di Huston. *Ağit* è girato come un western di Sergio Leone e, come altri film di Güney, si avvicina al cinema novo brasiliano. *Arkadas* è paragonabile a *Teorema* di Pasolini, che tutto sommato sembra il cineasta che ha maggiormente influenzato Güney. Queste indicazioni tendono semplicemente a evocare l'atmosfera dei film Güney, per i quali vale la pena di richiamare il punto di vista di Pasolini, secondo il quale il neorealismo è un prodotto della resistenza; il che colloca i film di Güney nell'ambito di una tendenza universale di carattere sia culturale che ideologico.

Il cinema di Güney è *a priori* solidamente radicato nella cultura e nella società turca, della quale riflette i problemi e le contraddizioni intrinseche. Volendo identificare e definire il tema dominante della sua opera, lo si può focalizzare in una visione della Turchia come nazione totalmente indipendente, unita in un progetto comune e liberata di tutte le interferenze straniere. La lotta interna non si limita a contrapporre sinistra a destra, contadini a proprietari terrieri, ma è un vero e proprio dialogo sull'identità nazionale. La situazione particolare della Turchia ha determinato la nascita, come in altri paesi del Terzo Mondo, di due società distinte, separate non solo dalle condizioni economiche, ma anche dall'epoca: alcuni personaggi di Güney vivono nel XX° secolo, mentre altri sembrano vivere ancora nel XIX°. *Ağit*, per esempio, sembra un dramma storico sul banditismo, quando all'improvviso ci si accorge che si svolge nel 1971. I film di Güney sono costruiti deliberatamente in maniera tale da evidenziare questa opposizione; e se a volte si può loro rimproverare un eccesso di insistenza o di *clichés* (come in *Umut* le inquadrature del ricco sfaccendato in piscina), non bisogna dimenticare il pubblico al quale questi film si indirizzano. Per fortuna Güney non è caduto (come Godard e Straub) nella trappola di un cinema politico accessibile

soltanto a una élite intellettuale.

Il titolo di *Umut* è ironico: Güney mostra infatti che, in circostanze così disperate, la speranza è senza scopo e autodistruttiva. C'è bisogno di un'azione più positiva,

(...)

L'itinerario inesorabile verso la pazzia è evocato benissimo da Güney, che si preoccupa di mostrare i personaggi come instabili e di chiudere con logica implacabile ogni strada verso la speranza. Una letterale collisione tra «vecchia» e «nuova» Turchia si produce nel corso dell'inchiesta, quando l'autista, mollemente seduto nel commissario, racconta i dettagli dell'incidente, mentre il protagonista (Cabar), in piedi dietro di lui e attono, è incapace di confutare le accuse dell'uomo o anche solo di rivaleggiare con la sicurezza e la tranquillità dell'uomo. Non meno impressionanti sono le scene nella famiglia di Cabar, nel corso delle quali il contatto dell'uomo con la realtà si fa sempre più impalpabile e ogni minimo incidente diventa pretesto per esplosioni violente, seguite da altrettanto violenti sensi di colpa. La folle corsa al tesoro, con tutte le sue implicazioni superstiziose, è solo un'altra forma di lotteria. La fine disperata nel deserto richiede senza alcun equivoco un cambiamento sociale più realistico.

Arkadas (probabilmente l'opera più riuscita di Güney) è un film sulla presa di coscienza individuale, ed è da considerarsi il film più apertamente autobiografico di Güney. Il suo personaggio e quello di Cemil rappresentano i poli dell'itinerario politico del regista, ricco e celebre playboy divenuto poi attivista politico. Realizzato con i colori squillanti dei

settimanali illustrati, il film impressiona per il suo rigore, per la lucidità con cui inquadra una comunità chiusa anche nello spirito, isolata nella propria ricchezza materiale. È un saggio di morale moderna, nel quale la nuova borghesia corrotta prende coscienza delle proprie origini al tempo stesso umili e nobili. È perfettamente coerente che Cemil sia un amministratore fondiario che sfrutta la terra e la gente che sulla terra vive (in opposizione a Güney, un ingegnere che costruisce per l'avvenire). L'eterna lotta tra contadini e proprietari terrieri è al centro di molti film turchi recenti, e anche i film d'ambientazione urbana (come *Za-*

vallilar, che offre una visione dickensiana del sistema giudiziario turco) evocano continuamente ricordi della tradizione rurale e dei conflitti contadini. *Ağit* ed *Endise* di Güney illustrano perfettamente questo genere.

Ağit è visualmente emozionante, con la sua aria rugosa e sciupata, dove i primi piani faticosi e pesanti si alternano alle panoramiche di un paesaggio montano, che fornisce nascondigli sicuri sia ai cacciatori che alla selvaggina. Ma il protagonista, interpretato come sempre da Güney, è lontano dall'eroismo solitario e mitico di un personaggio di Leone: è un uomo del popolo, inasprito dalla miseria

Arkadas



e costretto a una vita di criminale, che, alla testa di una banda di fuorilegge, si scontra con l'ambiente ostile, con la povertà endemica della vita contadina e con la polizia che lo perseguita. È un film molto solido e seducente (non tanto lontano da *Antonio das Mortes* di Glauber Rocha), che funziona altrettanto bene sia come film d'avventure sia come arma politica. *Ağit* è anche una perfetta dimostrazione della presenza carismatica di Güney sullo schermo, soprattutto quando conduce i suoi uomini alla battaglia, con la determinazione disinteressata della quale sono capaci solo i rivoluzionari (e non i criminali).

Endişe, che è quasi un documentario sui raccoglitori di cotone ridotti dal sistema al ruolo di macchine, è un film molto più complesso e sottile di *Ağit*.

(...)

Buona parte della forza di *Endişe* viene dalla rappresentazione del lavoro nei campi e del trattamento da schiavi cui sono sottoposti gli operai. Il solo sollievo al lavoro è portato da un cinema ambulante, che proietta uno spettacolo sorprendente, composto, tra gli altri, di brani di *Luci della ribalta* e di *Zoulou*. Riferimenti costanti alla legge del sangue e ad antiche tradizioni tribali vengono utilizzati come contrappunto alla lotta contro l'oppressione, più urgente e contemporanea; l'adesione agli antichi riti è giudicata regressiva e, mostrando la vendetta e la domanda di matrimonio come inutili divisioni, il film invita all'unione delle classi sfruttate.

Questo tema trova un'espressione estremamente efficace in *Sürü*, opera lucida e potente, scritta da Güney nella prigione di Toprashi e realizzata da Zeki Ökten, i

cui film precedenti, per quanto non privi di interesse, mancavano dell'energia e della concisione caratteristiche di Güney. *Sürü* è di ben altro calibro, benché tradisca ancora con i suoi colori ineguali l'insufficienza dei mezzi tecnici del cinema turco (spesso bisogna comprare il materiale al mercato nero). Tuttavia, con un budget di 50.000 dollari, questo film raggiunge una specie di grandezza epica, un *pathos* di cui non sono capaci registi più fortunati.

(...)

Alcuni critici hanno suggerito che *Sürü* giustifichi in parte la rivoluzione dell'Iran. È in parte probabile, anche se Güney, che senza dubbio approva il rovesciamento dello Scià, non sarebbe certamente d'accordo con la rigida applicazione in quel paese della legge coranica. Sia il fervore religioso che i riti e le tradizioni che, oltre a creare legami tra i contadini, li spingono anche a battaglie distruttive, sono sempre visti nell'opera di Güney come regressivi. Anche se una prima visione restituisce un sentimento di tristezza nei confronti del personaggio del padre, questo si attenua a una visione successiva. È l'eroe vinto, quello che esprime la rabbia contro suo padre uccidendo il mercante corrotto, che il film approva tacitamente. Anche se la rivolta dell'eroe è di breve durata, e lo conduce quasi certamente a una condanna ineluttabile (in una situazione che potrebbe evocare quella personale di Güney), non dobbiamo dimenticare il ragazzino che, prima, pronuncia uno dei discorsi più appassionati mai sentiti in un film di Güney. Si può criticare la costruzione della sequenza (come si può criticare la figura del bambino in *Un re a New York*), ma

non si possono sottovalutare l'idealismo e l'impegno della giovane generazione. *Sürü* ha avuto in Turchia una sorte disgraziata: ritirato precipitosamente dalla casa di produzione di Güney dal Festival del cinema balcanico, per protesta contro la contemporanea proibizione dell'emissione televisiva di *Ağit*, il film è poi stato proiettato con successo per 8 settimane in un cinema di Istanbul. Poi, il cinema è saltato in aria a causa di un'esplosione che ha ferito 6 persone, per cui oggi sono pochi gli esercenti che corrono il rischio di programmarlo.

(...)

La visione di *Sürü* accentua la nostra frustrazione di fronte all'inaccessibilità delle opere precedenti di Güney. A meno che non intervengano le cinesche straniere a salvare i negativi dalla distruzione totale, l'opera dei giovani registi turchi in generale e quella di Güney in particolare è destinata a scomparire. Spero di non essere l'ultimo degli stranieri ad avere visto i suoi film.

(Présentation de Yilmaz Güney, «Positif», n. 227, febbraio 1980)



I limiti dell'azione individuale

di Roy Armes

La qualità tipica del lavoro di Güney è generata dalla combinazione di uno stile radicato nel cinema d'intrattenimento popolare su cui il regista si è formato e di un contesto che nega l'opportunità di espressione diretta delle idee di crescita sociale.

