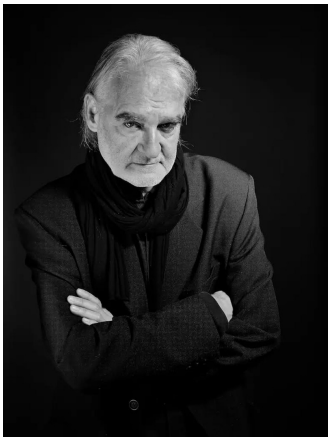
Quaderni d'altri tempi



Béla Tarr
(Pécs, 21 luglio 1955 –
Budapest, 6 gennaio 2026),

L'ARTE DI PERDURARE
IN MEMORIA DI BÉLA TARR

di ***Amedeo Giulio Proietti Bocchini***

Perdurare significa star saldi *nella* durata oltre ogni imminente fine del durare. Significa, in un certo senso, penetrare nell'iridescente baratro che separa il cominciare dal concludersi di un evento, e portare, o almeno *tentare* di portare quel che residua del tempo: l'*immagine* del suo insistere nelle falde pericolanti del quotidiano. Resistere, da ultimo, contro il tempo che fagocita ogni forma, appiglio, lacerto di senso, arrischiandosi nella contemplazione di quelle rovine che nel loro sostare ai limiti della distruzione, *dicono* il disegno generale delle cose, la loro essenza già sempre sul punto di estinguersi, la loro mossa di abbandono violento della stasi per affondare nel ventre senza fine del vuoto.
Béla Tarr ha, innanzitutto e perlopiù, compiuto questa manovra di smembramento, dilacciamento e apertura dell'istante, situando nell'invalicabile cornice del mondo l'essere umano in abbraccio con la sua più intima finitudine; come a figurare nello stesso quadro filmico, la più profonda dimensione di quell'angoscia che, ha insegnato Heidegger, "come modalità della situazione emotiva, apre primariamente *il mondo in quanto mondo*" (Heidegger 2005). Dal primo lungometraggio *Nido familiare* (1979) all'ultimo e ultimativo *Il cavallo di Torino* (2011), Béla Tarr ha portato a compimento l'impossibilità stessa della chiusura, l'atrofia del risultato terminale, la farraginosa paralisi dell'approdo, inneggiando nella stessa persistenza delle immagini – e cioè nei lunghi e fluviali piano sequenza che vibrano nella materia iconica – all'idea che nulla fuorché l'abissale mistero dell'esistere – il *perché* di tutto ciò che è e non è – possa imporsi come certezza per l'umanità intera: obbligata, allora, a scandagliare in eterno le origini del proprio abitare.

