Guido Boffi

In coda all'Orsa Maggiore. Di un motivo estetico-politico nel cinema ungherese

Nel mio paese primogenito, nel sud
mi assalì la vipera
e nella luce l'orrore.

I. Bachmann, *Il paese primogenito*[1]

È lì e così, seduto nella penombra di fronte a tutti; fermo ma non in posa. In tensione ma senza alcun obiettivo. Un continuo sospendersi "in levare", spoglio del fare e dell'agire, senza esprimere, rappresentare, realizzare alcunché. *Sta*, al modo di un gesto intrappolato nell'ambra. Il corpo vi *si figura* (si fa figura di soglia) e la forza (d'agire, di rappresentare), autodepostasi, resasi inutile per sé, prende forma proiettiva per altri. Ognuno lo vede e lui, non agendo non facendo, fa vedere. Rende (il) visibile.

Sta lì, quale gesto massimamente trattenuto, inespressivo però esposto. Pertanto già realizzato, sensato, denso. Un opaco gesto di sottrazione che, fessurando il fare, l'agire, l'esprimere, interpella il senso (direzione e significato) della gestualità. In particolare, data la situazione, di quella filmica e cinematografica. V'è da chiedersi se proprio in tale fessura non trapeli il nucleo essenziale, autosospensivo ma non separato, del gesto – Agamben, che sul punto ha scritto pagine importanti tornando sul tema anche a distanza di anni, forse direbbe l'«inoperosità», o la pura «medialità, il render visibile un mezzo come tale», la «comunicazione di una comunicabilità»[2].

È il 18 aprile 1975. Immobile, al modo di uno di quei corpi che anni dopo Béla Tarr avrebbe ripreso in piano-sequenza di

1 I. Bachmann, *Das erstgeborene Land*, in Id., *Anrufung des Großen Bären*, Suhrkamp, Berlin 2022; tr. it. *Il paese primogenito*, in *Invocazione all'Orsa Maggiore. Poesie*, edizione con testo a fronte a cura di L. Reitani, con una nota di H. Höller, Adelphi, Milano 2023, p. 99.

2 Circa l'inoperosità rinvio all'ultimo capitolo, *Al di là dell'azione*, di G. Agamben, *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino 2017, pp. 100-139; la seconda citazione risale invece a un testo agambeniano precedente, cfr.: Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 52.

Title

In the wake of the Great Bear. On an aesthetic-political motif in Hungarian cinema

Abstract

This article examines Hungarian cinema, focusing on Jancsó and Tarr. It highlights their signature gestures and influence on European film, considering socio-political contexts. Analyzing scenes from *Red Psalm*, it shows a connection between their depiction of 19th-century agrarian struggles for anarchist socialism and motifs in Tarr's later films, such as *Il cavallo di Torino*.

Keywords

Miklós Jancsó
-
Béla Tarr
-
gesture
-
anarchy
-
climate

spalle davanti alla finestra, anche lui è seduto "davanti a" (nella semplice postura "prototeatrale" dello *spectare*), e non sa se lasciare che il suo sguardo affondi nella propria mente o viceversa, per quel che può vedere, dirigerlo dinanzi a sé, agli altri. La sua immaginazione e la sua attenzione oscillano nella spola incessante fra il cedere al così intenso assente e il recepire le sensazioni dei presenti in sala. Nel frattempo, deve però esercitare ogni sforzo di autocontrollo udendo rumori, dialoghi, canti del lungometraggio dai quali si sente detto, cantato, danzato. Forse l'unica gestualizzazione cui può lasciar corso è quella che investe il suo volto: una misuratissima mimica facciale su cui si fenomenizzano le emozioni che vengono accavallandosi nell'intimo. È come inchiodato alla contraddizione percettiva tra, da un lato, l'estesia di ciò che sente e ascolta e, d'altro lato, quel che sa; da un lato, i vissuti emotivo-affettivi che lo stanano, lo portano via nel trascendimento dell'immediato, e, d'altro lato, l'intervento del sapere che all'origine s'è depositato alla base proprio di quei vissuti, il discriminare con precisione significati e fasi di costruzione del film che ben conosce. Che può immaginare istante dopo istante ma non vedere. E che nemmeno gli altri in sala vedrebbero, se lui, Miklós Jancsó, regista del film, solo si muovesse. Il suo corpo è come mineralizzato in quello stazionamento di sottomotricità forzata. In un'autoinstallazione immobile che prende forma cinematografica.