I 70 o 80 film nei quali Güney apparve prima di diventare regista (circa 20 dei quali su sua sceneggiatura) appartengono al cinema popolare turco: girati a basso costo, essenzialmente in esterni, con una lavorazione di giorni più che di settimane. I registi che lavorano in questa maniera non sono solo stati influenzati dai film americani o italiani, ma hanno girato dei veri e propri remake (come accade nel cinema hindi). L'interesse si concentra naturalmente più sull'azione che sul dialogo e le trame si orientano inevitabilmente nella direzione del melodramma. *Ac Kurtlar*, il quarto film diretto da Güney, mostra molte delle debolezze strutturali di questo tipo di cinema: incoerenze occasionali determinate dall'incapacità del montatore di organizzare il materiale, confusioni derivate dal fatto che tutte le scene con la stessa ambientazione sembrano girate consecutivamente, nello stesso giorno, con identiche luci e costumi, senza alcun riguardo al posto che hanno nella successione narrativa. Contraddizioni simili sono evidenti anche in *Agit*, dove l'eccellente am-

bientazione del villaggio montano, sepolto tra le rocce, è sfruttata al punto di annullare il suo impatto drammatico. Sebbene Güney sia autore di quattro romanzi, in questo tipo di cinema la sceneggiatura non ha assolutamente il significato di attività letteraria. Come dice anche lui, «Una sceneggiatura per me è sempre stata non più di un pretesto per la realizzazione del film. Possiamo anche partire dalla traccia della sceneggiatura, ma il film, alla fine, è comunque qualcosa di diverso o addirittura di completamente diverso. Perciò io lascio ampio spazio durante le riprese all'improvvisazione e alle ispirazioni del momento». *Baba*, uno dei 7 film diretti da Güney nel 1971, mostra i limiti possibili di questo approccio. Anche se l'idea centrale è notevole, è evidente che Güney non trovò nessuna ispirazione per le scene iniziali nel nightclub (ampollose e goffe) e che tentò perciò di salvare il film portando all'estremo gli elementi melodrammatici (alla fine, l'eroe, al quale è stata offerta una prostituta che si scopre essere sua figlia, è ucciso da un colpo di pistola sparato da suo figlio, che lo riconosce troppo tardi). La forza contraddittoria del suo approccio risiede nel puro piacere e nell'eccitazione che Güney provoca nei suoi lavori migliori e nelle numerose sequenze nelle quali la macchina da presa può seguire un'azione senza dialogo, spiegazione o

commento: Cabar che segue il carro che porta il suo cavallo morto in un campo in *Umut*, i banditi che, in fila, tutti con curiosi ombrellini bianchi, se ne vanno inconsapevoli verso un'imboscata in *Agit* o le facce del gruppo incontrato dai tre uomini appena rilasciati dalla prigione in *Zavallilar*.

Anche la scelta delle ambientazioni è fondamentale per l'impatto dei film di Güney, che offrono un panorama delle diverse immagini della Turchia: lo squalore urbano delle stanze spoglie abitate da Cabar e dalla sua famiglia in *Umut*, il villaggio abbandonato sperduto tra le rocce in *Agit*, la prigione sovraffollata di *Baba e Zavallilar* (tanto più convincenti della prigione isterica ed eccessiva di *Midnight Express*), il campo dei raccoglitori di cotone (che sembra un'immagine di un altro secolo) di *Endise*. Queste ambientazioni non sono semplici simboli o colore locale. Molto del dinamismo delle opere di Güney viene proprio dalla successione di questi ambienti, perché i suoi personaggi sono costantemente in movimento, condotti dalla povertà a cercare lavoro in città (*Düsmen*) o un tesoro nascosto nella campagna (*Umut*), ad andare sulle colline per vivere di contrabbando e banditismo (*Agit*) o sui campi di cotone per accettare il magro prezzo offerto dai proprietari terrieri (*Endise*). Questo tema della migrazione interna è descritto

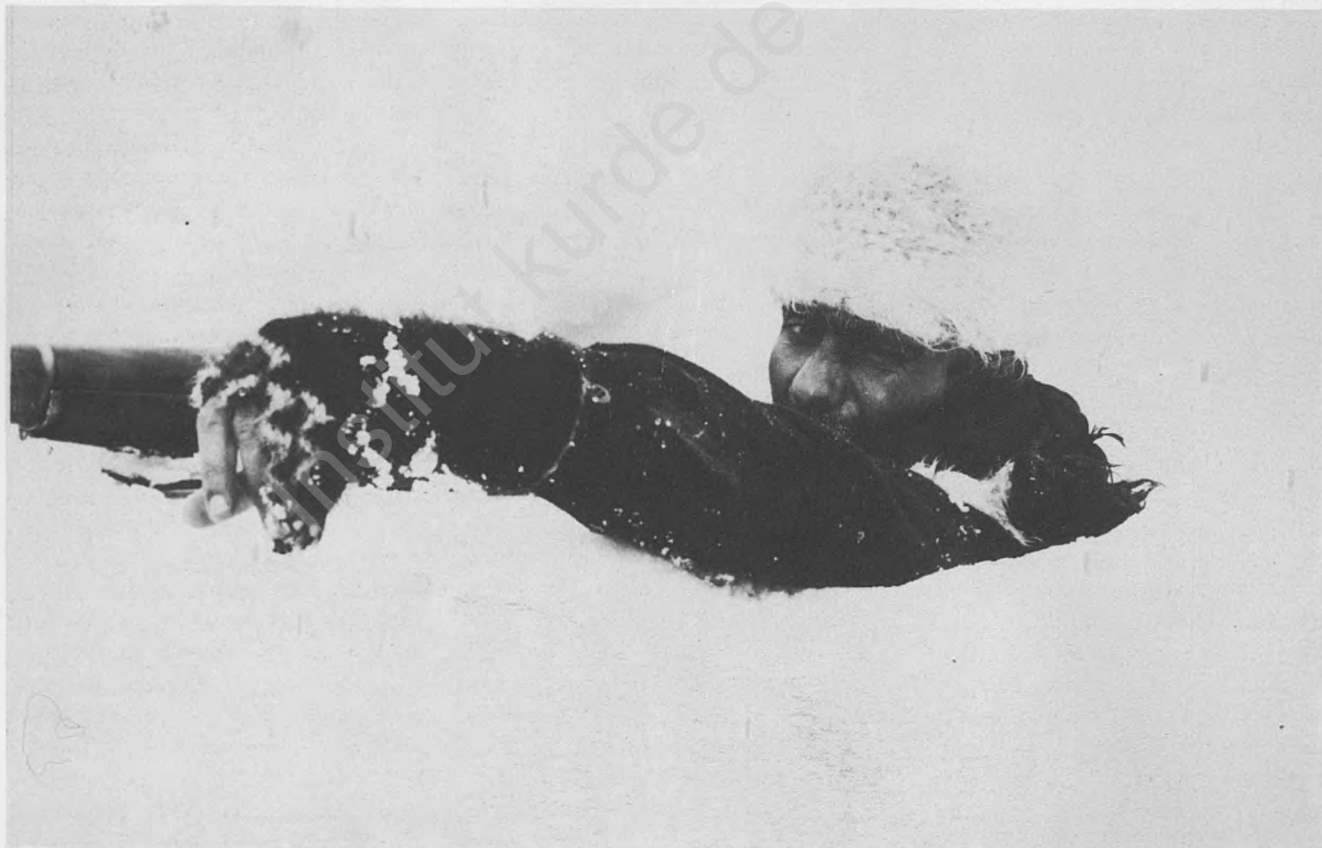
con la massima potenza nel lungo viaggio in treno di *Sürü*, e inquadrato con la massima acutezza in *Baba*, il cui protagonista è disperato al punto di non vedere alcuna differenza tra il trascorrere 10 anni in carcere per scontare un crimine che non ha commesso o 10 anni come lavoratore emigrato in Germania.

Decisivo è il ruolo che ha giocato nel cinema popolare il personaggio interpretato da Güney all'inizio della sua carrie-

ra. Attila Dorsay ha ricordato il livello di coinvolgimento che il pubblico mostrava nei confronti di Güney negli anni '60. «I suoi film erano guardati con l'attenzione e il rispetto di una cerimonia religiosa». In *Ac Kurtlar* l'eroe, anche se alla fine muore, è dipinto per tutto il corso del film come una figura invincibile con poteri quasi sovrumani; il debito al ruolo interpretato da Clint Eastwood nei film di Sergio Leone è evidente ed enfa-

tizzato da una colonna sonora imitata (o piratata?) da Ennio Morricone. Come vedremo, è in gran parte attraverso la trasformazione di questo ruolo che si esprimono gli intenti sociali di Güney. Quello che invece rimane costante è il ruolo assegnato alle donne, viste come inevitabilmente oppresse dall'uomo. In *Umut* ci sono momenti nei quali, nonostante le urla e le tensioni indotte dalla miseria, sia il vetturino che sua moglie

Ac Kurtlar





sono dipinti con la delicatezza tipica di Satyajit Ray. Ma generalmente il punto di vista di Güney è molto più aspro e lontanissimo da quello occidentale. Nel suo lavoro, le donne sono rapite e violentate, sedotte e abbandonate, vendute, uccise o indotte al suicidio. Avere una donna (moglie o figlia) è condizione di vulnerabilità. Sarà uccisa o vi tradirà, e in entrambi i casi la risposta può essere solo una vendetta violenta, la vendetta che corre sotterraneamente nella società di tutti i film di Güney. Tra tutti i ritratti femminili, solo due escono da questa generalizzazione: la nipote in *Arkadas*, che è simpatica e toccante anche se fondamentalmente inutile (come le viene detto, se nella vita non hai mai lavorato, non puoi capire niente) e la donna medico di *Aği*. Quest'ultima è l'unica figura femminile attiva del cinema di Güney: dopo essersi creata una vita indipendente in un villaggio remoto, prende da sola la decisione morale di aiutare i banditi non denunciandoli alla polizia. Anche lei, tuttavia, è emotivamente vulnerabile alla forza del capobanda (interpretato da Güney).