***Le armonie di Werckmeister* (2000) tratto dal romanzo *Melancolia della resistenza* di László Krasznahorkai.**

È anzitutto a questa urgenza sostanziale, a questa esigente e pervasiva volontà di comprendere il *come* delle cose, che Tarr ha piegato la statura del proprio inquadrare e la sua stessa postura di intellettuale-artista; configurando la macchina da presa come uno stetoscopio ermeneutico, una sonda dell'intestino del tempo, capace di *auscultare* e interrogare gli enti del mondo come un medico intento a ricostruire le anomalie e le patologie più arcane del corpo attraverso l'ascolto capillare dei suoi organi dispersi. E il corpo sul quale Tarr ha posto le sue mani di teoreta profano e *terrestre*, mai ascetico e avulso dall'esistente, d'altronde, è il mondo della civiltà occidentale, quella *terra della sera* e del lancinante *tramontare* che già Friedrich Nietzsche aveva visto come lo spazio del crepuscolo di ogni idolo, degli stessi valori fondamentali, delle idee in quanto tali: quel mondo che de-*cade* in attesa dell'avvento dell'Oltreuomo, che però tarda ad arrivare (cfr. Nietzsche, 1986; 1977). È vero infatti che le opere del regista ungherese, tutte storie di uomini e donne sull'orlo del lastrico, ai bordi del reale, impantanati nella melma della povertà – la stessa di cui il Potere è già sempre il responsabile – hanno fatto dell'incursione e dello scarto, del vuoto e del dislivello, la *flessione possibile* del nostro ampio presente, perseverando con forza radiosa a incarnare la costante necessità della domanda: la richiesta, oltremodo *attuale*, di interrogarci intorno alle ragioni del nostro stare, come spettatori in movimento, in un mondo che muta. L'arte, l'attività umana e professionale del regista ungherese hanno pochi eguali nell'intera storia del cinema. In poco più di trent'anni di carriera, Tarr ha dato i natali a opere autoriali di inestimabile profondità intellettuale, situandosi ogni volta sul crinale che separa e congiunge la meditazione filosofica e la prassi politica. A un occhio avvinto dalla *longue durée* imposta da una fruizione rinnovata in contemplazione, i film di Tarr appaiono mondi *archeologicamente* interessati allo scandaglio abissale degli affetti e delle radicate idiosincrasie che strutturano le relazioni tra individui, le stesse che, colte in una rete che le avviluppa in un ciclo di eterna proliferazione e degenerazione, assurgono a veri e propri *nessi cosmici* capaci di riflettere in sé stesse le intelligenze superiori dell'universo (cfr. Signorelli, Vecchi, 2002).

L'ultimo film di Béla Tarr girato assieme ad A gnes Hranitzky: *Il cavallo di Torino* (2011).

Il gesto allo stesso tempo formale, politico ed etico che guida le modalità e gli esiti dell'impresa filmica di Béla Tarr, pare a tutti gli effetti trovare la propria origine in quello che potremmo chiamare infatti un desiderio di penetrazione nell'intimo agglutinarsi delle cose. La decisione fondamentale di articolare la pratica registica secondo la tecnica del piano sequenza, risponde del resto a un preciso indirizzo conoscitivo che, guardando all'uomo come a un essere radicato in un mondo che gli si presenta come un prisma di enti gravidi di rimandi, affida al succedersi delle immagini il compito di schiudere attraverso l'arte, l'invalicabile situatività ontologica che ancora l'essere umano – come personalità aperta e irrisolta – agli altri individui e all'ambiente che abita: quel mondo attanagliato dai suoi stessi agenti atmosferici, quella natura estenuata dal vento, alienata dal fango e dalle mille piogge micronizzate che non cessano nemmeno un attimo di martoriare la fragile terra, la *zona* degli umani.

Lungo tutto il corso della sua esistenza da soldato dell'immagine, vissuta esponendosi quotidianamente al gelo della *puszta* ungherese, nelle scoscese e impraticabili lande della sua patria che tuttavia ha sempre abitato da apolide, Béla Tarr non ha mai desistito dal ripetere che a occupare il *geometrale*, per così dire, del suo processo creativo è sempre stata la personalità implicata nella narrazione, l'esistenza umana dei soggetti, moltissimi ed eterogenei, che ha incontrato e conchiuso nella persistenza iconica del piano sequenza: esistenze cariche di senso prima ancora che queste giungano a connotarsi come quelle di un attore professionista o meno. Filmare, inquadrare, comporre pertanto sono sempre stati i termini mobili di una fertile costellazione di studio dell'*altro*, dei suoi connotati così simili a quelli già precariamente conosciuti da divergere nel campo dell'essente come l'eccezione più luminosa di tutte, del suo muoversi nello spazio come una monade viva e autonoma, un flusso, una frequenza del tempo la cui esistenza si manifesta in una temporalità condivisa e palpabile, tra *chances* rivoluzionarie, abbrivi epifanici e slanci sotterranei che dipingono l'istante come quel campo di tensione in cui *Chronos* può darsi o come clava indomabile, giogo asfissiante, o come occasione, spazio di gioco, estasi dell'accadere storico.