È il regista, eppure si trova spazialmente segregato e passivo al pari degli spettatori. Anche di più, escluso com'è dalla visione in quanto impossibilitato a collocarsi nella loro prospettiva, prefissata e privilegiata insieme, che in realtà è stato lui a predisporre con il punto di vista della macchina da presa. Vede ma non con gli occhi. A tratti li chiude, infastidito. Proprio allora, in una percezione che non vale per se stessa, gli capita di scandagliare con precisione vastità e profondità della *puszta*: osserva in campo lungo il pascolo brado dei cavalli, sente l'odore del grano nell'aria tremolante per il caldo, ritrova il dettaglio del gesto che carezza l'erba spettinata. In tutto ciò quasi toccando con mano i graffi sensoriali che il sogno del film aveva inciso molti anni prima sulle pareti della sua mente. Ancora vivido e intatto.

Preda della macchina filmico-cinematografica che ha messo in moto, sospeso fra possibilità e realtà, nella sala semibuia abita l'altro spazio. Quello luminoso dello schermo, che non può guardare nemmeno volendo. Più che abitare, è abitato dallo schermo; ancor meglio: diventa schermo. Uno schermo autosorvegliato e comunque plastico, non piano, respirante. Il film, il suo film, lo urta, lo prende di petto, mentre lui, colpito e forse paralizzato proprio da quel «raggio di luce solida», artefice di quella brillanza, "fa schermo": non perché interponga il suo corpo ad attenuare o proteggere, no, al contrario, in quanto irradia e rende sensibili immagini – com'è uso dire con orrido neologismo da *screen studies*, "schermizza". Il suo corpo-schermo è il bersaglio cui convergono sia la proiezione della pellicola sia ogni attenzione, ogni associazione immaginale, ogni trama affettiva, ogni *invisibile* lanciato da ognuno dei presenti a saturare sensibilmente la distanza da sé alle figure, alle ombre e ai colori del *visibile* proiettato. «Autore ed opera formano una scultura di carne e di luce, una unità compatta. Dimostrano, con la forza di una "visione", d'essere una cosa sola»[3].

Per il regista cinematografico lo schermo è soglia e superficie di attualizzazione del proprio linguaggio artistico. In maniera singolare, però, sui concetti di schermo e proiezione s'impiantano anche la mentalità e le «azioni complesse» di Fabio Mauri[4], formidabile sperimentatore linguistico-architettonico-filosofico delle arti (teatro, performance, installazione, pittura) che l'ha coinvolto lì e così. Che l'ha reso agente metalinguistico di autoaffezione attraverso un preciso *gesto intermediale*, esercitato

3 F. Mauri, citato in Id., *Ideologia e memoria*, a cura dello Studio Fabio Mauri, prefazione di U. Eco, schede critiche di L. Cherubini, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 88.

4 Già operante nell'area dell'avanguardia, la sua prima espressione artistica fu pittorica e dal 1957 ca. sino alla fine Mauri produsse in diverse varianti monocromi intitolati appunto: *Schermo*. Lo schermo vuoto, aggettante, è segno che nel riferimento a televisione e cinema allude a una condizione mediale. Colto in modo onto-storico, rintraccia altresì la collocazione della memoria e della coscienza umane, l'incompletezza costitutiva delle loro proiezioni sulla realtà. Cfr. *ivi*, p. 25.

in uno degli spazi nei quali si veniva attuando il superamento dell'oggettualità tradizionale dell'opera[5]. Un gesto destabilizzante gli ordinamenti visivi e figurativi dell'arte, "confusi" in maniera cinematica e postdrammatica. Gesto erosivo delle consuetudini spettatoriali sia cinematografiche sia teatrali: proiettare un film sul corpo "messo in scena" del regista stesso che l'ha realizzato. Far così sperimentare, all'autore, gli effetti istantanei di attualizzazione della sua opera, agli spettatori, gli effetti di una corporeità riflettente, al tempo stesso referenza carnale della significazione e del visibile. Perché infatti – mai va dimenticato – il film cinematografico, se è arte, lo è del sensibile nel tempo e dei corpi nello spazio, non solo dell'immagine in movimento.

Proiettare sul corpo e porgere il corpo-schermo. Il duplice gesto è inteso a far percepire la poetica disturbante dei due artisti, diversa ma comune e simultanea: produrre «un'operazione interrogativa, acuta nel dettaglio», che squaderni «un'incognita relativa all'uomo e alla storia»[6]. Se Jancsó ha aderito alla proposta di Mauri senza avanzare riserve, è proprio per tale esplicito gesto inerente ai corpi della e nella storia, al doloroso dover attraversare orrori e violenze, in segni, linguaggi, poteri, guerre. "Ideologia" è in tal senso tema fondamentale per entrambi[7].

