

Il tempo del cinema, il paesaggio resistente delle immagini

Cristina Piccino

Quando Béla Tarr aveva annunciato il suo addio al cinema presentando *Il cavallo di Torino* (2011) sembrava impossibile. Lui, il regista che aveva messo in atto «una costante violazione delle regole» – come scriveva Susan Sontag sua grande amica e appassionata del suo lavoro – non poteva fermarsi. Eppure, chi lo conosceva almeno un po' sapeva che era molto serio. Quel film – che fu anche l'ultima collaborazione con i suoi complici di sempre, la montatrice Ágnes Hranitzky, lo scrittore premio Nobel László Krasznahorkai e il musicista Mihály Vig – nel potente bianco e nero di rivolta attraversato dal vento di un'apocalisse chiudeva un'epoca. Tarr ci aveva mostrato cavalli da macello che corrono per le piazze vuote della città, un uomo che improvvisamente inizia ad abbaiare come un cane, il mondo di una famiglia di contadini che si disfa, fino a scomparire, falsi profeti e innocenti troppo creduloni nella grandezza maestosa di un paesaggio in cui si delinea con sempre maggior precisione, film dopo film, la lotta dell'umano, il suo paradosso, i suoi momenti di grazia. Da lì in poi era ripetizione, o forse vertigine di un pezzo mancante in quel suo corpo a corpo con la realtà del suo stare al mondo e di quel tempo metafisico e profondamente umano a cui chiedeva sempre, dai suoi esordi, una nuova forma, un passaggio nella ricerca necessaria di una cifra poetica e politica nelle immagini per non diventare «marchio di stile». In Ungheria inoltre era stato eletto Orbán, il populismo, l'autocrazia, il fascismo erano inoltre insostenibili anche per chi come lui aveva sempre lottato per fare i suoi film – con le produzioni, la difficoltà a trovare finanziamenti per progetti che esigevano lunghissime preparazioni, la censura degli anni sovietici. Diceva: «Avevo la sensazione che tutto fosse diventato inutile. Fino a quel momento avevamo realizzato ciò che volevamo, dopo era arrivato un governo di merda, pretendevano che ci adeguassimo alle loro richieste, era meglio chiudere».

Poco dopo aveva iniziato il progetto della *Factory a Sarajevo*, una scuola per giovani filmmaker e la «trasmissione» che mai significava nelle sue intenzioni e nella sua pratica imporre il proprio stile era diventata centrale nel suo lavoro. «Voglio lavorare con i giovani per spingerli a essere se stessi, a essere liberi, a essere più rivoluzionari di quanto lo sia stato io. Per me vale questa regola: niente istruzione, solo liberazione» ripeteva spesso negli incontri, nelle masterclass – per esempio alla Civica Scuola di Cinema di Milano nel 2022 in occasione del festival Filmmaker, a Napoli dove aveva tenuto un laboratorio nel 2024 con giovani registe e registi all'interno della sua personale «Senza fine. Il cinema di Béla Tarr». Ognuno nel suo metodo doveva cercare la propria direzione per costruire un «cinema personale e onesto». Ma questo e molto altro era Béla Tarr che è mancato ieri a Budapest, una notizia inaspettata pure se fisicamente appariva fragile da diversi anni. Era nato a Pécs, in Ungheria, nel 1955 e aveva iniziato a sperimentare con una macchina da presa 8 millimetri regalo del padre quando era adolescente. Il primo film sembra che fosse il ritratto di un gruppo di rom accompagnato dalla richiesta rivolta al segretario del partito comunista ungherese di lasciarli uscire dal Paese. Ma questo suo essere «outsider» nel cinema, nelle istituzioni (sarà anche il titolo di un suo film) lo rivendicava sin da giovanissimo, quando dopo la scuola decide di lavorare come operaio in una fabbrica navale continuando però a filmare; e nel 1977, quando a ventidue anni, grazie allo studio Béla Balász realizza il suo esordio, *Nido familiare* aperto da un piano sequenza – scelta che attraverserà tutte le sue narrazioni. Nelle prime scene dal dettaglio apparentemente insignificante di una gallina che razzola in un cortile l'immagine si allarga pian piano fino a mostrarci la protagonista, una giovane donna che esce di casa per andare a lavoro. Cosa significa?

La storia è quella di una coppia che in una Budapest soffocata dal traffico vive in un monolocale insieme ai genitori di lui. Anche a loro manca il respiro, ogni movimento è origine di attriti specie fra la ragazza e il suocero finché questa non decide di andarsene dopo avere tentato in ogni modo di ottenere l'appartamento. È facile capire che *Nido familiare* risultò indigesto alla censura ungherese dell'epoca e anche perché Béla Tarr venne emarginato alla scuola di cinema di Budapest. Ma non è, o non solo almeno nella precisione critica con cui demolisce la propaganda della società ungherese nel «socialismo reale» la sua radicalità: è una questione soprattutto di messinscena che spiazzava ogni aspettativa di visione. Cosa suggeriscono gli spazi strettissimi, privi di aria nei quali i protagonisti di *Nido familiare* si muovono? Il «realismo» ha in sé un «altrove» celato nei

dettagli di quegli interni, fra l'insofferenza dei corpi, nel loro costante stato di battaglia. L'«esterno» per Béla Tarr esiste in funzione di un «interno» che è quello dei personaggi, dei sentimenti che li abitano, e lì esprime il conflitto, si fa spazio che contiene le tracce delle lotte, delle sconfitte, delle speranze. È la vita stessa intesa come materia del fotogramma nella sua sostanza invisibile, in ciò che va oltre la dimensione del quotidiano e, insieme lo precede e lo definisce.