Un'altra inquadratura da *Il cavallo di Torino.*

L'uomo, l'umanità intera, per Tarr, sono allora già sempre quella materia magmatica e inafferrabile che precede ogni passo nel mondo: è metodo e materia dell'arte, strada e cammino della ricerca, principio e fine di ogni indagine possibile nello spettro della condizione umana. Questo nucleo, per così dire teoretico-estetico, che fonda e alimenta tutta l'opera del regista magiaro, si dà poi con ogni pregnante evidenza nell'atto stesso del vedere, varco cruciale per ogni tentativo di ricezione e interpretazione del suo cinema. Lo sguardo, infatti, organizza come un compasso fa con il suo cerchio, l'intera architettura visuale della produzione tarriana, ponendosi come un efficace dispositivo-cerniera tra contemplante e contemplato, occhio e cose, nell'ordine di una reiterata messa in crisi del divario che scinde la realtà dalla sua rappresentazione. È solo così d'altronde che si possono spiegare le celebri pose, minuziosamente ribadite e orgogliosamente esibite, di molti dei suoi personaggi, di molti dei suoi disperati e amati emarginati che popolano la materia porosa del suo cinema: di spalle, innanzi a una finestra, con le retine proiettate sulla facciata profondissima del reale, a scrutarne *micrologicamente* i suoi tratti strutturali, a tentare di scorgere nella dinamica del suo darsi, il motore occulto eppur straordinariamente operante. Per Béla Tarr, d'altro canto, inquadrare un oggetto, un corpo, un paesaggio, un balbettìo di esistente, ha sempre significato al contempo adoperarsi in un'astrazione dello stesso dalla materia del mondo, al fine di configurarlo così, in una dimensione *altra* che in quanto specchio stagnante rimandasse alla realtà stessa, e la *aprisse* lasciando emergere – come il sangue che di colpo si irradia al di fuori della ferita – la trama latente dei suoi elementi evidenti. L'indefinita stoffa del mondo nei suoi film ha assunto, e oggi più che mai continua ad assumere, la fisionomia di un grande e vivido mosaico di transiti e irruzioni improvvise, espressione di una melodia lontana eppur *tattilmente* attigua alle insenature più comuni dell'ordinario che dell'attuale compie una diagnosi severa e lucidissima: come accade in quelle ore infinite che impregnano tutti i respiri di *Sátántangó* (1994), opera-trauma sul crollo del Novecento, quadro cubista sulla distruzione delle promesse e sull'incrollabilità dell'attendere, che guarda ai pochi sparuti esseri umani coinvolti nel villaggio come a quegli ultimi depositari di un mondo che già allora s'apprestava a precipitare nella barbarie sconfinata dell'oggi.

Le armonie di Werckmeister **(anche sotto).**

Il lascito assoluto, se così possiamo tentare di definire la fulgida china con la quale questo unico maestro ha marchiato il moderno cammino della cultura, riluce nell'idea secondo cui Béla Tarr abbia saputo situarsi con originale estraneità nella recente storia globale, operando un vero e proprio contromovimento artistico ed esistenziale innanzi al crescente esplodere delle tecnologie informatico-digitali e alla conseguente accelerazione dei flussi mondiali che hanno finito per trasformare la vita umana – il suo statuto, il suo aspetto, le sue presunte *finalità* – in una maratona maniacale. Al cospetto di un'industria audiovisiva come quella incarnata dal violento modello americano e dalle sue propaggini in Europa, le quali, già dagli anni Settanta del secolo scorso, correvano verso l'annullamento della stasi nel tritacarne ossessivo del *fast-cutting* e degli effetti speciali, favorendo in questo modo logiche di standardizzazione, omologazione e mercificazione socio-culturale (cfr. Horkheimer, Adorno 2010), Tarr ha *imposto* la resistenza politica del bianco e nero e delle lunghe camminate di poveri emarginati su fangosi sentieri alla deriva della natura; elogiando la dirimente *inattualità* di un vivere pensoso e visionario perché edotto dell'inalienabile interdipendenza che affratella, nella miseria, tutti gli esseri umani. Lo sforzo da compiersi quando ci si approccia all'opera di Béla Tarr, ieri come oggi, a maggior ragione, pare allora assomigliare al tentativo di fotografare la totalità dell'oceano: impossibile perché perpetuamente in moto, vano perché nella presunzione di poterlo com-*prendere* in maniera assoluta, si sfocerebbe in una fallace sineddoche. Lo schermo ci parla attraverso le fenditure di verità aperte dalle immagini. Una verità che assomiglia, però, al nettare di un fiore già sempre occluso, ma che profuma e sa di un ineccepibile languore.