Nella valutazione degli intenti sociali di Güney non si può non considerare il contesto censorio. Se teniamo conto dello pseudo-liberalismo delle leggi di censura, riusciamo a spiegarci meglio il puritanesimo di Güney nei confronti delle donne e la sua opposizione alle idee liberali occidentali (in *Arkadas*, un giovane è rimproverato perché ha i capelli lunghi). L'applicazione di queste leggi censorie è stata tale da consentire la produzione e la distribuzione di film che degradano e addormentano la mente del pubblico attraverso la rappresentazione del sesso e del-

la violenza, ma da bandire senza appello l'espressione delle idee di sinistra. Güney, incarcerato due volte a causa delle sue simpatie comuniste, è assolutamente esplicito su questo punto: «Ci è sempre stato impossibile esprimere chiaramente le nostre idee a causa della censura. Abbiamo avuto bisogno di creare un linguaggio che ci permettesse di comunicare con il pubblico. La nostra era una comunicazione illegale. Per esempio, non potevamo dire 'Organizzatevi', ma dovevamo mostrare il vicolo cieco dell'individualismo. Dovevamo esprimere in maniera simbolica le idee che volevamo trasmettere al pubblico». In questo senso, sono molto significativi i film di banditi (*Ac Kurtlar e Ağit*), contemporaneamente eccitanti film di avventure e sottolineature delle carenze della società turca: la mancanza di un'organizzazione governativa che porti aiuto o difesa agli abitanti dei villaggi, la mancanza di solidarietà sociale tra gli stessi contadini, l'inesistenza delle religioni come forza positiva, l'incapacità delle donne ad avere una vera partecipazione nella vita e quella dei banditi a proporre una strada che vada oltre la rivolta istintiva. È proprio il fallimento dell'azione individuale in sé e per sé che corre come idea unificante per tutto il cinema di Güney. Forse il suo maggior risultato come attore-regista è stata la transizione dal personaggio del super-eroe a quello dell'individuo vulnerabile ed il coinvolgimento del suo pubblico in questo passaggio. Il passo avanti che *Ağit* rappresenta rispetto a *Ac Kurtlar* è un chiaro esempio in questo senso. Mentre il bandito solitario è ancora un uomo invincibile da tutto fuorché da un'arma, il capobanda di *Ağit* è un e-

roe demistificato. La sua abilità, la sua forza e la sua onestà sono evidenti, ma sono anche i limiti della sua rivolta. Non ha un sistema di idee sufficienti a tenere insieme la sua piccola banda. Unita, la banda può sopravvivere per un po', ma il codice di valori fondato sulla vendetta divide i suoi membri, che da soli periscono. Qui non c'è nessuna fine eroica per il capo: è semplicemente ucciso da lontano da un contadino spinto dalla prospettiva della ricompensa. Più o meno nella stessa maniera, le idee vecchio stile del padre portano alla distruzione del gruppo familiare in *Sürü*. In *Umut e Endise*, l'eroe combatte disperatamente per trovare il denaro necessario alla sopravvivenza e tenere unita la sua famiglia, ma in entrambi i casi la sua lotta è del tutto individualistica. Cabar volta le spalle ai suoi compagni che lottano per organizzarsi politicamente e cade nella fissazione della ricerca di un tesoro, mentre Chever di *Endise* è costretto ad interrompere lo sciopero organizzato dai lavoratori contro gli oppressori. In entrambi i casi, l'esito finale è la pazzia. Il lavoro di Güney è disperatamente desolato. È il miglior amico di Cabar a proporgli la ricerca del tesoro; la solidarietà dei detenuti di *Zavallilar* non sopravvive alla loro uscita dal carcere e l'eroico tentativo del protagonista di *Baba* di salvare la sua famiglia si risolve in un disastro per lui e per i suoi cari.

Dal punto di vista politico, *Arkadas* è fino a oggi il film più interessante di Güney, che qui si focalizza sul ruolo dell'intellettuale. Ben lontano dal misticismo di *Teorema* di Pasolini (cui è stato invece avvicinato da Adrian Turner), *Arkadas* è invece una lucida analisi del ruolo di una

Arkadas



élite educata in un paese in via di sviluppo. Il personaggio interpretato da Güney incontra un vecchio amico di infanzia, Cemil, e va ad abitare con lui nel lussuoso complesso residenziale vicino al mare dove la nuova borghesia (di cui Cemil è un esempio) si riposa, beve e fa l'amore. Nel corso della storia, Güney conduce il suo antico amico a capire l'inutilità e il fallimento della sua vita, commisurandola al proprio impegno alla costruzione di strade in zone sperdute del paese e alla diffusione delle nuove idee nel villaggio dove entrambi sono nati. Alla fine, mentre Cemil si suicida, il personaggio di Güney se ne va, lasciando però dietro di lui i semi di un nuovo futuro per la Turchia. Lontano dall'incitare ad atti di rivolta, Güney incita i giovani allo studio e alla disciplina. Forse a causa della censura, il messaggio di Güney alla povera gente non è esplicito; vediamo l'impatto del confronto sul loro volto; e questo è sufficiente.

(Yilmaz Güney: *the Limits of Individual Action*, «Framework», n. 15-16-17, estate 1981)

Le mur

di Tony Rayns

Il film di Güney, bello e profondamente retto, sta in mezzo a due apparenti paradossi. In primo luogo, è contemporaneamente una ricostruzione semi-documentaria di avvenimenti attuali (la rivolta del dormitorio dei ragazzi nella prigione di Ankara nel 1976) e una potente metafora polemica dello stato della nazione turca. In secondo luogo, il film è scrupolosamente oggettivo nella descrizione di fatti ai quali Güney non ha partecipato in prima persona e contemporaneamente chiede di essere letto con la consapevolezza dei 12 anni che Güney ha trascorso nelle prigioni turche. *Le mur* è diverso da ogni altro film carcerario; lavora sopra e attraverso questi paradossi, per produrre un continuo equivoco tra il particolare e il generale, tra il sociale e il politico.

L'unità strutturale di base del film è il giorno, più che qualsiasi scenografia. Il film si apre identificando le immagini e i suoni che segnalano l'inizio di ogni nuovo giorno: la squadra delle guardie che, completamente equipaggiata, si esercita a passo di corsa; il flusso degli annunci e delle trasmissioni radiofoniche (pubblicità compresa). Le variazioni di queste immagini e questi suoni ricorrono nel film a segnare il trascorrere dei giorni. All'interno di ogni giornata, il film procede attraverso una serie di quadri, che gradualmente costruiscono un quadro

complessivo dei modelli di vita carcerari ed enfatizzano avvenimenti speciali, come la visita di ispezione del direttore generale delle carceri o la lunga notte delle celebrazioni prematrimoniali per Hatice e Samil. Nessun personaggio è privilegiato in questo flusso di quadri, ma di ognuno è salvaguardata l'integrità in quanto persona; nessuno è ridotto al rango di comparsa, come nessuna azione ha in se stessa un esplicito significato simbolico.

Molti degli episodi si accentrano sulle tensioni: tra guardiani e prigionieri, ovviamente, ma anche tra guardiani e guardiani e prigionieri e prigionieri. Emerge a poco a poco un chiaro senso complessivo su come il sistema funziona e perpetua se stesso chiudendo prigionieri e guardiani in una disperata cospirazione di ignoranza e sconfitta. *Le mur*, nel suo rifiuto di sentimentalizzare le vittime, per quanto armate di fucili e bastoni, ha una sorta di rigore buñueliano. E di Buñuel, Güney ha anche la sensibilità verso i momenti di gioia e calore; Siško scrive una lettera su dettatura dell'analfabeta Saban e il film per più di un minuto osserva la toccante relazione che si stabilisce tra i due ragazzi; nel dormitorio delle donne, una detenuta legge alle altre passi di un libro prezioso e il momento si trasforma in un piccola celebrazione della solidarietà del gruppo. E, se l'azione rag-

giunge spesso vette di isterica intensità, non c'è mai tuttavia la minima suggestione melodrammatica. Güney è inoltre attentissimo nell'evitare qualsiasi rischio di emozione gratuita e non voluta: *Le mur* è molto meno violento di, diciamo, *Fuga di mezzanotte*, e racchiude la maggioranza delle azioni violente al di fuori dello schermo.

