

Empatia e giustizia nella ricezione artistica dei casi e del processo intorno al terrorismo nero in Germania

Yvonne Huetter-Almerigi

Pubblicato: 4 gennaio 2023

Abstract

The article analyses the various levels on which justice figures as a motif in Fatih Akin's film *In the fade* (2017). According to my reading, 'justice' informs on the level of aesthetics of reception as well as at the level of production: first, the film is the first attempt to render justice to the families of the victims of the Nsu-terror in Germany by acknowledging their sufferance and integrating them into the circle of people for whom we feel empathy and solidarity. Second, the film thematizes the conflicts between justice and individual agency in a post-metaphysical setting. More generally, by drawing on the theoretical instruments of Law and Literature studies, the film also can be understood as an attempt to influence the normative web with which to evaluate the real-world court case against members of the Nsu, which was still ongoing when Akin's film came out.

L'articolo analizza il motivo della giustizia nel film *Oltre la notte* (2017) di Fatih Akin. Il film tematizza la 'giustizia' su due livelli: uno, il film crea per la prima volta dopo la serie di omicidi commessi dal Nsu in Germania empatia per le vittime e le loro famiglie, rendendo così giustizia alla sofferenza delle vittime, e due, il film mette in scena i conflitti che nascono in un mondo post-metafisico fra la dimensione della giustizia e l'*agency* del soggetto moderno. Dato che il film è uscito prima dell'esito del processo reale ai membri del Nsu, può anche essere letto, tramite l'uso degli strumenti del campo di studi del *Law and Literature*, come contributo al tessuto normativo con il quale si valuta l'esito del processo reale.

Parole chiave: Fatih Akin; giustizia poetica; Law and Literature.

Yvonne Huetter-Almerigi: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
✉ y.huetter@unibo.it

Copyright © 2022 Yvonne Huetter-Almerigi
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. Introduzione

Questo articolo è un contributo al settore di studi di «Law and Literature» che indaga l'intreccio tra letteratura e cinema, e le prassi normative della società che si manifestano nella legislazione e la giurisdizione. Un ottimo esempio di questo intreccio è *Oltre la notte* (*Aus dem Nichts*, 2017) di Fatih Akin. Il film prende spunto dagli atroci omicidi compiuti in Germania tra il 2000 e il 2006 dalla cellula terroristica nazista Nsu (*Nationalsozialistischer Untergrund* – «sottosuolo nazional-socialista»), che costarono la vita a nove cittadini tedeschi di origine straniera e a una poliziotta. I casi fecero scandalo non solo per la loro efferatezza, ma per la clamorosa cecità delle autorità rispetto ai veri assassini. Nei media gli omicidi vennero derisoriamente chiamati *Dönermorde* («omicidi kebab»), dato il lavoro di alcune delle vittime. Le indagini della così autonominatasi commissione *Bosporus* («Bosforo») si concentrarono soprattutto su presunte e mai trovate affiliazioni criminali delle vittime. Una guerra della mafia turca o greca, si presumeva. Quando poi fu scoperto che gli assassini erano tedeschi e che i motivi erano di natura razzista, la Germania dovette fare i conti non solo con il fatto di avere delle vere e proprie brigate neo-naziste, armate ed operative, ma soprattutto con il razzismo del suo apparato poliziesco, così come dell'opinione pubblica. I due maggiori responsabili degli omicidi, Uwe Mundlos e Uwe Böhnhardt, si suicidarono nel 2011 prima di poter essere arrestati, ma dal 2013 cominciò un lungo processo contro chi li aveva aiutati, ora concluso in prima istanza con un verdetto di condanna contro vari componenti del Nsu.

Quando il film di Akin uscì nel 2017, il processo era ancora in corso. L'intenzione del film, come argomenterò, non era rispecchiare direttamente gli avvenimenti o il dibattimento giudiziario in atto, ma piuttosto contribuire in modo indiretto al discorso etico e politico che si era creato intorno agli omicidi, le indagini, e al processo. Il film di Akin, a mio avviso, fa due cose: uno, mette per la prima volta in scena il dolore delle vittime e crea così empatia con loro e le loro famiglie, e due, reimmagina e così valuta gli avvenimenti di fronte ad un tribunale poetico, che tiene conto della perdita di certezze del mondo post-metafisico, ma nello stesso momento fa risuonare l'eco di un ordine stabile, che garantisce un'altra forma di giustizia, anch'essa poetica. La raffinatezza del film sta nel fatto che l'ordine della giustizia poetica, che rimanda a un mondo premoderno dove ogni reo scontava la sua colpa, non è esso stesso premoderno, perché non va a discapito del soggetto e della sua agency, centrali nella modernità, ma anzi li include e dà una nuova declinazione del loro rapportarsi con il desiderio di giustizia. Il film contribuisce così alla creazione di una cornice di valutazione normativa anche per l'esito del processo reale. Ecco il nesso al campo degli studi sul «Law and Literature».