Gli spettatori si sono via via stretti, seduti e in piedi, nello "Studio d'arte Cannaviello" ubicato in Piazza de' Massimi a Roma. Verso le diciannove è iniziata l'azione in tre parti di Mauri, *Oscuramento*. Questa prima parte, l'unica eseguita lì, ha

5 Contestualmente all'emergere delle avanguardie teatrali, tra il 1966 e il 1970 presero forma eventi artistici poliedrici che trasformarono rituali e ambienti delle esposizioni (individuali e collettive) introducendovi attitudini e sperimentazioni performative: è quasi superfluo ricordare i nomi almeno di: Michelangelo Pistoletto, Pino Pascali, Achille Perilli, Gastone Novelli, Jannis Kounellis, Piero Gilardi, Mario Ceroli, variamente attivi a Torino e Roma.

6 F. Mauri, *Scritti in mostra. L'avanguardia come zona 1958-2008*, a cura di F. Alfano Miglietti, il Saggiatore, Milano 2008, p. 41.

7 Per Jancsó si mostrerà a breve in che senso, per Mauri basta anche solo un'occhiata fuggevole ai titoli delle azioni realizzate: *Ebrea* (1971); *Che cosa è il fascismo* (1971; 1974); *Gran serata futurista 1909-1930* (1980); *Che cosa è la filosofia. Heidegger e la questione tedesca. Concerto da tavolo* (1989); come pure la conferenza-performance: *Ricostruzione della memoria a percezione spenta* (1988).

per titolo: "Intellettuale"[8]. Lo stesso dell'azione proposta il successivo 31 maggio per l'inaugurazione della nuova Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, eseguita sulle brevi scale esterne dell'edificio con la partecipazione di Pier Paolo Pasolini sul quale Mauri, suo amico fraterno, proietterà *Il vangelo secondo Matteo*. Adesso invece, immobile di fronte agli spettatori v'è lui, Miklós Jancsó. Sulla sua camicia bianca Mauri proietta una delle sue opere capitali, *Salmo rosso* (1971).

Ora, che film è *Salmo rosso*? Cosa figura, e come? Quale gestualità filmica esprime?

In uno dei ventisette piani-sequenza che lo compongono per intero, a tre quarti circa del lungometraggio, il carrello riprende in mezzo primo piano un lavorante agrario che, nell'andirivieni fra altri braccianti in sciopero disposti a diverse profondità di campo, recita un "padre nostro" socialista. Quindi, con un sol gesto di entrambi i palmi delle mani congiunti a coppa, l'uomo preleva frumento da un sacco per riversarlo tra le mani di un altro lavoratore che, a sua volta, lo rovescia nel grembiule porto da una donna la quale, prima, lo "semina" lanciandolo con ampio gesto sopra la testa dei vari braccianti che cantano e danzano ora in fila ora in cerchio, poi, lo sgrana dal proprio pugno sulla testa di tre donne a busto scoperto. Questo gesto filmato, la semina, afferma la fede primitiva, totale e del tutto ingenua, aperta e pura nel socialismo, "pane quotidiano" e insieme "regno" a venire. Già e non ancora – intendo: custodire il "non ancora" nel "già", perché quel che conta non è il raccolto ma disattendere il privilegio, eludere la soddisfazione, ingannare la conta dei beni. Una fede *anarchica*: «la terra non è di nessuno e i suoi frutti appartengono a tutti». Una professione in cui è

8 Durante la stessa serata, la seconda e la terza parte avranno luogo in Piazza S.S. Apostoli, rispettivamente presso il Museo delle Cere e presso lo studio della fotografa Elisabetta Catalano; cfr.: https://www.fabiomauri.com/opere/performance/oscuramento.html. Si veda anche: *Fabio Mauri. Oscuramento*, ristampa del catalogo dell'evento del 1975 in occasione della mostra: *Oscuramento. The Wars of Fabio Mauri*, organizzata con O. Renaud-Clément, Hauser & Wirth, London 11 dicembre 2015 – 6 febbraio 2016.

riconosciuto l'unico ordinamento dato dalla «legge di natura». All'improvviso, in uno dei molteplici rovesciamenti di funzioni e situazioni che costellano lo sviluppo giocoso dell'intreccio, i soldati inviati a reprimere lo sciopero danzano e cantano assieme ai braccianti intorno all'albero della primavera: poi, altrettanto di colpo, la festa della fecondità è spezzata dagli ordini secchi degli ufficiali che ingiungono alla truppa di circondare gli scioperanti e di ucciderli sparando senza risparmio. Che è quel che avviene.