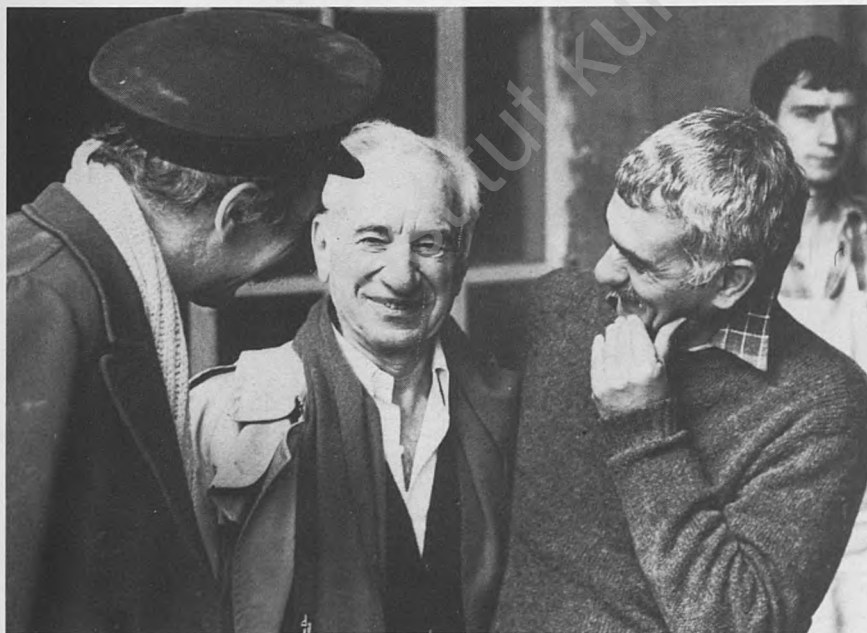
La scelta di Güney di non addentrarsi nei dettagli della vita di nessuno di questi disgraziati, da un lato rende più pregnante la naturale intimità degli episodi, e dall'altro enfatizza il registro metaforico del film. Così *Le mur* si salda, come è ovvio, con l'opera precedente di Güney. I fattori costanti dei suoi lavori più maturi sono stati: 1) la puntualizzazione del ruolo delle donne e dei bambini nella società turca; 2) la centralità della nozione di «prigione» in qualsiasi analisi dei problemi turchi. I suoi film hanno dissezionato prigionieri culturali, prigionieri linguistiche, prigionieri sessuali e coniugali, prigionieri storiche e, naturalmente, prigionieri mentali. In *Le mur*, Güney ha avuto il coraggio di concretizzare completamente queste immagini e questi concetti appassionati: è un film che, oltre a mostrare, letteralmente, l'imprigionamento delle donne e dei bambini, dimostra, con quasi altrettanta evidenza, come l'idealismo su cui Atatürk fondò la repubblica nel 1923 (e tutte le conseguenti speranze del pac-

se) urti contro un muro. C'è una frase di Atatürk che, come uno slogan, appare su uno dei muri della prigione: «Gioventù turca! Siamo stati noi a fondare la repubblica, ma dovrete essere voi a rafforzarla e a renderla viva!». L'inquadratura che mostra il motto (all'inizio del film) contiene una lieve ironia; ma più tardi Gü-

ney la confronta con un'immagine che è probabilmente tra le più ironiche di tutto il suo cinema: il giovane Ziya, l'evaso che ha imparato che la sopravvivenza è più facile all'interno che all'esterno della prigione, morente a causa di un pestaggio, a terra, davanti al busto di Atatürk. È questa la sola immagine del film con

valore simbolico primario e, per questa ragione, è anche la più impressionante. È enormemente triste che *Le mur* sia il testamento di Güney, anche perché la sua morte prematura rafforza il «culto della personalità» sviluppatosi intorno a Güney, l'immagine romantica di martire ribelle nata con la vittoria a Cannes di





Yol. *Le mur* confuta esplicitamente questa immagine e rifiuta questo culto; questo è il motivo per cui Güney non compare nel film ed evita qualsiasi riferimento direttamente autobiografico. Lo sguardo del film non è introspettivo, ma rivolto all'esterno, verso la repubblica turca, dove la vita della maggioranza è intristita dal governo fascista, dove l'opposizione politica è stroncata violentemente, e dove le autorità, sostenute dai loro alleati stranieri, hanno un forte interesse affinché il grosso del paese e della sua gente non approdi al XX° secolo. *Le mur* articola un'efficacissima protesta contro questa situazione e riesce a portarla avanti senza appellarsi a un'emotività di breve durata e senza resuscitare le ingenuità della maggior parte dei film politici. Il film chiede la fine della cospirazione del silenzio messa in atto dalla Nato a proposito delle condizioni della Turchia, e questa richiesta si fonda sulla consapevolezza dell'insufficienza degli appelli di umana simpatia. Come il resto dell'opera matura di Güney, *Le mur* non ha nessun debito nei confronti della generica tradizione cinematografica turca, ma denuncia uno sforzo di ricerca formale di nuove strutture, toni e punti di vista. È del tutto coerente il fatto che l'ultimo film di Güney sia non solo il più rigorosamente autoriale, ma anche il più innovativo dei suoi film.



Filmografia

a cura di *Andrea Morini*

La filmografia che segue è suddivisa in due parti: la prima comprende i film diretti da Güney, ai quali sono stati assimilati quelli «idealmente» diretti da lui, cioè quelli pensati, organizzati e progettati dal carcere e affidati ai collaboratori. La seconda parte comprende invece i film nei quali Güney risulta come interprete, autore della sceneggiatura e del soggetto e assistente alla regia.

La ricostruzione della filmografia di Yılmaz Güney è ostacolata da problemi d'ordine oggettivo. È opportuno ricordare che la figura di Güney costituisce ancora un problema, in Turchia e non solo, e che di conseguenza assai scarse sono le notizie riguardanti soprattutto il primo decennio della sua attività, quando la notorietà del regista non aveva cioè ancora varcato i confini del suo paese e Güney era sostanzialmente un popolare e inquieto attore di film di successo. Ci scusiamo pertanto se il nostro lavoro risulta incompleto e se non siamo sempre riusciti a compiere un'adeguata esegesi delle fonti che abbiamo avuto a disposizione:

- 1) Catalogo Cactus Film - Zurich.
- 2) Filmografia pubblicata in «Yılmaz Güney: Sein Leben-Seine Filme» a cura di Jan Heijs, Buntbuch Verlag, Hamburg 1983.
- 3) Filmografia curata da Agah Ozgüc, pubblicata in «Cinéma», n. 262, ottobre 1980.
- 4) Filmografia curata da Oduz Adanir, pubblicata in «Positif», n. 227, febbraio 1980.

1) Film diretti da Yılmaz Güney

1967

Benim Adim Kerim

(*Il mio nome è Kerim*)

Regia: Yılmaz Güney
Sceneggiatura: Yılmaz Güney
Fotografia: Ali Yaver
Interpretazione: Yılmaz Güney, Birsen Menekseli, Yildirim Gencer, Tuncer Necmioglu
Produzione: Sahinler Film

1968

Pire Nuri

(*Nuri la pulce*)

Regia: Yılmaz Güney
Sceneggiatura: Yılmaz Güney
Fotografia: Gani Turanlı
Musica: Nedim Otyam
Interpretazione: Yılmaz Güney, Nebahat Cehre, Nihat Ziyalan, Sami Tunc, Danyal Topatan
Produzione: Güney Film

* Nella filmografia curata da Oduz Adanir Seref Gedik risulta co-regista.

Seyyit Han/Topragin Gelini

(*Seyyit Han/La sposa della terra*)

Regia: Yılmaz Güney
Regia seconda unità: T. Fikret Ucak
Sceneggiatura: Yılmaz Güney
Fotografia (b&n 35 mm): Gani Turanlı
Musica: Nedim Otyam
Montaggio: Sezai Elmaskaya, Tahsin Demirant
Interpretazione: Yılmaz Güney, Nebahat Cehre, Hayati Hamzaoglu, Danyal Topatan, Nihat Ziyalan, Hüseyin Zan, Sami Tunc, Cetin Basaran, Enver Dönmez, Ihsan Godik, Selahettin Gecgel, Ahmet Koc, Yusuf Cagatay, Necla Akbas, Osman Öğretmen, Ali Sudun, Hasan Kapili, Seyfi Sudun
Produzione: Güney Film
Durata: 78 min.

Festival del cinema di Adana 1969. Premi: miglior attore; migliore fotografia.

1969

Ac Kurtlar

(*I lupi affamati*)

Regia: Yilmaz Güney
Sceneggiatura: Yilmaz Güney
Fotografia (b&n 35 mm): Ali Uğur
Montaggio: Ender Feker, Kenan Haceman
Interpretazione: Yilmaz Güney, Hayati Hamzaoglu, Enver Güney, Türkan Agrak, Sevgi Can
Produzione: Güney Film
Durata: 70 min.

* Nel catalogo Cactus Film il film risulta prodotto nel 1967.

Bir Cirkin Adan

(*Un uomo brutto*)

Regia: Yilmaz Güney
Sceneggiatura: Yilmaz Güney
Fotografia: Gani Turanlı
Interpretazione: Yilmaz Güney, Hayati Hamzaoglu, Feri Cansel, Süleyman Turan, Nihar Ziyalan, Mümtaz Alparsla, Asim Nipton
Produzione: Güney Film

* Nella filmografia curata da Jan Heijs risulta direttore della fotografia Kaya Erenz e tra gli interpreti vengono citati anche Tuncel Kurtiz, Gülsen Alniacik, Osman Alyana.

1970

Umut

(*La speranza*)

Regia: Yilmaz Güney
Regia seconda équipe: Serif Gören
Sceneggiatura: Yilmaz Güney
Fotografia (b&n 35 mm): Kaya Ererez

Musica:

Montaggio:

Interpretazione:

Produzione:

Durata:

Festival del cinema di Adana 1970. Premi: miglior film, migliore attore.

Festival del cinema di Grenoble 1972. Premio speciale della Giuria.