Il compito che Béla Tarr ha silentemente profilato all'orizzonte di chi oggi è già sempre voglia assistere al magistero delle sue rappresentazioni – come gli occhi di Estike (in *Sátántangó)*, troppo profondi da rimanere ignorati, o quelli grandi e misteriosi della balena in *Le armonie di Werckmeister* (2000) da far sprofondare ogni parola, ogni fiato del mondo – non può che diventare, allora, quello di tentare di captare intelligentemente cosa venga a celarsi nei grovigli dello spazio iconico, al fine di scovare in esso il simbolo stratificato di un contesto, di un'epoca storica, di un particolare modo di sentire, della vita nervosa di un popolo.

Il portato di attualità, nonché di stupefacente profezia, di cui si invera l'intero lavoro di Tarr sembra poi a tutti gli effetti rispecchiare l'idea benjaminiana secondo cui è solo nell'immagine dialettica, in quell'unico e *vero* modello di conoscenza della storia e del reale fondato sulla fulminea compenetrazione dell'ora con il già stato, che è possibile pensare la rottura con la visione mitica dei *vincitori* e preservare, a partire dalla cura e dall'ascolto meditante degli interstizi del quotidiano e dei suoi accessi più marginali, "l'indistruttibilità della vita più elevata in ogni cosa" (Benjamin, 2010). E questo è tanto vero quanto potente è l'irruzione di quella massa inferocita che assalta l'ospedale degli infermi in *Le armonie di Werckmeister*, capace, in fondo, di incarnare la *preistoria* dell'assalto a Capitol Hill compiuto da una folla di idolatri trumpiani circa cinque anni fa negli Stati Uniti d'America.

***Sátántangó* del 1994, anch'esso tratto da un romanzo (omonimo) di László Krasznahorkai (anche nelle immagini sotto).**

O ancora quello strenuo e apparentemente inesorabile scemare di ogni risorsa vitale, dall'acqua, al cibo, al calore, alla vita stessa di cui si intride *Il cavallo di Torino* (2000), gigantesca epitome del precipizio ecologico sul quale il mondo globalizzato di oggi è sul punto di scivolare senza scampo. E se i film di Tarr, troppo spesso sdegnosamente posti *a latere* dei palinsesti tradizionali, hanno parlato dell'oggi, di questi nostri tempi contorti e violentemente dialoganti con le pagine più buie degli ultimi secoli, è perché il piano sequenza, non è mai stato una delle tante tecniche da scegliere nella valigia del regista, ma la *conditio sine qua* non del suo intimo e *troppo umano* vedere, il sentiero estetico folgorato da riflessi di futuro. Tutto questo perchè l'arte, per Béla Tarr, non ha mai assunto i tratti di una professione, di un mero *occuparsi di*, ma si è sempre connotata al contrario come una *vocazione*, un essere chiamati all'agire, che è anzitutto un agire etico-politico impegnato a scuotere il senso del mondo, contro le narrazioni dominanti del passato – si ricordi il corpo scheletrico trovato dai facinorosi del *Werckmeister* così rappresentativo dei corpi-assenza della *Shoah* – e dei loro rigurgiti nel presente, a partire dall'esplicita opposizione di Tarr al progressivo esautoramento della democrazia e dei suoi principi costituzionali che il premier Viktor Orbán sta portando avanti in un'Ungheria sempre più indigente e diseguale.