Anche *Sátántangó* (1994) si apre con un piano sequenza: una mandria di mucche si aggira fra gli edifici in rovina nella pianura ungherese. Gli animali si muovono con calma mentre la presenza umana sembra scomparsa. Fino a ricomporre almeno in apparenza una sua «normalità» con l'apparizione di alcune persone. Nel mezzo ci sono stati altri film belli e importanti nei quali Bela Tarr ha continuato a mettere alla prova il suo fare cinema – (*Hotel Magnezit*, 1978; *L'outsider*, 1981; *Rapporti prefabbricati*, 1982; *Macbeth*, 1982; *Almanacco d'autunno*, 1984). C'è stata la produzione Társulás Filmstúdió, da lui cofondata fra gli altri insieme a Gabor Body, chiusa poi per ragioni politiche nell'85, e soprattutto c'è stato *Perdizione* (1987) che segna uno di quei passaggi importanti nel movimento del suo immaginario e nel lavoro di decostruzione dei nostri sensi (di spettatori) e dell'immagine stessa. Una costante questa nella sua opera pensata quasi come un laboratorio in cui interrogare la materia delle immagini, il senso del filmare ogni volta.

Perdizione è l'inizio della collaborazione con László Krasznahorkai, ed è il primo momento in cui quella dimensione riconoscibile dell'esperienza si capovolge nella sua alterità. I contorni del reale sfumano in un disorientamento, nella cosmogonia del bianco e nero in cui i riferimenti della vita di ogni giorno vengono spogliati di certezze. Tra i piani sequenza nel bar Titanik, da qualche parte nella pianura ungherese si intrecciano esistenze «dannate» – *Damnation* è il titolo internazionale del film – private di un orizzonte di futuro anche se non è la connotazione dell'epoca che conta. A definire quel mondo è la potenza fisica della sua astrazione, il senso di un tempo cinematografico e di un'umanità universali che fra ossessioni erotiche, ambizioni senza scrupoli, crudeltà, vendetta e miseria danzano nelle macerie di qualcosa che li rispecchia.

Nel cinema di Bela Tarr non è mai questione di sceneggiatura, il suo raccontare anzi è antitetico a questo e anche quando la corrispondenza con la pagina scritta è profonda – come in *Le Armonie di Werckmeister* (2000) – a crearla è sempre il paesaggio filmico di durata, attesa, eterno ritorno, ripetizione dell'istante. È il gesto politico di porre l'individuo fisicamente nel tempo.

Il sentimento che pervade *Werckmeister* – il romanzo era stato scritto nel 1989, poco prima della caduta del comunismo – traccia una mappa a partire dai dettagli umani che nella loro natura insignificante racchiudono una verità fondamentale. E il personaggio di Jonas, nel suo deambulare in quella cittadina sperduta tra fango e solitudine, dentro il paesaggio che lo definisce racconta una possibile resistenza, pure se avvolta da una eterna melanconia. Bela Tarr li chiamava location i suoi paesaggi cinematografici, non set né luoghi ma una fisionomia diversa, e dagli inizi in cui lo spazio, il tempo, il ritmo, i volti e quel «qualcos'altro» che per lui definivano il cinema potevano vivere. Sono dunque il fango e la luce di *Sátántangó* con le sue illusioni materiali di un mondo (il comunismo?) affondate nel crollo della cooperativa agricola, sette ore di catastrofe e insieme di incanto (il romanzo di László Krasznahorkai è edito in Italia da Bompiani, 2016).

«Non possiamo identificarci con i loro sentimenti. Eppure, possiamo penetrare qualcosa di più essenziale, la durata stessa, nel cuore della quale le cose li colpiscono e li impregnano, la sofferenza della ripetizione, il senso di un'altra vita, la dignità profusa a perseguirne il sogno e a sopportare il fallimento di questo sogno», scrive a proposito Jacques Rancière in *Béla Tarr. Il tempo del dopo*, Bietti editore. Ed è nell'intemperie che piega le figure umane in *Il cavallo di Torino*, ispirato da un trauma di Nietzsche, mentre il punto infinito del fotogramma si assottiglia fino a sparire nel nero. Così come perdeva i suoi riferimenti il suo Simenon di *L'uomo di Londra* (2007) in quello che è stato uno dei suoi film produttivamente più difficili e tormentati.

Qualche anno fa, nel 2019, per il Wiener Festwoche Béla Tarr aveva realizzato l'installazione *Missing People* insieme agli homeless della capitale austriaca con cui aveva lavorato diversi mesi. Quando si entrava nella sala, disposti in due file una di fronte all'altra, si trovavano mucchi di abiti, borse, bottiglie vuote, piatti sporchi, tartine smozzicate, un sacco a pelo: l'archeologia di un paesaggio umano e dei suoi accadimenti quotidiani tra oggetti stavolta non più in astrazione ma pienamente riconducibili al nostro presente. Intanto sui tre schermi calati dall'alto appariva lo stesso luogo ma prima di noi. A abitarlo erano decine di donne e di uomini, un «quarto stato» del

contemporaneo, che ci diceva delle altre storie. Era un film e non lo era, quel site specific nelle sue intenzioni poteva esistere solo là dove era nato nel dialogo fisico con la sua realtà. Ne era convinto Béla Tarr e lo diceva con quella sua ironia – mai cinica – che faceva parte del suo sguardo sul mondo. Era questa la meravigliosa sfida del suo cinema, di opere che non avevano mai una sola possibile lettura, di testi aperti a un respiro universale in cui ritrovarci. O perderci con amore.

il manifesto, 7 gennaio 2026