Arif Erkin

Celal Köse

Yilmaz Güney, Gülsen Alniacik, Tuncel Kurtiz, Osman Alyanak, Sema Engin, Sevgi Tatli, Kürsat Alniacik, Hicret Gürson, Nizam Ergüder, Enver Dönmez, Lüfti Engin, Kemal Tatli Güney Film, Abdurrahman Keskiner 1h 45'

1971

Kacaklar

(*I fuggiaschi*)

Regia:

Yilmaz Güney

Sceneggiatura:

Fotografia (col.):

Interpretazione:

Produzione:

Yilmaz Güney

Ali Yaver

Yilmaz Güney, Fatma Karanfil, Mehmet Büyükgüngör, Mümtaz Ener, Aysun Aybek

Alfan Film

Vurguncular

(*I malfattori*)

Regia:

Sceneggiatura:

Fotografia (col.):

Interpretazione:

Yilmaz Güney

Yilmaz Güney

Gani Turanlı

Yilmaz Güney, Fikret Hakan, Orhan Günsiray, Bilal Inci, Hayati Hamzaoglu, Muzaffer Tema, Hüseyin Zan, Feridun Cölgecen, Daynal Topatan, Yilmaz Türkoglu, Tarik Simsek, Nazan Soray, Melek Görgün, Figen Han

Güney Film

Produzione:

Ibret

(L'esempio)

Regia: Yilmaz Güney, Serif Gören
Sceneggiatura: Yilmaz Güney
Fotografia: Gani Turanli
Interpretazione: Yilmaz Güney, Orhan Günsiray, Piraye Uzun, Sami Tunc
Produzione: Güncy Film*

* Nella filmografia citata di Adanir, Güney non compare come regista.

Yarin son Gündür

(Domani è l'ultimo giorno)

Regia: Yilmaz Güney
Sceneggiatura: Yilmaz Güney
Fotografia (col.): Ali Yaver
Interpretazione: Yilmaz Güney, Fatma Girik, Erol Tas, Süleyman Turan, Nihat Ziyalan, Bilal İnci, Feridun Cölgecen, Nükhet Egeli
Produzione: İrfan Film

Umutsuzlar

(I disperati)

Regia: Yilmaz Güney
Sceneggiatura: Yilmaz Güney
Fotografia (col.): Gani Turanli
Musica: Yalcin Tura
Interpretazione: Yilmaz Güney, Filiz Akin, Hayati Hamzaoglu, Memduh Ün, Nihat Ziyalan, Kamiz Kartal, Tuncer Necmioğlu, Refic Kemal Aduman, Sükrice A-tav, Yesim Tan, Ceyda Karahan, Mehmet Büyükgüngör
Produzione: Akün Film

Aci

(Il dolore)

Regia: Yilmaz Güney
Sceneggiatura: Yilmaz Güney
Fotografia (col.): Gani Turanli
Musica: Metin Bükey
Interpretazione: Yilmaz Güney, Fatma Girik, Hayati Hamzaoglu, Mehmet Büyükgüngör, Okray Yavuz, Osman Han, Dündar Aydınli, Niyazi Gökdelen, Sahin Dilbas
Produzione: Özleyis Film

Ağit

(Elegia)

Regia: Yilmaz Güney
Sceneggiatura: Yilmaz Güney
Fotografia (col. 35 mm): Gani Turanli
Musica: Arif Erkin
Interpretazione: Yilmaz Güney, Hayati Hamzaoglu, Bilal İnci, Atilla Olgac, Yusuf Koc, Sahin Dolbaz, Okray Yavuz, Ahmet Soner, Nizam Ergüden, Selmin Hürmeri
Produzione: Güney Film
Durata: 80 min.

Festival del cinema di Adana 1971. Premi: miglior film; migliore sceneggiatura; miglior regista; migliore attore.

Baba

(Il padre)

Regia: Yilmaz Güney
Sceneggiatura: Yilmaz Güney, Bekir Yıldiz dal romanzo di Bekir Yıldiz
Fotografia (col. 35 mm): Gani Turanli
Fonico: Necip Sancioğlu
Musica: Yalcin Tura

Interpretazione:

Yılmaz Güney, Müserref Tezcan, Kuzey Vargin, Yildirim Önal, Ender Doruk, Nedret Güvenc, Tuncer Necmioglu, Feridun Cölgecen, Mehmet Büyükgüngör, Aytac Arman, Nimet Tezer, Faik Coskun, Yesim Tan

Produzione: Güney Film, Süha Pelitödü

Durata: 85 min.

Festival del cinema di San Remo 1977: medaglia d'oro per migliore attore.

Festival del cinema di Antalya 1974: premio per il miglior film.

Produzione:

Akün Film

Festival di Venezia 1972: Premio FIPRESCI.

Festival del cinema di Adana 1972. Premi: miglior film; miglior attore.

1974

Arkadas

(L'amico)

Regia:

Yılmaz Güney

Sceneggiatura:

Yılmaz Güney

Fotografia (col. 35 mm):

Cetin Tunca

Musica:

Sanar Yurdatapan, Attila Özdemiroglu

Interpretazione:

Yılmaz Güney, Kerim Afsar, Melike Demirag, Azra Balkan, Ahu Tugnay, Civan Canova, Semra Ozdamar, Nizam Ergüdem

Produzione:

Güney Film

Durata:

90 min.

Festival del cinema di Antalya 1974: Premio speciale di qualità.

Endise

(L'inquietudine)

Regia:

Serif Gören

Sceneggiatura:

Yılmaz Güney, Ali Özgentürk, Yavuz Pagda

Fotografia (col. 35 mm):

Kenan Ormanlar

Montaggio:

Serif Gören

Musica:

Sanar Yurdatapan

Interpretazione:

Erkan Yücel, Kamuran Usluer, Aden Tolay, Emel Mesci, Nizam Ergüden

1975

Zavallilar

*(I poveri)**

Regia:

Yılmaz Güney, Atif Yılmaz

Sceneggiatura:

Yılmaz Güney, Atif Yılmaz

Fotografia (col. 35 mm):

Gani Turanlı, Kenan Ormanlar

Musica:

Sanar Yurdatapan, Attila Özdemiroglu

Interpretazione:

Yılmaz Güney, Güven Senil, Yildirim Önal, Seden Kiziltunc, Cörrürk Demirezen, Kamuran Usluer, Mehmet Sahiner, Hülya Sengül

Produzione:

Güney Film

Durata:

85 min.

Festival del cinema di Antalya 1974: Premio speciale di qualità.

* (Le riprese del film sono cominciate nel 1972).

1978

Sürü

(Il gregge)

Regia:

Zeki Ökten

Sceneggiatura:

Yılmaz Güney

Fotografia (col. 35 mm):

Izzet Akay

Fonico:

Tuncer Aydinoglu

Montaggio:

Özdemir Arıtan

Musica:

Zülfü Livaneli

Scenografia:

Rauf Ozangil, Şabri Aslankara

Interpretazione:

Melike Demirağ, Tarik Akan, Tuncel

Kurtiz, Levent Inanir, Meral Niron,
Erol Demiröz, Yaman Okay, Savas
Yurttas, Fehmi Yasar, Göktürk Ge-
mirezen, Suayip Aglig, Güler Okten,
Seuer Kökkaya

Produzione:

Güney Film

Durata:

129 min.

Festival del cinema di Berlino 1979. «Otto-Dibelius» della Giuria
Protestante; premio OCIC.

Festival del cinema di Locarno 1979: Pardo d'oro.

Festival del cinema di Londra 1980: Premio del British Film Institute
per il film più originale.

Antwerp 1979: Gran premio.

Valencia 1980: Gran premio.

Gran Premio dell'Associazione dei critici belgi.

Premio Femina (Belgio, 1980).

Premio della Cineteca Reale Belga 1979.

1979

Düşman

(Il nemico)

Regia:

Zeki Ökten

Sceneggiatura:

Yilmaz Güney

Fotografia (col. 35 mm):

Cetin Tunca

Fonico:

Tuncer Aydinoglu, Necip Saricioglu

Montaggio:

Zeki Ökten, Elisabeth Waelchli

Interpretazione:

Aytac Arman, Güngör Bayrak, Gü-
ven Sengil, Kamil Sönmez, Sevket
Altuğ

Produzione:

Güney Film

Durata:

125 min.

Festival del cinema di Berlino 1980: premio speciale della giuria per la
migliore sceneggiatura; premio OCIC

1982

Yol

(Yol)

Regia:

Serif Gören

Sceneggiatura:

Yilmaz Güney

Fotografia (col. 35 mm):

Erdoğan Engin

Montaggio:

Yilmaz Güney, Elisabeth Waelchli

Musica:

Sebastian Argol, Kendal

Interpretazione:

Tarik Akan, Serif Sezer, Halil Ergün,
Necmettin Cobanoğlu, Hikmet Ce-
lik, Tuncay Akça, Semra Uçar, Sevda
Aktolga

Produzione:

Güney Film, Cactus Film

Durata:

111 min.

Festival di Cannes 1982: Palma d'oro, premio FIPRESCI, menzione
speciale della Giuria ecumenica.