Prima dell'analisi vera e propria bisogna spendere due parole sulla ricezione del film, in quanto la mia lettura si distacca per gran parte dalle seguenti critiche: nonostante Akin avesse vinto il Golden Globe per il miglior film straniero, *Oltre la notte* (*Aus dem Nichts*) fu accolto in modo discordante, e la principale critica espressa dalla stampa riguardò la scelta di ispirarsi solamente agli omicidi del Nsu senza raccontare le esatte circostanze di questi e del gruppo

neonazista che li commise.¹ Secondo i critici tedeschi, Akin dedica troppo poco spazio alla cattiva condotta delle autorità investigative e al sottostante scandalo sociale, che mette in discussione nientemeno che l'elaborazione dell'Olocausto in Germania. Secondo questa linea di lettura, Akin si affida troppo alle emozioni e agli effetti hollywoodiani, mentre nella mia analisi, questa critica non tiene abbastanza conto dell'intenzione, del funzionamento e del potenziale impatto del film. Sicuramente il tema del Nsu avrebbe permesso approcci completamente diversi, più differenziati, più critici, più ispirati al teatro documentaristico, e con meno pathos. Ma ciò che il film riesce a fare, come argomenterò, è creare empatia per le vittime e i loro parenti. Sono proprio gli effetti hollywoodiani e la propensione al pathos che creano le condizioni di aprirsi all'empatia, e di estendere la solidarietà nel lutto ai famigliari delle vere vittime.

Un'altra critica ricorrente riguardò ciò che è stata definita una sorta di esaltazione della vendetta e un aperto invito a farsi giustizia da sé.² Questa lettura, nella mia analisi, non tiene abbastanza conto del fatto che l'atto finale dell'esecuzione dei terroristi nel film non segue la logica giuridica del diritto positivo e non viene compiuto per motivi di vendetta, ma piuttosto, come argomenterò in dettaglio, segue la logica estetica della giustizia poetica che si basa sul principio di *suum cuique* (a ciascuno il suo) e riecheggia una dimensione di diritto universale oramai perduta.

2. Empatia e solidarietà con le vittime

L'operazione centrale di *Aus dem Nichts* è evocare gli omicidi razzisti compiuti dal Nsu, decidendo non di raccontare esattamente una delle storie vere e le loro complesse vicende, ma di ispirarsi liberamente a una di queste per raccontarla dal punto di vista delle vittime. Fino a quel momento i media non avevano dato molta voce alle vittime. La finzione e la forza del cinema di Akin è riuscita a farlo, grazie alla potenza visiva e alla sensibilità che ricorda i suoi primi lavori quali soprattutto *La sposa turca* (*Gegen die Wand*, 2004), come variamente elogiato dalla stampa che più apprezzò il film.³ Ciò che accomuna i due film è la riuscita combinazione di grandi questioni politiche e la loro negoziazione etico-metafisica con la visione soggettiva-interiore del destino individuale, senza – qui la forza – cadere nella pura messa in scena di stereotipi, anche se un certo ricorso alla stereotipizzazione fa sicuramente, come vedremo, parte delle tecniche visive e narrative di Akin. Interculturalità, emancipazione, neonazismo, razzismo, terrorismo, giustizia, amore, una pretesa più alta è difficile da immaginare e la probabilità di fallimento, di impantanarsi in luoghi comuni o giudizi morali semplicisti e finire così nel kitsch è altissima. Akin circumnaviga queste trappole grazie al fatto che le protagoniste di entrambi i film sono troppo particolari per consentire una lettura puramente didattica, anche se il messaggio politico è chiaro e inequivocabile.

¹ Si veda in tal senso ad esempio: M. Knoblen, *Ein Film, der vor seiner eigenen Gewalt kapituliert*, «Süddeutsche Zeitung online», 27 novembre 2017.

² R. Suchsland, «70. Filmfestspiele Cannes. The winner takes it all...», «Artechock», 28 maggio 2017.

³ Ad esempio B. Schweizerhof: *Cannes 2017: Gemischte Gefühle*, «Epd Film», 26 maggio 2017, e P. Zander: *Fatih Akin's "Aus dem Nichts": Ein Gang durch die Hölle*, «Berliner Morgenpost», 21 novembre 2017.