Quasi *chanson de geste*, *Salmo rosso* è il racconto visivo e musicale, attentissimamente coreografato, di un *epos* storico-tragico. Il titolo originale di questo lungometraggio di mirabile eleganza formale, risultato vincitore del Premio per la miglior regia al XXV Festival di Cannes nel 1972, suona: *Még kér a nép*, alla lettera: «il popolo lo chiede ancora»[9]. Un film di finzione, del quale Jancsó non ha mai cessato di sottolineare il timbro giocoso e fiabesco, meglio forse dire "poietico-affabulatorio", affatto privo di moralismi e di tesi. Eppure *politic*o: sia per la netta tendenza a presentificare una memoria collettiva e, in questa, la divaricazione tra oppressori ed oppressi, la partizione fra i proprietari di diritti e ricchezze e gli esclusi tanto da quelli quanto da queste; sia per il linguaggio usato nel dirlo, cioè per come è interpretata la funzione linguistica stessa nell'atto di comunicare ("mettere in comune") quella memoria collettiva e quella partizione, per come il linguaggio filmico fa esperire la situazione sociale vissuta da una popolazione in un preciso momento della sua storia.

9 *Még kér a nép* è un verso di Sándor Petöfi, il poeta ungherese che svolse un ruolo decisivo nell'avvio a Pest della rivoluzione del 1848. È l'emistichio del primo verso di *A nép nevében* (*In nome del popolo*): «Il popolo lo chiede ancora, ora dateglielo! / O non sapete quanto è terribile il popolo, / quando si alza e non chiede, ma attacca e prende?». Nel quadro di recensioni e studi precedenti, la traduzione letterale del titolo era stata resa, in modo altrettanto efficace, con: «il popolo lo vuole». Nel mediometraggio *Utazás az Alföldön* (*Viaggio nella pianura ungherese*, 1995) di Béla Tarr, Mihály Vig, compositore delle musiche di vari film di Tarr tra cui questo, interpreta con intensità evocativa poesie di Petöfi camminando nel paesaggio della *puszta* o sostando in interni abbandonati.

È una vicenda inventata quella di *Salmo rosso*, che sin dalle prime inquadrature esibisce il proprio timbro finzionale, quasi di favola, di modo che lo spettatore possa subito decidere se accettarne o no il racconto: purché, una volta accettato, si spinga però a ricercare e approfondire la verità (storica) nell'apparente "irrealtà" della *fabula*. L'elaborazione simbolico-favolistica non volatilizza in fantasticheria. Pur allontanando per via epistemica ed estetica qualsiasi ipoteca o presupposizione di "realtà" (ancor più qualsiasi norma di realismo raffigurativo-rappresentativo), il racconto, privo di un dato referente oggettivo, possiede comunque "base reale" (e quindi realismo in accezione invece effettuale, concreta). Questa realtà: la repressione militare a fine Ottocento degli episodi di sciopero di lavoranti agricoli e braccianti stagionali che rivendicavano retribuzioni più eque. Moti di un proletariato agricolo predato dallo sfruttamento e dalla rendita dei latifondisti, ignorato dal Partito socialdemocratico, diviso per condizione sociale dagli operai industriali, e che di conseguenza iniziò a esigere sul campo il riconoscimento della dignità del proprio lavoro, dei propri diritti, organizzandosi in movimenti agrario-socialisti spontanei[10].

Se v'è *gesto filmico* a fornire identità visiva a *Salmo rosso* è senz'altro ravvisabile nella coralità di canti e balli popolari, culminanti *irrealisticamente* in ripetute scene di "confusione" festosa tra soldati e braccianti. Scene in tono favolistico, vale a dire affatto estranee a qualsiasi logica causale, che producono sensazioni

10 Peraltro, non l'unica congiuntura storica di lotta messa a tema da Jacsó: in *Szegénylegények* (*I disperati di Sandor*, 1964) è l'Ungheria post-quarantotto, con la caccia ai ribelli di Sándor Rósza; in *Csillagosok, katonák* (*L'armata a cavallo*, 1967) è il massacro dei soldati rossi e ungheresi da parte delle truppe bianche; in *Csend és kiáltás* (*Silenzio e grido*, 1968) la repressione della repubblica dei consigli. Per approfondire, cfr.: J. Szentpéteri (a cura di), *Psalmus Hungaricus. A Ungarian cultural history*, conceived by M.K. Szakács, tr. ingl. di J. Pethő-Szirmai, Research Centre for the Humanities, Budapest 2023, vol. 3, *From 1867 to 2000*, per la storia politica dal 1945 a fine secolo, pp. 1279-1300, per la storia del cinema nello stesso periodo, pp. 1443-1456; K. Csala, *Lo sfondo storico dei film di Miklós Jancsó*, Appendice in G. Gambetti, *Miklós Jancsó. Il cinema tra storia e vita*, prefazione di C. Lizzani, Marsilio, Venezia 2008, pp. 131-170, in particolare per *Salmo rosso* pp. 146-151.