1983

Le mur

(La rivolta)

Regia:

Yilmaz Güney

Sceneggiatura:

Yilmaz Güney

Fotografia (col. 35 mm):

Izzet Akay

Musica:

Ozan Garip Sahin, Setrak Bakirel

Montaggio:

Sabine Mamou

Assistente alla regia:

Kerope Bagla, Fatos Güney, Sefa
Emet

Interpretazione:

Tuncel Kurtiz, Ayse Emel Mesci, Ma-
lik Berrichi, Nicolas Hossein, Isabelle
Tissandier, Ahmet Ziyrek, Ali Berkay,
Selahattin Kuruoglu, Jean-Pierre
Colin, Jacques Dimanche, Ali Dede
Altuntas, Necdet Nakiboglu, Sema
Kuray, Zeynep Kuray, Habes Bouna-
bi, Bernard Cerreaux, Jérémie Nassif,
Christina Castillo, Aicha Arouali,
Betty Nocella, Joëlle Guigui, Sylvie
Flepp, Schahala Aalam

Produzione:

Marin Karmitz per Güney Film,
MK2 Productions, T.F. 1 Produc-
tion, Ministero della cultura

2) Film nei quali Güney risulta come interprete, sceneggiatore, autore del soggetto, assistente alla regia.

1958

Bu Vatanin Cocuklari

(I ragazzi di questo paese)

Regia: Atif Yilmaz
Sceneggiatura e interpretazione: Yilmaz Güney

Alageyik

(Il cervo rosso)

Regia: Atif Yilmaz
Sceneggiatura: Yilmaz Güney, Yachir Kemal, Halit Refiğ
Interpretazione: Yilmaz Güney

1959

Karacaoglan'in Kara Sevdasi

(L'amore folle del giovane bruno)

Regia: Atif Yilmaz
Sceneggiatura: Yilmaz Güney, Yasar Kemal, Halit Refiğ, Atif Yilmaz
Interpretazione: Yilmaz Güney

Tütün Zamani

(Il tempo del tabacco)

Regia: Orhan Ariburnu
Interpretazione: Yilmaz Güney

1960

Clum Perdosi

(Lo schermo della morte)

Regia: Atif Yilmaz
Assistente alla regia: Yilmaz Güney

1961

Dolandiricilar Sahi

(Il re dei ladri)

Regia: Atif Yilmaz
Assistente alla regia e interpretazione: Yilmaz Güney

Kizil Vazo

(Il vaso rosso)

Regia: Atif Yilmaz
Assistente alla regia: Yilmaz Güney

Seni Kaybedersen

(Se ti perdo)

Regia: Atif Yilmaz
Assistente alla regia: Yilmaz Güney

Tatli Bela

(Il dolce dolore)

Regia: Atif Yilmaz
Interpretazione: Yilmaz Güney

Yaban Gülü

(La rosa canina)

Regia: Umit Gülü
Sceneggiatura: Yilmaz Güney, Atif Yilmaz

1963

Ölüme Yalnız Gidilir
(*Si va soli contro la morte*)

Regia: Y. Yalınkılıç
Sceneggiatura: Yılmaz Güney

İkisi de Ceserdu
(*Due uomini coraggiosi*)

Regia: Ferit Ceylan
Sceneggiatura e
interpretazione: Yılmaz Güney

1964

Kamali Zeybek
(*L'eroe col coltello*)

Regia: Nuri Akinci
Sceneggiatura e
interpretazione: Yılmaz Güney

Kara Sahin
(*Il falco nero*)

Regia: Nuri Akinci
Interpretazione: Yılmaz Güney

Kocaoğlan
(*Il grande uomo*)

Regia: Ziya Demirel
Interpretazione: Yılmaz Güney

Prangasız Mahkumlar
(*I condannati senza catene*)

Regia: Orhan Ariburnu
Interpretazione: Yılmaz Güney

* Nella filmografia curata da Oduz Adanir Yılmaz Güney è indicato anche come autore del soggetto.

Dagların Kurdu Kocero
(*Il lupo delle montagne Kocero*)

Regia: Ümit Utku
Sceneggiatura e
interpretazione: Yılmaz Güney

* Nella filmografia cit. di Adanir e nel catalogo Cactus Film il titolo del film risulta essere «Kocero».

Zimba Gibi Delikanlı
(*Un ragazzo come un fulmine*)

Regia: Remzi Jöntürk
Interpretazione: Yılmaz Güney

Mor Defter
(*Il quaderno viola*)

Regia: Nuri Ergün
Interpretazione: Yılmaz Güney

Halimeden Mektup Var
(*La lettera di Halime*)

Regia: Süha Doğan
Interpretazione: Yılmaz Güney

On Korkusuz Adam
(*Dieci uomini coraggiosi*)

Regia: Tunc Basaran
Interpretazione: Yilmaz Güney

Hergün Ölmektense
(*Morire ogni giorno*)

Regia: Ferit Ceylan
Sceneggiatura e interpretazione: Yilmaz Güney

1965
Yaralı Kartal
(*L'aquila ferita*)

Regia: Tarik Dursun
Interpretazione: Yilmaz Güney

Kasimpasali
(*L'uomo di Kasimpasa*)

Regia: Nuri Akinci
Sceneggiatura e interpretazione: Yilmaz Güney

Kasimpasali Recep
(*Recep*)

Regia: Nuri Akinci
Sceneggiatura e interpretazione: Yilmaz Güney

Tehlikeli Adam
(*L'uomo pericoloso*)

Regia: Hasan Kazankaya
Interpretazione: Yilmaz Güney

Ücünüzü de Mihlarım
(*Io vi abbatto tutti e tre*)

Regia: Bilge Olgac
Interpretazione: Yilmaz Güney

Konyakci
(*L'ubriaco*)

Regia: Tunc Basaran
Sceneggiatura e interpretazione: Yilmaz Güney

Krallar Krali
(*Il re dei re*)

Regia: Bilge Olgac
Sceneggiatura e interpretazione: Yilmaz Güney

Kahreden Kursun
(*La pallottola che uccide*)

Regia: Yilmaz Atadeniz
Sceneggiatura: Yilmaz Güney

Gönül Kusu
(*L'uccello dell'amore*)

Regia: Hayri Gülnar
Interpretazione: Yilmaz Güney

Haracima Dokuma
(*Non toccare la mia parte*)

Regia: Hasan Kazankaya
Interpretazione: Yilmaz Güncy

Kanlı Bugday
(*Il grano insanguinato*)

Regia: Ferit Ceylan
Interpretazione: Yilmaz Güncy

Beyaz Atli Adam
(*L'uomo col cavallo bianco*)

Regia: Remzi Jöntürk
Interpretazione: Yilmaz Güncy

Ben Öldükce Yasarım
(*Anche morto, vivrò*)

Regia: Duygu Sağıroğlu
Interpretazione: Yilmaz Güncy

Dagların Oglu
(*Il figlio delle montagne*)

Regia: Yilmaz Atadeniz
Interpretazione: Yilmaz Güncy

Davudi Erkek Erkege
(*Faccia a faccia*)

Regia: Hasan Kazankaya
Interpretazione: Yilmaz Güncy

Kan Gövdeyi Götürdü
(*Sangue che cola*)

Regia: Yilmaz Atadeniz
Interpretazione: Yilmaz Güncy

Korkusuzlar
(*Gli intrepidi*)

Regia: Semin Evin
Interpretazione: Yilmaz Güncy

Sayılı Kabadayılar
(*Le teste forti*)

Regia: Hasan Kazankaya
Interpretazione: Yilmaz Güncy

Silaha Yeminliydim
(*Voglio la pace*)

Regia: Kemal İnci
Interpretazione: Yilmaz Güncy

Sokakta Kan Vardı
(*Sangue nella strada*)

Regia: Vedat Türkali
Interpretazione: Yilmaz Güncy

Torpedo Yılmaz
(*Yılmaz il tornado*)

Regia: Cevdet Okcuğil
Interpretazione: Yilmaz Güncy

1966

At, Avrat, Silah

(Il cavallo, la donna, il fucile)

Regia: Hasan Kazankaya*
Sceneggiatura e interpretazione: Yilmaz Güney

* Nel catalogo della Cactus Film e nella filmografia di Jan Heijs, Güney è indicato anche come regista del film.

Cirkin Kral

(Il re brutto)

Regia: Yilmaz Atadeniz
Interpretazione: Yilmaz Güney

Silahların Kanunu

(La legge delle armi)

Regia: Yilmaz Atadeniz
Interpretazione: Yilmaz Güney

Hudutların Kanunu

(La legge del contrabbando)

Regia: Ömer Lütfi Akad
Sceneggiatura: Yilmaz Güney, Lütfi Akad
Fotografia: Mustafa Yılmaz
Interpretazione: Yilmaz Güney, Nebahat Cehre, Kadir Savun, Aydemir Akbas
Produzione: Dadas Film

Premio per la migliore interpretazione al Festival di Antalya del 1966.

Anası Yiğit Dogurmus

(È nato un eroe)

Regia: Nazif Kurthan
Interpretazione: Yilmaz Güney

Yedi Dağın Arslanı

(L'eroe delle sette montagne)

Regia: Yilmaz Atadeniz
Sceneggiatura e interpretazione: Yilmaz Güney

Arslanların Dönüsü

(Il ritorno degli eroi)

Regia: Yilmaz Atadeniz
Sceneggiatura e interpretazione: Yilmaz Güney

Tilki Selim

(Selim il furbo)

Regia: Nisan Hancer
Sceneggiatura e interpretazione: Yilmaz Güney

Yiğit Yaralı Olur

(Un uomo ferito)

Regia: Ertem Görec
Interpretazione: Yilmaz Güney

Esrefpasali

(L'uomo di Esrefpasa)

Regia: Erdoğan Tokatli

Sceneggiatura e
interpretazione:

Yilmaz Güney*

Nella filmografia citata di Adanir, Güney risulta solo come sceneggiatore.