Aus dem Nichts racconta di Katja, tedesca bionda che perde il marito Nuri Sekerci di origine turche e il figlio Rocco di 5 anni in un attentato che ricorda un assassinio del Nsu a Colonia nel 2004. Il film mostra la vita familiare, il lutto, il processo agli assassini che vengono assolti, e, infine, Katja che li segue in Grecia dove si fa esplodere insieme agli assassini. Anche se questo finale invita letture da film d'azione e di vendetta, il chiaro focus del racconto è sul lutto e la perdita esistenziale della protagonista. Sono perciò d'accordo con Barbara Schweizerhof quando afferma: «[Il] film [limita l'uso di] elementi thriller per fare appello invece all'empatia dello spettatore, un approccio che sembra più che giustificato vista la mancanza di empatia da parte della società tedesca con le vittime del Nsu e con i loro parenti».⁴

«Mostra un po' di em-pa-tia!!!», dice proprio all'inizio il figlio di Katja poco prima di essere assassinato, e dà così le istruzioni per l'interpretazione dell'intero film, perché Rocco nel dire questa frase alla madre ovviamente si sta rivolgendo anche agli spettatori e le spettatrici. Per aiutare l'immedesimazione del pubblico tedesco, Akin non a caso sceglie come protagonista Diane Kruger, un'attrice dall'aspetto «ariano»:⁵ non è una donna piccola, bruna e velata che soffre, ma una madre tedesca bionda e dagli occhi azzurri – una mossa non esattamente sottile, ma efficace per impiantare nella percezione collettiva il messaggio: «le vittime appartengono a noi». In ogni caso, il film non rimane su questo livello superficiale e di facili effetti.

La biografia di Katja, piena di contraddizioni e debolezze, non fa di lei né la classica eroina che esige vendetta, né la classica vittima e complica così il processo di identificazione e di solidarietà che pure il suo aspetto portava. La sua caratterizzazione moralmente ambigua fa sì che il film oscilli piuttosto tra identificazione e confronto. Questa ambiguità è rafforzata dal fatto che gli spettatori e le spettatrici visivamente non vedono attraverso gli occhi di Katja, non si mettono formalmente nei suoi panni, ma per gran parte del film si confrontano con il suo viso. Il film non è in soggettiva, ma anzi è composto in gran parte di primi piani del celebre e affascinante volto di Diane Kruger, che hanno il compito di trasmettere la tristezza e la disperazione di Katja, raramente espressa verbalmente, mantenendola dolorosamente presente per tutta la durata del film e portando così lo spettatore e la spettatrice ad affrontare emotivamente la sofferenza delle vittime e delle famiglie delle vittime. Che le vittime non debbano essere moralmente inattaccabili per meritare la nostra empatia fa parte del messaggio etico del film. Sul livello formale, la resistenza della figura di Katja ad una classificazione semplicistica impedisce al film di cadere nel sentimentale. Il buono supremo e indiscutibile non esiste. Quando si tratta di raccontare le vittime, la vita è più complessa di questo bianco e nero, sembra affermare il film.

⁴ M. Knoblen, *Ein Film...* cit., traduzione mia.

⁵ Lo stesso [Akin](#) usa il termine «ariano»: «Katja è il mio alter ego nel film, con la differenza che è una donna ed è ariana, ma sono stato in grado di proiettare tante delle mie paure sul personaggio.» (traduzione mia) Akin, *Aus dem Nichts: Ein provokanter Thriller über Justiz und Selbstjustiz*, «Kinokino», 22 novembre 2017. Il fenotipo di Kruger, insieme alle sue qualità di recitazione, potrebbe averla già qualificata come disertrice nazista in *Bastardi senza gloria* (2009) di Tarantino. Un altro modo ancora per motivare la scelta di Kruger in termini di estetica della produzione sta nel suo essere una figura liminale: avendo fatto praticamente tutta la sua carriera fuori dalla Germania potrebbe essere proprio la sua non appartenenza, la sua natura non tedesca che la predestina al ruolo di identità ibrida. Sul tema della transculturalità in Akin si veda: S. Klos, *Fatih Akin, Transkulturelle Visionen*, Marburgo, Schüren, 2016.

Tutto al contrario quando si tratta di descrivere gli assassini: il film non lascia dubbi su chi siano i cattivi. Gli attentatori, i coniugi Edda e André Möller, non vengono dipinti in modo altrettanto dettagliato e complesso. Il film non tenta nessuna comprensione dei loro meccanismi psicologici, nessun tentativo di motivare le loro azioni; anzi, le poche battute che hanno servono a rafforzare il loro stereotipo («Darò uno schiaffo in faccia a quella cagna turca»). Anche la scelta dei nomi non lascia spazio ad ambiguità: «Edda» ha due famosi antenati fascisti-nazisti in Edda Mussolini Ciano, la figlia di Benito Mussolini, ed Edda Göring, figlia di Hermann Göring, intelligentemente evocate tutte e due dal film dal mondo della seconda e terza generazione di fascisti e neonazisti, la stessa cui appartengano gli attentatori. Il nome André, dal greco *andreios* 'coraggioso, virile', sottolinea la durezza del personaggio, mentre Möller/Müller è uno dei nomi tedeschi più comuni, a sottolineare che potrebbero essere una qualunque coppia tedesca. Tutte le persone vicine agli assassini e che li aiutano sono marchiate anche visivamente: Wenke Husmann, ad esempio, fa notare la macchia sul viso del difensore di Edda Möller, che ricorda il marchio di Caino, e infatti il personaggio sembra il male incarnato:⁶ di fronte ai crudi dettagli che la medicina legale dispiega sulle modalità di morte delle vittime, l'avvocato difensore non reagisce affatto, e usa tutti i trucchi legali e psicologici per proteggere la sua cliente dalla condanna che sembrava certa all'inizio del processo data la schiacciante evidenza delle prove. Tornerò su questo punto più avanti.