E così, nel silenzio della terra bagnata che tutto custodisce e continua a coltivare, nell'ombra lunga dei corpi che camminano su terre fangose e sul filo del tempo che tutto pare inghiottire, Tarr oggi continua a insegnarci che *perdurare* significa anzitutto assumersi la gravosa responsabilità del vedere, non quella solamente di un passivo *passare in rassegna*, ma di *pensare* il visto per quello che è in grado di offrire nella sua irrimediabile caducità, e *amare* questa caducità come si ama l'ultimo barlume di speranza innanzi al gelo delle circostanze. Perdurare è accogliere la precarietà del mondo, abbracciare la sua fugace transitorietà senza cedervi, percepire la resistenza fragile ma ostinata della vita che pulsa anche laddove tutto sembra spento, morto, taciuto, oppresso. L'arte, in questo senso, si fa estrema zona porosa dell'*abbandono*, custode di ciò che non si lascia catturare: il fremito dell'esistenza, il suo tumultuare, l'istante sospeso tra il sorgere e il tramontare del sorriso, il mistero che si nasconde nei dettagli più minuti eppure più essenziali di una bambina che

cammina tenendo con sé un gatto, come fosse l'ultimo animale sopravvissuto ad una catastrofe.

Chi guarda i film di Tarr non può limitarsi a osservare l'eterno riprodursi di un'immagine, come se si trattasse di un prodotto da consumare, ma viene convocato a un'esperienza di presenza totale: a respirare il tempo, a misurare la distanza tra l'uomo e la sua caduta, a percepire l'incommensurabile tessitura dei gesti, dei silenzi e delle ombre, capaci di valicare lo schermo per occupare lo spazio stesso della vita, come strumenti imprescindibili di ricognizione interiore, un *gettarsi* nell'essere. È in questo spazio sospeso, tra contemplazione e partecipazione, che l'essere umano si riconosce nel proprio divenire, fragile e potente, irrimediabilmente legato al mondo e agli altri: un umano che finalmente vede e, vedendo, viene strappato alla propria singolarità, scorgendosi dall'esterno e assumendo la propria vulnerabilità come un tesoro, l'unico da custodire, come vero asse della propria identità.
Perché la lezione ultima di Béla Tarr non sta nelle immagini, nei corpi o nei paesaggi che ha filmato: sta nel gesto stesso del filmare, nell'atto di fissare cioè ciò che fugge nell'attimo in cui guizza via perdendosi nel movimento, di dare respiro al ritmo dell'infinito nel cuore del quotidiano. Sta nella fedeltà a una visione che non cessa di interrogare il nostro stare al mondo, di scuoterci e di ricordarci che vivere è, sempre, un atto politico di coraggio, di resistenza, e insieme di meraviglia (*thauma*). E chi si accosta a questo cinema, anche solo per un istante, non può più ignorare la gravità e la tremenda bellezza dell'esistere: un brulicante invito, perpetuo e silenzioso, ad abitare la soglia che separa e insieme accorpa l'ardore incessante della speranza al vuoto della disperazione.

letture

- Autori vari, *Béla Tarr*, Catalogo Bergamo Film Meeting 2002, a cura di Paolo Vecchi e Angelo Signorelli, Bergamo, 2002.
- Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi. Volume primo*, Einaudi, Torino, 2010.
- Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 2005.
- Max Horkheimer; Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 2010.

- Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano, 1986.
- Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza e idilli di Messina*, Adelphi, Milano, 1977.
- Amedeo Giulio Proietti Bocchini, *L'esistenza del vedere. Il cinema di Béla Tarr*, Infinito Edizioni, Modena, 2025.

v i s i o n i

- Béla Tarr, *Nido familiare*, in *Béla Tarr Collection*, Eagle Pictures, 2024 (home video).
- Béla Tarr, *Sátántangó*, in *Béla Tarr Collection*, Eagle Pictures, 2024 (home video).
- Béla Tarr, *Il cavallo di Torino*, in *Béla Tarr Collection*, Eagle Pictures, 2024 (home video).
- Béla Tarr, *Le armonie di Werckmeister*, in *Béla Tarr Collection*, Eagle Pictures, 2024 (home video).

09 Gennaio 2026