ed emozioni (producono *realisticamente* un'estesia felice all'interno della situazione inscenata, coreografata) mentre mitigano violenze dall'una e dall'altra parte: sia le uccisioni perpetrate dai rivoltosi sia la repressione dell'esercito (rese sempre con espedienti teatrali, per esempio sostituendo al sangue nastri di colore rosso). Come fossero litanie laiche del socialismo, "salmi rossi", i canti tradizionali (ricostruiti grazie a un effettivo ritrovamento dello sceneggiatore del film) invocano l'affrancamento dai proprietari e la loro "sacrosanta" persecuzione. Vi prendono voce appelli ad aderire alla prova della rivoluzione; vi prendono corpo gesti autosacrificali di giovani donne che celebrano la gioia, l'offerta della vita e soprattutto la libertà dall'oppressione con una metaforica nudità contrapposta alle scure uniformi dei corpi maschili militarizzati.

Ora, cosa dice per via simbolica la "favola" coreografata e filmata? V'è forse una considerazione più generale, oltre la repressione militare su cui termina il lungometraggio? Pare proprio di sì. La coralità del ballo, insisto, vero gesto filmico di *Salmo rosso*, vale anche quale reciprocità: alla storia umana è consustanziale la violenza del potere, il suo esercizio è altrettanto inevitabile indipendentemente da quale sia la parte, la fazione, il gruppo, persino la nazione che voglia totalizzare il proprio dominio o sottrarsi a quello di altri. Un'immagine di innocenza proviene soltanto da donne e animali. Così va la storia, sotto qualsiasi comando.

Il nome di Miklós Janksó emerge quasi sempre là dove si discuta circa i modi raffigurativi della storia nel film cinematografico. In particolare, quando la si introduca mediante *gesto tecnico* "in levare" sul ritmo filmico delle inquadrature per "darle tempo" diegetico, un proprio tempo (in piano-sequenza, movimento esemplare in Jancsó come poi in Béla Tarr, entrambi avendo scelto il magistero di Antonioni). Ora, il tempo che le viene assegnato in *Salmo rosso* possiede epicità – si diceva: *chanson de geste* –, ciclicità (ovvero teleologicità, giacché *télos* presiede all'idea di un tempo ciclico nel quale si dispiegano la meta e il fine) e testimonialità-politicità resistenziale. Resistenza ben atte-

stata nel linguaggio di Jancsó: postura e tendenza ("ideologia") tuttavia non soltanto sue, bensì di una *nouvelle vague* magiara oggi "scientificamente" dimenticata al pari di altre cinematografie dell'est europeo (al cospetto invece della grande visibilità e dei notevoli riconoscimenti delle cinematografie dell'est asiatico). Una "costellazione" che Jancsó compone insieme con altri registi ungheresi in un giro di tempo abbastanza ristretto a partire dalla metà degli anni Sessanta: mi riferisco in particolare a Péter Bacsó, István Gaál, András Kovács, Zoltán Fábri, István Szabó[11]. Ciò va detto per rendere intelligibile l'esplicita valenza estetico-politica del loro *gesto cinematografico comune*, fatto di tecnologie ma anche di ideologie e poetiche (ispirate al socialismo posteriore alla rivolta del '56), di principi non più che di risultati operativi e precise pratiche.

Al netto dell'esemplarità del gesto filmico che prospetta visualmente *Salmo rosso*, e dell'esemplarità che questo film possiede rispetto a tutta la produzione del suo regista, va quindi riconosciuta la "figura" che Jancsó compone all'interno della cinematografia europea del secolo scorso insieme almeno agli altri cineasti nominati. Figura *minore* al cospetto di quel metodo-precetto artistico canonizzato sotto il nome di "realismo socialista", alla cui egida ed etica prescrittiva anche costoro avrebbero dovuto risultare subalterni, al pari di ogni letterato o artista di un paese dell'est europeo sottoscrittore del Patto di Varsavia. Se non fosse, però, che la loro patria possedeva una ben circoscritta identità linguistica e nazionalculturale che si rivelò utile a innescare una biforcazione e una parziale autonomia del campo complesso dell'espressione artistica e del regime estetico dal campo politico – anch'esso comunque "sofferto" (a Budapest come pure a Praga e nella Jugoslavia di Tito). Grazie a tale condizione, scavallato il '56, questi giovani registi fra cui Jan-