Per ora va sottolineato che sul livello di valutazione morale dei personaggi, il film ha due approcci: la valutazione è chiara ed inequivocabile quando si tratta dei colpevoli e rimane nella zona grigia, 'normale', umana e quindi sempre ambigua quando si parla delle vittime. C'è una chiara opposizione tra Edda e André Möller da un lato ed i Sekerci (Katja, Nuri e Rocco) dall'altro: i duri e chiaramente malvagi Nazisti tedeschi privi di emozioni⁷ contro i dolci e affettuosi «pasticcieri», che è la traduzione di «Sekerci», nome che, come associazione, evoca sia i dolciumi che, tramite l'inglese «candyman», lo spaccio di droga, e in effetti Nuri Sekerci per un po' di tempo era stato uno spacciatore.

L'unica eccezione a questa netta contrapposizione frontale è l'ultima scena del film, che per la prima volta accenna le emozioni degli attentatori. Dopo l'assoluzione degli assassini, Katja segue i Möller in Grecia dove, dopo lunga meditazione, fa esplodere sé stessa insieme ai Möller nella loro roulotte. L'esplosione è preceduta da un lungo (troppo lungo per non invitare interpretazioni) primo piano di Edda. Edda guarda il mare, sembra spaventata, forse per la prima volta conosce anche lei il «terrore». Per questo breve momento, dal punto di vista formale, Edda, con il suo lungo primo piano, viene messa in parallelo con Katja e i moltissimi primi piani del viso di Kruger a cui accennavo prima. Non a caso anche Katja guarda a lungo il mare in una scena chiave, presa in esame più avanti.

Per riassumere: visivamente il film di Akin costringe il pubblico a confrontarsi con il dolore delle famiglie delle vittime le quali, per meritare la nostra compassione, non devono essere perfette dal punto di vista morale. A livello di estetica della ricezione la giustizia sta nel riconoscimento emotivo delle vittime, dell'enorme ingiustizia da loro subita, della loro perdita

⁶ W. Husmann: *Filmfestspiele von Cannes: Naziterror als Thriller*, «Zeit Online», 27 maggio 2017.

⁷ Sul fatto che questo «non mostrare emozioni» rispecchi il processo reale, si veda: *Fatih Akins NSU-Film "Aus dem Nichts"*. *Schockierend nahe an der Realität*, «Aspekte», 17 novembre 2017.

che, in senso esistenziale, non può mai più essere sanata, e del loro dolore che gli spettatori, seppur in piccole parti e limitato all'ora e mezza del film, sono costretti a vedere e sono invitati a sentire. Questo integra le vittime finalmente nel «noi» degli spettatori e delle spettatrici – nel gruppo di coloro ai cui siamo legati e ai quali diamo e dobbiamo compassione e solidarietà.⁸

3. *Vendetta o giustizia poetica?*

Torno ora sulla seconda critica ricorrente al film: che sia un elogio della vendetta e del farsi giustizia da sé. Per capire come questo film non sia una storia di vendetta è importante tenere conto della sua suddivisione nei tre capitoli: «La famiglia», «La giustizia» e «Il mare». Se la vendetta fosse veramente il tema prevalente del film, come gran parte delle recensioni sostengono, allora la *terza* e ultima parte si dovrebbe chiamare «Giustizia», non la seconda.

In realtà ad Akin stesso piace l'etichetta del thriller di vendetta. Egli pensa infatti che quell'etichetta «suoni sensazionalistica, ma ovviamente [il film] [...] non è solo così».⁹ Secondo Peter Zander, i tre capitoli del film corrispondono a tre generi: dramma familiare («La Famiglia»), dramma giudiziario («La Giustizia») e dramma di vendetta («Il Mare»)¹⁰. In effetti, la seconda parte è un dramma da camera in cui tutto si concentra sui dialoghi in tribunale; l'effetto viene esaltato dagli arredi scarsi e sterili, che portano tutta l'attenzione sulle parole del dibattimento, e come nell'archetipo del genere *To Kill a Mockingbird* (1962), giustizia non viene fatta. La scandalosa assoluzione degli assassini si basa sulla strategia della difesa di dipingere Katja, l'unica testimone oculare, come una confusa tossicodipendente che, come un irrazionale angelo vendicatore, è determinata a trovare i responsabili della morte di suo marito e suo figlio, costi ciò che costi. I giudici considerano gli imputati colpevoli, ma li assolvono lo stesso per mancanza di credibilità di Katja e perché «*in dubbio pro reo*».