... Ve Silahlara Veda
(... e addio alle armi)

Regia:

Remzi Jöntürk

Interpretazione:

Yilmaz Güney

Kovboy Ali
(Ali il Cowboy)

Regia:

Yilmaz Atadeniz

Interpretazione:

Yilmaz Güney

Kibar Haydut (o Yalniz Adam)
(Il solitario)

Regia:

Yilmaz Atadeniz

Interpretazione:

Yilmaz Güney

Burcak Tarlasi
(Campo di piselli)

Regia:

Ümit Utku

Sceneggiatura:

Yilmaz Güney

1967

At Hirsizi Banus
(Banus, il ladro di cavalli)

Regia:

Remzi Jöntürk

Sceneggiatura e

interpretazione:

Yilmaz Güney

Balatlı Arif
(Arif di Balat)

Regia:

Arif Yilmaz

Interpretazione:

Yilmaz Güney

Bana Kursun Islemez
(Le pallottole non mi trafiggono)

Sceneggiatura e

interpretazione:

Yilmaz Güney

Bomba Kemal
(Kemal la bomba)

Regia:

Nazif Kurthan

Interpretazione:

Yilmaz Güney

Cirkin Kral Affetmez
(Il re brutto non perdona)

Regia:

Yilmaz Atadeniz

Interpretazione:

Yilmaz Güney*

Nella filmografia citata di Adanir, Güney risulta autore del soggetto e interprete.

Eskiya Celladi
(Il carnefice del fuorilegge)

Regia:

Remzi Jöntürk

Interpretazione:

Yilmaz Güney

Ince Cumali
(Ince Cumali)

Regia:

Yilmaz Duru

Interpretazione:

Yilmaz Güney

Kizilirmak – Karakoyun
(*Il fiume rosso – La pecora nera*)

Regia: Ö. Lütfi Akad
Interpretazione: Yılmaz Güney

Kozanoğlu
(*Kozanoğlu*)

Regia: Atif Yılmaz
Interpretazione: Yılmaz Güney

Kuduz Recep
(*Recep il mordace*)

Regia: Duygu Sağıroğlu
Interpretazione: Yılmaz Güney

Kurbanlık Katil
(*Un assassino come vittima*)

Regia: Ö. Lütfi Akad
Interpretazione: Yılmaz Güney

Büyük Cellatlar
(*I grandi carnefici*)

Regia: Yılmaz Duru
Interpretazione: Yılmaz Güney

Seytanin Oğlu
(*Il figlio del diavolo*)

Regia: Mehmet Aslan
Sceneggiatura e interpretazione: Yılmaz Güney

Aslan Bey
(*Aslan Bey*)

Regia: Yavuz Yalınkılıç
Interpretazione: Yılmaz Güney

Azrail Benim
(*Io sono l'angelo della morte*)

Regia: Yücel Ucanoglu
Sceneggiatura e interpretazione: Yılmaz Güney*

* Nella filmografia citata di Adanir, Güney è indicato solo come interprete.

Beyoğlu Canavari
(*Il mostro di Beyoğlu*)

Regia: Ertem Görec
Interpretazione: Yılmaz Güney

Kargaci Halil
(*Kargaci Halil*)

Regia: Yavuz Yalınkılıç
Sceneggiatura e interpretazione: Yılmaz Güney

Marmara Hasan
(*Marmara Hasan*)

Regia: Mehmet Aslan
Interpretazione: Yılmaz Güney

Öldürmek Hakkımdır
(*Uccidere è il mio diritto*)

Regia: Nuri Ergün
Interpretazione: Yılmaz Güney

1969
Belanın Yedi Türüsü
(*Tutte le specie di sfortuna*)

Regia: Nuri Ergün
Sceneggiatura e
interpretazione: Yılmaz Güney

Bin Defa Ölürüm
(*Sono morto mille volte*)

Regia: Mehmet Aslan
Interpretazione: Yılmaz Güney

Cifte Tabancali Kabadayı
(*L'uomo con due pistole*)

Regia: Mehmet Aslan
Interpretazione: Yılmaz Güney

Güney Ölüm Saciyor
(*La morte incombe nel Sud*)*

Regia: Yılmaz Atadeniz
Interpretazione: Yılmaz Güney

Kan Sugibi Akacak
(*Il sangue scorrerà nell'acqua*)

Regia: nel catalogo Cactus Film è indicato
Yılmaz Atadeniz; nella filmografia

curata da Jan Heijs Mehmet Aslan;
nella filmografia curata da O. Adanir
Nuri Ergün
Yılmaz Güney

Interpretazione:

Kursunların Kanunu
(*La legge della pallottola*)

Regia: Nuri Ergün
Interpretazione: Yılmaz Güney

Zeyno
(*Zeyno*)

Regia: Atif Yılmaz
Interpretazione: Yılmaz Güney

Kanım Son Damlasına Kadar
(*Fino all'ultima goccia del mio sangue*)

Regia: Yavuz Figenli
Interpretazione: Yılmaz Güney

Piyade Osman
(*Osman, il viandante*)

Regia: Serif Gören
Sceneggiatura e
interpretazione: Yılmaz Güney

Imzam Kanla Yazilir
(*Io firmo con il sangue*)

Regia: Mehmet Aslan
Sceneggiatura e
interpretazione: Yılmaz Güney



Onu Allah Affetsin
(*Che il buon Dio gli perdoni*)

Regia: Orhan Elmas
Interpretazione: Yilmaz Güney

* Nella filmografia citata di Adami, Güney compare anche come sceneggiatore.

Sevgili Muhafizim
(*Mio caro guardiano*)

Regia: Remzi Jöntürk
Sceneggiatura e interpretazione: Yilmaz Güney

Yedi Belalilar
(*I sette mascalzoni*)

Regia: İrfan Atasoy
Sceneggiatura e interpretazione: Yilmaz Güney

Cifte Yürekli
(*Un uomo coraggioso*)

Regia: Semih Evin
Interpretazione: Yilmaz Güney

Son Kizgin Adam
(*L'ultimo uomo*)

Regia: Zafer Davutoğlu
Interpretazione: Yilmaz Güney

Seytan Kayalıkları
(*La roccia del diavolo*)

Regia: Lihan Filmer
Sceneggiatura e interpretazione: Yilmaz Güney

1971
Namus ve Silah
(*L'arma e l'onore*)

Regia: Ertem Görec
Interpretazione: Yilmaz Güney

Cirkin ve Cesur
(*Brutto e coraggioso*)

Regia: Nazmi Özer
Interpretazione: Yilmaz Güney

Sahtekar
(*L'impostore*)

Regia: Ertem Görec
Interpretazione: Yilmaz Güney

1975
Izin
(*Il permesso*)

Regia: Temel Gürsu
Sceneggiatura: Yilmaz Güney
Fotografia: Kenan Kurt
Interpretazione: Azra Balkan, Halil Ergün, Süleyman Turan
Produzione: Güney Film

Bir Gün Mutlaka
(*Un giorno certamente*)

Regia: Bilge Olgaç
Sceneggiatura: Yılmaz Güney
Fotografia: Hüseyin Özşahin
Interpretazione: Azra Balkan, Birtane Güngör, Güven Sengil, Semra Özdamar
Produzione: Güney Film

Film su Yılmaz Güney

Ein Besuch auf Imrali – Eine Begegnung mit Yılmaz Güney
(*Una visita a Imrali – Incontro con Yılmaz Güney*)

Regia: Hans Stempel, Martin Ripkens
Fotografia (col. 16 mm): Cetin Tunca
Fonico: Klaus Langer
Montaggio: Inge Martin
Produzione: Janus Film & Güney Film
Durata: 46 min.
RFT 1979

Autour du mur
(*Sul «muro»*)