11 Pur con molta fatica nel trascegliere, si vedano almeno: *Nyáron egyszerü* (*In estate è semplice*, 1963) e *Szerelmes bicikliszták* (1965) di Bacsó; *Sodrásban* (*Corrente*, 1963) e *Zöldár* (*Anni verdi*, 1965) di Gaál; *Nehéz emberek* (*Gente difficile*, 1964) di Kovács; *Húsz ora* (*Venti ore*, 1964) e *Utószeson* (*Fine stagione*, 1966) di Fabri; *Álmodozások kora* (*Età delle illusioni*, 1964) e *Apa* (*Padre*, 1966) di Szabó.

csó inaugurarono il nuovo cinema magiaro con una rilettura critico-dialettica della storia del proprio paese, rielaborata in un'inedita espressione filmica, ribadisco, con quel gesto cinematografico comune non a caso erede di una grande teorica quale fu quella di Béla Balázs[12]. Fu Balázs a insegnare ai più giovani innovatori degli anni Sessanta che la macchina da presa è già di per sé forma di autocoscienza; che occorre, sì, libera coscienza politica e però, necessariamente, anche precisa cognizione dei problemi, evitando il ricorso semplificatorio a prese di posizione univoche, per riferirsi invece alle soggettività in campo nei singoli casi.

Escluso di voler estendere in direzione storico-critica le linee essenziali appena abbozzate, opero tre passaggi finzionali quasi potessero fungere da istruzioni in vista di un nuovo orientamento. Primo, proiettare sul corpo-schermo di quest'epoca la costellazione registica nominata; secondo, vederla figurata nell'Orsa Maggiore (Bachmann *in exergo* la "invoca"); terzo, ritagliare dalla notte dei nostri tempi bui non tanto le quattro stelle dell'"orsa" quanto le tre dei suoi "cacciatori", in coda all'asterismo, immaginando però che costoro, almeno per questa volta, non mirino all'"orsa" bensì le si uniscano volgendosi assieme alla caccia della «vipera», dell'«orrore» (Bachmann). Quali cacciatori? Volendo restare sul medesimo suolo magiaro nell'alveo però di un'esplicita, omogenea poetica filmica (dalla quale si differenzia, per esempio, una fine regista qual è Ildikó Enyedi), i nomi che vengono subito in mente sono: Béla Tarr, già chiamato in discorso, Benedek Fliegauf e László Nemes[13].

12 Teorica esemplarmente redatta in *Der Geist der Film* (1930) e in qualche modo poi "tradotta" in lungometraggio con *Valahol Európában* (1947) da Balázs stesso e Géza von Radványi: eccezione filmica di realismo e sogno, di poesia ma anche di fedeltà alla parte politica presa, nel quadro di una cinematografia nazionale che ai tempi dello stalinismo si era bloccata in gelido ideologismo, in didatticismi mortificanti.

13 Per apprezzare Enyedi e la sua differenza, si vedano: *Az én XX. századom* (*Il mio XX secolo*, 1989), *Testről és lélekről* (*Corpo e anima*, 2017), *Silent Friend* (*L'amico silenzioso*, 2025). Tra i lungometraggi dei due registi più giovani, basterà ricor-

Ovvie ragioni di contenimento del testo impongono qui di prendere in considerazione solo uno dei tre e di concentrarmi il più possibile su un unico film – al modo di quanto già fatto con Jancsó. Mi dedico a Tarr, appunto. Il quale, per età ma anche per l'autorevole magistero delle sue opere, precede gli altri due, concatenandoli al cinema ungherese degli anni Sessanta. È stato lui, non per nulla, a chiamare a raccolta non molto tempo fa undici registi di diverse generazioni (sì Fliegauf, ma anche Jancsó e Márta Mészáros) e a produrne il lungometraggio antologico: *Magyarország 2011* (*Ungheria 2011*, 2012)[14]. Il lungometraggio, «nato dalla collaborazione di tutte quelle persone che ancora oggi si sentono responsabili del destino del cinema ungherese» (Tarr), ha inteso fornire un segnale preoccupato a fronte della crescente limitazione del lavoro culturale, e in senso specifico cinematografico, imposta dal governo di Viktor Orbán, il «despota» (Bottoni)[15].

Dunque, Tarr. Quale figura concettuale emerge dalla sua produzione[16]? Quella proveniente da un gesto filmato in modo insistito, ripetuto nei suoi lungometraggi: lo *star a guardare* da una finestra – indipendentemente sia dall'"osservato" sia dalle modalità dell'osservare, scena vista per caso o attentamente spiata. È la figura di colui che *sta* e *osserva*, *vede, recepisce*; *spettatore*

dare, di Fliegauf: *Rengeteg* (*Forest*, 2004), *Tejút* (*Milky Way*, 2007), *Womb* (*Womb – Il grembo di Rebecca*, 2010), *Csak a Szél* (*Just the Wind*, 2012), *Rengeteg – Mindenhol látlak* (*Forest – I see you everywhere*, 2021); di Nemes: *Saul fia* (*Il figlio di Saul*, 2015), *Napszállta* (*Tramonto*, 2018), *Árva* (*Orphan*, 2025).