Il fatto che l'errore di valutazione sia così palese è dovuto al trucco narrativo più importante del film: Katja non è l'unico testimone oculare, gli altri testimoni oculari sono le spettatrici e gli spettatori. All'inizio del film Edda Möller viene mostrata mentre parcheggia la bicicletta carica di esplosivo, che ucciderà Rocco e Nuri, abbastanza a lungo da rendere il suo riconoscimento privo di dubbio per il pubblico. Il verdetto di assoluzione va quindi contro ciò che sanno in modo sicuro ed inequivocabile sia il pubblico che Katja, oltraggiando e indignando così anche le spettatrici e gli spettatori. Il titolo del capitolo «la Giustizia» va quindi inteso sarcasticamente, come una chiara accusa ad una magistratura malata, infiltrata da nazisti, o, come verrà spiegato più dettagliatamente in seguito, come un'indicazione della differenza tra il concetto empatico-metafisico della giustizia e il concetto positivo e fattuale di diritto nei nostri moderni sistemi giudiziari.

Un altro modo per interpretare i titoli dei tre capitoli del film è di confrontare e di vedere in tensione la legge dello Stato («La giustizia») con la legge della famiglia («La famiglia») e la

⁸ R. Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989. Si veda anche: A. Honneth, *Kampf um Anerkennung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992.

⁹ Akin, *Justiz und Selbstjustiz...*, cit. traduzione mia.

¹⁰ P. Zander, *Ein Gang durch...*, cit.

legge della natura («Il mare»). Antigone mi sembra perciò più adatta come intertesto rispetto al racconto *Michael Kohlhaas* di Heinrich Kleist, che invece viene menzionato in varie recensioni.¹¹ La vendetta e il farsi giustizia da sé nel senso di Kohlhaas non sembrano essere le motivazioni di Katja, anche se effettivamente Katja prende la legge nelle proprie mani nel terzo capitolo e uccide Edda e Andreas Möller.

Al riguardo è importante sottolineare che ci sono *due* tentativi da parte di Katja di assassinare e giustiziare i Möller. Il primo, se fosse stato portato a termine, potrebbe essere letto in chiave di vendetta: Katja piazza una bomba sotto la roulotte dei Möller in Grecia e si nasconde dietro ad un cespuglio. Alla fine, però, non preme il grilletto, ma recupera la bomba, si dirige verso la sua casa e guarda a lungo il mare. Lì le ricomincia anche il ciclo mestruale, cosa che non accadeva dal giorno dell'attacco terroristico. Questo potrebbe indicare che ha fatto pace con il passato, che è giunta al termine dell'elaborazione degli eventi.

La sera stessa poi la si vede passeggiare lungo la riva del mare. Seguendo le tracce semiotiche precedentemente sparse, un suicidio in mare a questo punto sarebbe logico, soprattutto perché il film segue in tutto il suo sviluppo una logica narrativa stringente. Nessuna scena è solo illustrativa, ma necessaria a livello formale, nessun dettaglio è solo un allestimento, ma tutto funge come vettore simbolico. Questo vale per il montaggio delle scene così come per gli oggetti che si vedono e i motivi tematici a cui si allude. L'idillio familiare che viene catturato da papà Nuri con la fotocamera del suo cellulare, e in cui vediamo la mamma Katja che ripara l'auto telecomandata del figlio, è un momento toccante ma allo stesso tempo necessario dal punto di vista narrativo per mostrare il talento tecnico di Katja. Katja, infatti, costruisce in seguito il meccanismo di controllo remoto per la bomba con cui intende uccidere i Möller usando la stessa macchina del figlio che la vediamo riparare nel video. Questo permette la finezza narrativa, in cui gli attentatori vengono uccisi con il giocattolo della loro vittima. In modo simile funziona la nave dei pirati nella vasca da bagno nella casa Sekerci: da un lato mostra che in quella casa viveva un bambino con cui si giocava amorevolmente, ma allo stesso tempo evoca la «morte» e l'idea di pirateria come «illegalità» e «ingiustizia», temi tutti condensati nel piano sequenza che porta dal viso di Katja alla bandiera con il teschio e le ossa incrociate e poi si apre in un'inquadratura totale sul corpo di Katja con i polsi tagliati. Questo tentato suicidio nella vasca da bagno è motivato a livello psicologico dal dolore della perdita quanto dalla disperazione per non poter ottenere giustizia. Non appena Katja sente dalla segreteria telefonica che i colpevoli sono stati trovati e che sono, come sospettava, neonazisti, decide di non uccidersi. Formalmente, la scena funziona come prolessi del suicidio finale ed è completata da un secondo idillio familiare, di nuovo un video di cellulare, questa volta registrato da Katja, che lei guarda di nuovo in Grecia: la famiglia è in vacanza al mare, Rocco vuole incoraggiare i suoi genitori a giocare in acqua, ma i genitori preferiscono rilassarsi sul lettino. Nuri finalmente si lascia convincere, ma Katja resta dov'è. Papà e figlio giocano in mare e Rocco chiama «Dai mamma!». Katja risponde: «Più tardi!». Leggere questo «più tardi!» insieme alla scena della vasca e connetterli alla scena dove Katja guarda il mare sopra descritta potrebbero benissimo motivare sul piano narrativo un suicidio in mare. Invece, Katja si fa