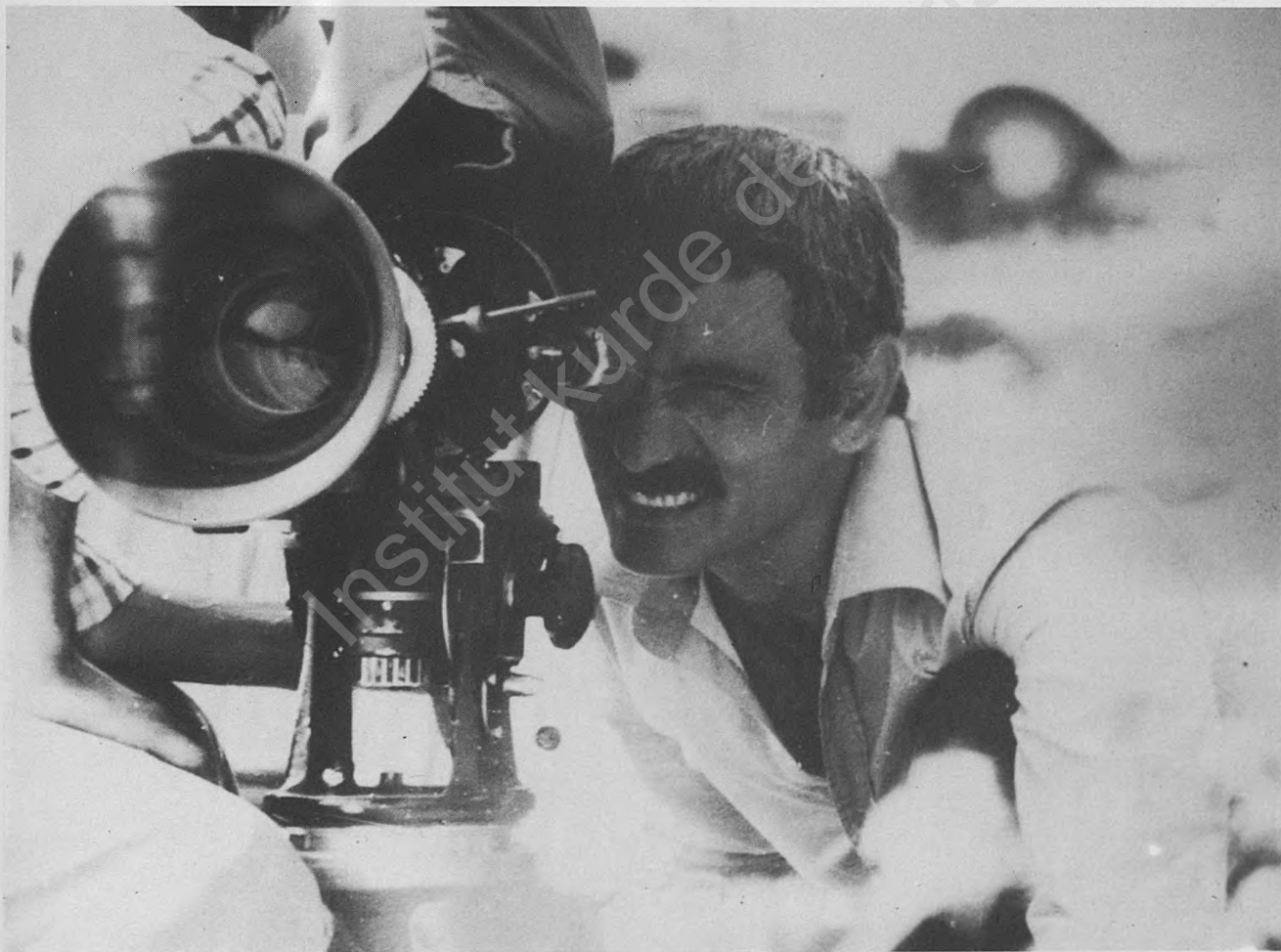
Regia e
fotografia: Patrick Blossier
Produzione: MK2 Productions
Francia 1983



Bibliografia

- Marcel Martin, *Espoir*, «Ecran», n. 21, gennaio 1974
- Jean-Loup Passek, *Umut (Espoir)*, «Cinéma», n. 183, gennaio 1974
- Bertrand Duffort, *Umut (Espoir)*, «La revue du cinéma», n. 281, febbraio 1974
- Nedim Gürsel, *Yılmaz Güney miroir du peuple turc*, «Jeune cinéma», n. 89, settembre-ottobre 1975
- Marcel Martin, *Cinéastes en danger*, «Ecran», n. 50, settembre 1976
- Programma-Catalogo*, XX Mostra Internazionale del Film d'Autore, Sanremo, 25-31 marzo 1977
- Elia Kazan, *A propos d'un artiste qui m'est inconnu mais que j'admire*, «Positif», n. 192, aprile 1977
- Umberto Rossi, *Sanremo: un turco e un polacco in primo piano*, «Cinemasessanta», n. 117, 1977
- Umberto Rossi, *Parliamo di Yılmaz Güney* (Intervista al critico Attila Dorsay, amico e collaboratore del regista Yılmaz Güney), «Cinemasessanta», n. 117, 1977
- «Başlangıcından Bugüne Fotoğraflarla Türk Sineması / The Turkish Cinema with Stills, from Its Beginning Up to Date», Istanbul 1979
- Elia Kazan, *Visite à Yılmaz Güney, ou vue d'une prison turque*, «New York Times Magazine», 4-2-1979, e poi «Positif», n. 227, febbraio 1980
- Adrian Turner, *Présentation de Yılmaz Güney*, «Positif», n. 227, febbraio 1980
- Ginette Gervais, *Le troupeau*, «Jeune cinéma», n. 126, aprile-maggio 1980
- Anonimo, *Entretien avec Yılmaz Güney*, «Positif», n. 234, settembre 1980
- Françoise Audé, *Les brigands ne seront pas maîtres du monde*, «Positif», n. 234, settembre 1980
- Olivier Assayas, *Le troupeau (Sürü)*, «Cahiers du cinéma», n. 315, settembre 1980
- Attila Dorsay, *Yılmaz Güney: son cinéma, sa création, sa personne*, «Cinéma», n. 262, ottobre 1980
- Attila Dorsay, *Entretien avec Yılmaz Güney*, «Cinéma», n. 262, ottobre 1980
- Fernando Herrero, *Yılmaz Güney*, XXV Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid 1980
- Yılmaz Güney*, XXXI Festival Internazionale del Cinema di Berlino, Berlino, 13-24 febbraio 1981
- Roy Armes, *Yılmaz Güney: the Limits of Individual Action*, «Framework», n. 15-16-17, estate 1981
- Yılmaz Güney. An Interview*, «Framework», n. 15-16-17, estate 1981
- A. Nysenholc, *Sürü: le troupeau de Yılmaz Güney, cinéaste en prison*, «Revue belge du cinéma», n. 21, ottobre-novembre 1981
- Michel Ciment, *Entretien avec Yılmaz Güney*, «Positif», n. 256, giugno 1982
- Marcel Martin, *Yılmaz Güney cinéaste militant*, «Revue du cinéma», n. 374, luglio-agosto 1982
- Charles Tesson, *Yol de Yılmaz Güney et Serif Gören. «Tant qu'il y aura des îles...»*, «Cahiers du cinéma», n. 338, luglio-agosto 1982
- Jacques Sicilier, *Les murs de toutes les prisons*, «Le Monde», 2-9-1982
- Lorène Debaisieux, *A partir d'un certain niveau culturel, l'égalité des femmes par rapport aux hommes est plus grande en Turquie qu'en France. Entretien avec Nil Yalter*, «Ciné-critiques», n. 7, settembre 1982
- Michel Sidhom, «*Les hommes sont aussi paumés que les femmes écrasés*». *Entretien avec Yılmaz Güney*, «Ciné-critiques», n. 7, settembre 1982
- Paulo Antonio Paranagua, *Yol*, «Positif», n. 259, settembre 1982
- Umberto Rossi, *Yılmaz Güney poeta dei vinti*, «Segno cinema», n. 5, settembre 1982

- A Talk with Yilmaz Güney, Director of «Yol»: Film and Revolution*, «Revolutionary Worker», 1-10-1982
- Alain Bergala, *Les absences du cinéaste. Yol*, «Cahiers du cinéma», n. 340, ottobre 1982
- Harry Eysackers, *Güney*, «Andere Sinema», n. 42, ottobre 1982
- J. Hoberman, *The Good, the Bad, and the Ugly King: Yilmaz Güney's «Yol»*, «The Village Voice», n. 47, 23-11-1982
- Giorgio Rinaldi, *Yol di Yilmaz Güney e Serif Gören*, «Cineforum» n. 1-2, gennaio-febbraio 1983
- Jill Forbes, *Besmirched Honour. Yol*, «Sight and Sound», n. 2, primavera 1983
- Raphaël Bassan, *Le mur, un document choc*, «Revue du cinéma», n. 384, giugno 1983
- Yann Lardeau, *Le mur de Yilmaz Güney. Le desir à la chaîne*, «Cahiers du cinéma», n. 348-349, giugno-luglio 1983
- Olivier Curchod, *Le mur. Une poêle, une vitre et deux pains*, «Positif», n. 269-270, luglio-agosto 1983
- Jan Heijs, *Yilmaz Güney. Sein Leben - Seine Filme*, Buntbuch-Verlag, Hamburg 1983
- Michael Cullingworth, *Behind the Mountains*, «Sight and Sound», n. 3, estate 1984
- Tony Rayns, *Le mur (The Wall)*, «Monthly Film Bulletin», n. 609, ottobre 1984
- Carl Gardner, *Güney's Last Journey*, «Stills», n. 13, ottobre 1984
- Umberto Rossi, *Yilmaz Güney tra film popolare e produzione nobile*, «Cinemasessanta», , novembre-dicembre 1984
- Alberto Crespi, *Il gregge di Yilmaz Güney e Zeki Ökten*, «Cineforum», n. 12, dicembre 1984
- Giorgio Rinaldi, *La rivolta di Yilmaz Güney*, «Cineforum», n. 10, ottobre 1985



Institut kurde de Paris

٢

CNC

Collana di testi e studi sul cinema

Nella collana sono apparsi:

I

Il rito, la rivolta: il cinema di Nagisa Oshima
a cura di Enrico Magrelli ed Emanuela Martini

II

Il contrasto, il ritmo, l'armonia: il cinema di Satyajit Ray
a cura di Enrico Magrelli

III

Effetto commedia: teoria, generi, paesaggi della commedia cinematografica
a cura di Claver Salizzato e Vito Zaggarro

IV

Blasetti: Sole
a cura di Adriano Aprà e Riccardo Redi

V

La corona di ferro: un modo di produzione italiano
a cura di Claver Salizzato e Vito Zaggarro

VI

Verso il centenario: Lumière
a cura di Riccardo Redi

VII

Yilmaz Güney
a cura di Emanuela Martini

Institut kurde de Paris

Institut kurde de Paris

CNC

Institut kurde de Paris