14 Oltre ai tre già nominati, gli altri coregisti ungheresi sono: P. Forgács, Á. Kocsis, A. Jeles, G. Pálfi, A. Salamon, L. Siroki, S. Szabó, F. Török.

15 Per un ritratto di Orbán, si veda la puntuale monografia di Stefano Bottoni: *Orbán. Un despota in Europa*, Salerno Editrice, Roma 2019, in particolare il cap. VIII: *Il mondo secondo Orbán*, pp. 219-268.

16 Produzione ormai conclusa avendo Tarr deciso di dedicarsi soltanto a giovani "apprendisti" cui far esperire in maniera creativa l'arte filmica in workshop, seminari, laboratori, film school, aiutandoli a coltivare uno sguardo proprio, giovando al loro talento o «senso speciale» di «cinematograficità». Cfr. M. Guarnieri, *Intervista a Béla Tarr*, in M. Grosoli, *Armonie contro il giorno. Il cinema di Béla Tarr*, Interviste in appendice a cura di M. Guarnieri, bebert edizioni, Bologna 2014, pp. 230-234.

e *testimone* delle cose che capitano, degli eventi materiali. Si badi, nei vari esempi che si possono portare al riguardo[17], è però essenziale ritenere che questo spettatore-testimone vede con gli occhi *del* mondo e *della* natura[18]. Ovvero, sono il mondo e la natura che *si vedono e percepiscono* attraverso i suoi sensi – i quali non rappresentano affatto finestre unidirezionalmente aperte sull'esterno. Sono il mondo e la natura ad abitare gli individui, il cui restare o partire, agire o subire ne proviene quale molteplice effetto di superficie. Gli individui sono permeati di flussi sia di temporalità, in cui si depositano affezioni e sentimenti, sia di tempo meteorologico, di condizioni atmosferiche in cui precipitano punti di flessione soggettivi mai esclusivamente o privilegiatamente umani – in ogni caso mai soggetti quali costrutti d'essere ed epistemici separati, autoriferiti. Gli umani sono invasi nelle loro esistenze concrete da eventi e agenti esterni, dal *clima*, che li penetra fin nel loro essere. *Sono* clima del mondo, ontologicamente. E perciò figurano intensità e sensibilità meteorologiche. In verità, proprio ciò, di là dagli intenti dichiarati sul "cavallo di Torino"[19], è profondamente nietzscheano: l'inte-

17 Esempi: all'inizio di *Kárhorzat* (*Perdizione*, 1988) il protagonista seduto alla finestra osserva i vagoncini di carbone trasportati dalla teleferica; all'inizio e alla fine di *Sátántangó* (*Satantango*, 1994) il dottore che spia dalla finestra del proprio studio i comportamenti dei vicini; all'inizio di *A london férfi* (*L'uomo di Londra*, 2007) l'impiegato che dai vetri della cabina di manovra osserva il lancio di una valigetta gettata dal ponte della nave e il successivo omicidio di uno dei ladri; in *A torinói ló* (*Il cavallo di Torino*, 2011), fra gli ultimi piani-sequenza, l'anziano di schiena, prostrato sul suo sgabello davanti ai vetri, a testa china, incapace di osservare all'esterno il vorticare delle foglie nel vento.

18 Ha scritto Rancière: «Béla Tarr filma il modo in cui le cose si *attaccano* agli individui. […] Sono innanzitutto le cose che si dirigono verso di loro, li circondano, li penetrano o li respingono. Perciò la macchina da presa adotta questi straordinari movimenti circolari che danno l'impressione che siano i luoghi a spostarsi, ad accogliere i personaggi, a rigettarli fuori campo o a chiudersi su di loro come una banda nera fino a coprire tutto lo schermo» J. Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, Capricci, Paris 2012, tr. it. di I. Floriano, *Béla Tarr. Il tempo del dopo*, Bietti, Milano 2022, p. 29.

19 Nel prologo di *A torinói ló*, il voice-over su schermo nero dà conto del titolo menzionando il cavallo che il 3 gennaio 1889 Nietzsche corse ad abbracciare singhiozzando, dopo averlo visto sotto casa recalcitrante a muoversi e perciò

ra vita di Nietzsche consistette infatti in un inseparabile corpo a corpo con luci (eccessive o assenti), temperature, umidità, caldo, gelo, che influivano straordinariamente sulla sua solitudine, sulla vita che condusse da vero e proprio *migrante climatico* in cerca di freddo mite per disporsi a pensare camminando, di aria secca, trasparente, di cielo luminoso e limpido.