¹¹ Ad esempio R. Suchsland, *The winner...*, cit.

esplodere con gli assassini nella roulotte. Il fatto che questo finale, questo omicidio-suicidio, sia ancora più avvincente e coerente narrativamente del puro suicidio è centrale per comprendere come questo non sia un film che risponde alla logica della vendetta, ma a quella della giustizia poetica.

4. *Potere di azione, contingenza e responsabilità nell'età post-metafisica*

«Il mare» è un motivo che ricorre nell'opera di Akin, e la scelta di usarlo come titolo della terza e ultima parte del film potrebbe creare anch'essa l'aspettativa di un suicidio finale proprio in mare. Non a caso il mare del film è quello della Grecia. Nell'antichità greco-romana il mare rappresentava spesso il destino (*tyche*) e la morte, il primato della natura e degli Dei, a cui alla fine bisogna sottomettersi. Ma quello che qui mi interessa è che da Kant in poi il mare rimanda anche all'esperienza del sublime-dinamico e quindi all'autonomia dell'uomo, che si basa sulla sua capacità di usare la ragione. Il film combina le letture antiche del motivo con le sue varianti moderne.

Quando Katja si ferma a fissare a lungo il mare, oltre a un profondo sguardo verso l'abbandono e la morte, la sua potrebbe essere una contemplazione che ricorda, soprattutto pensando alle azioni che seguiranno, il giudizio estetico del sublime-dinamico kantiano, che si verifica quando si guarda una forza della natura che oggettivamente potrebbe schiacciarcì, ma che noi percepiamo e viviamo come «una potenza che non esercita alcun impero su di noi»:¹²

l'irresistibilità della potenza della natura ci rende, in quanto esseri naturali, coscienti della nostra debolezza fisica, ma ci rivela contemporaneamente una facoltà di considerarci indipendenti dalla natura, ed una superiorità nei suoi confronti, da cui deriva una specie di autoconservazione ben diversa da quella che può essere attaccata e messa in pericolo dalla natura esterna; perché in questo caso l'umanità della nostra persona rimane intatta, anche se l'uomo dovesse soccombere all'impero della natura.¹³

La possibilità del nostro non piegarci «quando sia in gioco l'affermare o il rinnegare i nostri più alti princìpi»,¹⁴ nonostante ci manchi una potenza fisica corrispondente a quella della natura, sta per Kant nelle nostre facoltà razionali. Anzi, proprio in questo confronto con la natura feroce diventiamo consapevoli delle nostre facoltà e possibilità di azione.

Infatti, come nell'immensità della natura e nell'incapacità delle nostre facoltà ad assumere una misura proporzionata alla valutazione estetica del suo dominio noi scoprimmo la nostra propria limitazione, ma al tempo stesso anche, nella nostra ragione, un'altra misura non sensibile, la quale ricomprende in sé, come unità, quella stessa infinità, e di fronte alla quale ogni cosa naturale è piccola (quindi una superiorità, nel nostro animo, rispetto alla stessa immensità della natura) [...].¹⁵

Secondo Kant, guardare nell'abisso delle forze superiori è quindi connesso alla consapevolezza di poter comunque governare noi stessi, ed arrivare così alla nostra *agency*. «Il mare», per

¹² I. Kant, *Critica del Giudizio*, trad. it. di A. Bosi, Torino, Utet, 2013, p. 208.

¹³ Ivi, p. 210.

¹⁴ Ivi.

¹⁵ Ivi, p. 209-210.

tornare ad Akin, sarà anche potente, ma questo non tocca le nostre facoltà razionali e il nostro libero arbitrio: non possiamo e non dobbiamo abbandonarci a un destino che non è stato sancito da noi stessi – ecco il collegamento tra gli scritti estetici e pratici di Kant.

Questa acquisizione di autonomia e capacità di azione che inizia con l'Illuminismo va di pari passo con la perdita di un quadro di riferimento sicuro. Cos'è giusto e cos'è sbagliato non può più essere determinato in riferimento ad un insieme fisso di regole a cui dobbiamo obbedire, ma deve essere valutato caso per caso avvalendoci delle nostre operazioni razionali. La legge morale ideale nell'era post-metafisica viene sostituita con la legge positiva. Il quadro giuridico degli stati odierni deve fare i conti con contingenze. Il «buono» e «giusto» in senso universale cadono a favore di approssimazioni e considerazioni sui singoli casi: non esiste più una cornice di giustizia universale, un quadro che regoli cosa è buono e giusto. Acquistiamo libertà ma perdiamo sicurezza.

Il teorico del diritto, avvocato penalista e rappresentante del gruppo di ricerca di eccellenza «La formazione degli ordini normativi» (Exc 243, Dfg) Klaus Günther sostiene quanto segue:

Se, anche oggi, nell'era secolare, post-metafisica, siamo tentati di cercare giustizia dove sappiamo che non ce n'è, allora forse l'arte è il luogo e la pratica che ancora indirizza quel desiderio. L'arte costruisce contesti di giustizia oggettiva senza pronunciarli come tali – e allo stesso tempo li decostruisce. Forse non è un caso che l'arte cominci a diventare autonoma nel momento in cui il sistema di credenze che garantisce la giustizia oggettiva e assoluta si rompe e il diritto positivo diventa largamente indipendente dagli altri sistemi sociali, in particolare dalla morale e dalla religione. L'arte diventa così il luogo dove si può ancora negoziare la promessa di una giustizia assoluta e inattaccabile.¹⁶

Günther vede il concetto di «giustizia poetica» come un terzo mediatore tra diritto ideale e diritto reale/positivo.¹⁷ A mio avviso, questo è esattamente dove andrebbe collocato il film di Akin: il film offre esattamente questa mediazione, questo terzo spazio; non proclama un ordine superiore fisso come nel diritto ideale dell'approccio metafisico pre-moderno, ma nello stesso tempo fa segno verso un'ideale spazio di giustizia. Forse i buoni non sempre possono avere un *happy ending* – tanto più che quelli chiaramente «buoni», si veda sopra, non esistono –, ma almeno i cattivi devono fare una brutta fine.¹⁸ Il film così affronta precisamente la differenza tra il quadro giuridico metafisico e quello post-metafisico, e intreccia gli schemi interpretativi del destino e dell'ordine prestabilito (esemplificati nella morte come finale e, a esso connesso, la sicurezza che i crimini vengano puniti) con il potere di azione e l'autonomia del singolo (esemplificato nelle scelte di Katja nel *come* portare a termine ordine e destino, che il mondo post-metafisico non può più garantire). Si combinano così la pretesa della giustizia universale con l'autodeterminazione, ed è anzi proprio l'autodeterminazione che garantisce la giustizia universale.

¹⁶ K. Günther, *Poetische Gerechtigkeit in Recht und Literatur. Max Frischs Homo faber*, «Zeitschrift für Internationale Strafrechtsdogmatik», 2010, 1, pp. 8-19:18.

¹⁷ Ivi, p. 12.

¹⁸ Su come la letteratura sia il mezzo prediletto per indagare anche un'altra declinazione del tema che la vita buona non è garantita dall'essere buoni, si veda M. Nussbaum, *The Fragility of Goodness, Luck and ethics in Greek tragedy and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

Bisogna sottolineare che il verdetto del processo, che spettatori e spettatrici sanno essere sbagliato, sia nei fatti che moralmente, perché hanno visto con i propri occhi che Edda ha piazzato la bomba, non viene del tutto dal nulla, ma è reso plausibile dal fatto che Katja ha effettivamente il problema con le droghe utilizzato dalla difesa per screditarla. In più, Katja in tribunale finisce per comportarsi esattamente come l'isterica irrazionale che esige vendetta a tutti i costi, che la difesa voleva incarnasse. È proprio per queste sue crisi emotive, comprensibili e normali date le circostanze, ma indotte e usate con molta efficacia dalla difesa per invalidare la sua testimonianza, che il verdetto di assoluzione dei giudici è pensabile. Il verdetto segue in linea di massima le regole dello Stato di diritto, anche se queste regole vengono intollerabilmente piegate a favore degli imputati. Le azioni di Katja nella terza parte del film correggono questo errore di valutazione. Le sue azioni nella terza parte non si basano sulla vendetta personale – non sono più motivate emotivamente –, ma seguono il principio della compensazione universale premoderna: gli assassini si meritano la fine che Katja gli impartisce. Se la meritano davanti a un ideale di giustizia più alto, universale e poetico in quanto la terza parte segue rigorosamente la legge causale:¹⁹ la colpa degli attentatori è la causa, la loro punizione è l'effetto. Gli assassini devono pagare per i loro crimini, devono compensarli.