Ora, anche in ordine a ricomporre il quadro complessivo della mia argomentazione, che nel pensiero e nella pratica di Béla Tarr trova non lo spunto conclusivo bensì il suo asse portante, osservo nei suoi film il rilancio speciale e radicale del tema anarchico-rivoluzionario di *Salmo rosso*: «la terra non è di nessuno e i suoi frutti appartengono a tutti». L'unica "legge di natura" è l'immanenza materiale, la cogenza della cosiddetta "realtà", nella quale "dettano legge" il clima e la natura delle cose[20]. Se nel suo lungometraggio Jancsó ha reso visibili, da angolazioni differenti, l'ineluttabilità e l'improduttività della violenza esercitata dal potere di turno, *qua talis* inespungibile dalla storia, la filmografia di Tarr figura sino alla fine con insistenza, come *in crescendo*, l'invincibile opera della materia naturale che tesse e ritesse spiralicamente la soggettività: in *Perdizione* la pioggia, in *Satantango* il fango, ne *L'uomo di Londra* la nebbia, in *Il cavallo di Torino* il vento. Di volta in volta sono questi elementi (se capita, nel loro invincibile intreccio) a fare ciò che entro un diverso im-

fustigato con violenza da un vetturino. Due giorni dopo il filosofo sarebbe precipitato nella sua «mite follia», ciò lo sappiamo bene: mentre «del cavallo… non abbiamo più notizie».

20 Da questo punto di vista potrebbe essere sospesa la partizione critica, sin troppo frequentata benché mai condivisa da Tarr, che muove da *Perdizione* quale punto di svolta per separare la maggior ricerca formale e il timbro "cosmico-metafisico" dei suoi ultimi film (*Satantango*, *Le armonie di Werckmeister*, *L'uomo di Londra*, *Il cavallo di Torino*) dai primi lavori sulle condizioni sociali e culturali dell'Ungheria socialista, stilisticamente più mossi anche per l'uso della macchina a spalla e l'impegno semidocumentaristico, in particolare: *Családi tuzfészek* (*Nido familiare*, 1979); *Hotel Magnezit* (1980); *Panelkapcsolat* (*Rapporti prefabbricati*, 1982). Secondo Tarr, all'evidente diversità dei temi fa riscontro un unico intento, al punto da aver pubblicamente sostenuto in più occasioni di aver girato sempre un medesimo film: quello che vuole mostrare la realtà così com'è, nient'altro.

pianto teoretico Merleau-Ponty avrebbe chiamato "carne" del mondo, "stoffa" di tutto quel che c'è (anche in questo senso prima ho detto: il clima). Il *gesto filmico* è loro, e loro soltanto – al di là dei molteplici gesti umani filmati. Variabile ma potentissimo gesto di agenti climatici privi di fini, di risultati da ottenere, insomma, com'è *naturale* che sia, privo di intenzionalità e volontà, posteriore (e ulteriore) a tutto il nefasto antropocentrismo che ha colonizzato l'idea e le pratiche dell'agire umano.

Il punto conclusivo, a mio parere, resta che il "crescendo" di questa gestualità-agentività climatica non abbia mai spinto Tarr a dismettere, fosse pure per un attimo, eticità e politicità del punto di vista (del proprio gesto filmico, del proprio linguaggio) e della forma di vita che viene presentata in vicende sempre più aride, sferzate dal nulla e dalla miseria oltre che dalla forza degli agenti naturali: il punto di vista dell'inoscurabile dignità di individui oppressi, affamati, socialmente esclusi, reietti. Avvelenati.

> Certi giorni mi sembrava di essere la comparsa più marginale di un film. Mi veniva in mente *Passione* di György Fehér, o *Perdizione* di Béla Tarr, e in quei film vedevo ora verità che prima mi erano rimaste celate. La fissità e l'immobilità che una fanghiglia ostinata, un'inattività generale e un moto ondoso di latrati portano con sé, l'essere impelagati in speranze infrante e senza futuro, la mesta cura dei ricordi che non sa più dove cominci il passato, l'abbandono della lungimiranza proprio in quella regione che in altre stagioni e con altre condizioni climatiche era benedetta da tanta vastità e orizzonte. La grande stanchezza di chi si è consumato lavorando sotto un cielo immenso, si è addormentato sfinito sul ciglio del campo sotto il peso del vuoto e sente crescere l'erba sotto il proprio cuore[21].

21 E. Kinsky, *Weiter Sehen*, Suhrkamp, Berlin 2023, tr. it. di S. Albesano, *Di luce e polvere*, Iperborea, Milano 2025, p. 156.