Solo grazie alle azioni autodeterminate di Katja giustizia poetica viene fatta. Il film realizza quindi esattamente ciò che Klaus Günther spiega sopra: nell'era post-metafisica, in cui abbiamo responsabilità personale senza giustizia oggettiva, il film invoca un concetto di giustizia universale pieno di pathos, che alla fine viene garantito tramite ciò che storicamente lo ha reso invalido, ovvero l'autonomia individuale. Dinanzi al mare Katja potrebbe abbandonarsi, come alcune scene precedenti sembravano suggerire, a un suicidio fatalistico. Questo finale sarebbe una resa al destino che rimanderebbe alla tragedia premoderna. Invece Katja decide di stagliarsi kantianamente dinanzi alla natura per recuperare le sue facoltà razionali, e non quelle emotive, per autodeterminarsi e usare il suo potere di azione per condurre al loro giusto destino gli assassini. Il film intreccia così le cornici interpretative moderne e premoderne. Katja fa saltare in aria sé stessa e i terroristi, il che significa che metaforicamente tutti vanno in mare in quanto vanno nella morte. Attraverso l'*agency* di Katja e attraverso la sua morte, i cattivi ottengono ciò che si meritano, non per legge, ma poeticamente.

Un altro motivo che rende chiaro che quella di Katja non è vendetta personale ma compimento di giustizia poetica, è l'ultimo tatuaggio che si fa fare: un samurai. Il tatuaggio ancora incompiuto si vede già all'inizio del film quando Katja va all'hammam con la sua amica Birgit. Katja dice alla amica che sarà il suo ultimo tatuaggio, altrimenti, scherza, Nuri divorzierà da lei – e i due in effetti vengono «divorziati» in senso figurato, e, come sa il pubblico, rimarrà veramente l'ultimo tatuaggio di Katja. Dopo il processo perso, Katja guarda il tatuaggio allo specchio per molto tempo e se lo fa finire prima di partire per la Grecia, dove andrà a completare qualcos'altro che non è ancora finito: la giustizia. È importante notare che quando guarda il samurai allo specchio, il viso di Katja diventa attento e privo di emozioni, tutt'al contrario della scena in tribunale dove è preda della rabbia e della furia della vendetta. Nella terza parte invece Katja non è più un'Erinni, soprattutto dopo il lungo sguardo sul mare dopo che ha

¹⁹ Si veda H. Kelsen, *Vergeltung und Kausalität, Eine soziologische Untersuchung*, Wien, Böhlau, 1982.

abortito il primo tentativo di far esplodere i Möller. Nella terza parte del film è una combattente con un codice, leale e tecnicamente esperta, come si addice a un samurai, che non agisce per sé stesso ma è portatore di un ordine superiore. Nella terza parte, Katja non è in balia degli eventi, non si arrende alla sanguinosa vendetta, accecata dalla commozione, né si arrende alla disperazione, uccidendosi in mare. Valuta con circospezione, decide in modo chiaro e indipendente e porta i colpevoli alla loro – da un punto di vista poetico e cioè da un punto di vista che guarda il *suum cuique* e segue la logica narrativa causale – giusta punizione.

5. Conclusion

Concordo, dunque, con le critiche, secondo cui il film di Akin non è adatto come analisi del retroscena della serie di omicidi del Nsu – troppo poco complessa infatti è l'esposizione delle circostanze e delle reali indagini –, ma è proprio attraverso queste sue semplificazioni che il film riesce a creare almeno un breve momento di empatia con le vittime (cosa terribilmente mancata nell'opinione pubblica tedesca) e invita a porre gli eventi davanti alla «corte universale poetica». Non bisogna sottovalutare che il film usciva mentre il processo contro il Nsu era ancora in pieno svolgimento. In fondo, attraverso la sensibilizzazione al contesto e lo spostamento di prospettiva, letteratura e cinema a lungo termine, almeno così suggerisce la ricerca nel campo di *Law and Literature* hanno un impatto sul quadro normativo che guida le nostre società e su cui si basa l'emanazione di leggi, la loro applicazione e la percezione sociale dei giudizi:

Once understood in the context of the narratives that give it meaning, law becomes not merely a system of rules to be observed, but a world in which we live. In this normative world, law and narrative are inseparably related. Every prescription is insistent in its demand to be located in discourse – to be supplied with history and destiny, beginning and end, explanation and purpose. And every narrative is insistent in its demand for its prescriptive point, its moral. History and literature cannot escape their location in a normative universe, nor can prescription, even when embodied in a legal text, escape its origin and its end in experience, in the narratives that are the trajectories plotted upon material reality by our imaginations.²⁰

Il film di Akin contribuisce a questo discorso normativo, in cui si intrecciano diritto, moralità e storie reali e immaginarie. Il film mette a fuoco le vittime che così entrano finalmente a far parte della narrazione, sulla base della quale si devono fare i conti con gli omicidi del Nsu e si valutano i verdetti nel mondo reale. Non è poco merito aver dato spazio alla sofferenza umana e aver posto in alto l'asticella della valutazione morale facendo appello alla giustizia poetica, che, come sappiamo, non coincide con quella della realtà, ma può far sentire la differenza.

²⁰ R. Cover, *Nomos and Narrative*, In M. Minow, M. Ryan, A. Sarat (eds), *Narrative, Violence, and the Law. The Essays of Robert Cover*. Michigan, University of Michigan Press, 1995, pp. 95-172: 96; si veda anche M. Nussbaum, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon, 1997.