DOPPIOZERO

Béla Tarr: la fine del mondo non è ancora arrivata

Marco Grosoli

12 Gennaio 2026

Morto un mondo, se ne fa un altro? Il lungometraggio (*Il cavallo di Torino*, 2012) che Béla Tarr decise, ben prima della sua uscita, sarebbe stato il suo ultimo, sembra rispondere di no. Colui che una didascalia iniziale pare designare come lo stalliere del cavallo abbracciato da un Nietzsche in via di impazzimento all'inizio del 1889 viene mostrato, in mezzo alla deserta, ventosissima pianura dove abita con la figlia, negli ultimi sei giorni prima della fine del mondo. A parte le solite faccende quotidiane (nutrire l'animale, prendere l'acqua dal pozzo etc.) nulla succede: semplicemente, risorse e forza vitale si estinguono gradualmente insieme a ogni luce, finché solo la più nera oscurità rimane.

Eppure, Tarr la fine di un mondo l'ha vista, una quarantina di anni prima di lasciarci il 6 gennaio: il blocco sovietico di cui faceva parte l'Ungheria dov'era nato (a Pécs) nel 1955. Se poté farsi notare giovanissimo è solo perché era tra coloro che godevano della sorvegliata autonomia di oasi come gli studi cinematografici "Béla Balázs", pensabili, pur con le conflittualità del caso, solo in quella determinata circostanza socio-politica. A distanza di sicurezza dalla tirannia del mercato, in quel contesto si potevano sperimentare nuovi rapporti tra finzione e documentario, ciò che i primi tre film di Tarr (*Nido familiare*, 1979; *L'outsider*, 1981; *Rapporti prefabbricati*, 1982) facevano in maniera già significativamente originale. Ma già qualche anno prima che il Muro cadesse, quel mondo si avviava verso la fine, e quell'autonomia ebbe termine. Bisognava cercare nuove strade, e davvero ripartire da zero. Poco dopo l'interlocutorio *Almanacco d'autunno* (1984), che flirtava in modo forse un po' troppo civettuolo con le mode del cinema d'autore internazionale dell'epoca, arriva l'eureka: László Krasznahorkai.



Béla Tarr con László Krasznahorkai nel 1990.

Il futuro Premio Nobel per la Letteratura collaborerà a tutte, tranne una, le opere di Tarr dopo il 1985. È in quell'anno che il regista si innamora di *Satantango*, che impiegherà più di otto anni a realizzare (nel frattempo farà *Perdizione*, 1987). Appena uscito, quel romanzo mostrava che l'apocalisse come condizione esistenziale non c'era bisogno di cercarla nel Sud statunitense di un William Faulkner, perché stava già lì, tutt'intorno alla capitale, nella *puszta* popolata da un'umanità derelitta, priva di futuro, immortalata da periodi lunghissimi che bandivano l'azione per fare del mondo un tessuto di scrittura. Puszta che Tarr esplorerà per anni per trovare i luoghi giusti, le case diroccate giuste, le facce giuste, la giusta atmosfera cupa, nordico-nebbiosa, terrosa, autunnale.

Rispettando la costruzione (quella più adatta a dar conto di un mondo in cui il futuro è una truffa) del romanzo, a blocchi di tempo in sequenza non-cronologica che scrutano uno stesso avvenimento da diversi punti di vista, il film traduce quel

periodare a furia di *long take*, di piani lunghi con pochissimi stacchi di montaggio, dove le cose, soprattutto quelle minutamente quotidiane, ordinarie e insignificanti, vengono lasciate dispiegare senza curarsi granché del costruire una storia, ovvero del far partecipare lo spettatore a qualche conflitto drammatico mettendo le cose in sequenza una dopo l'altra e scandendo la corsa in avanti da una causa a un effetto e così via, fino alla meta. Se poi per fedeltà a questa attitudine contemplativa il film arriva a durare sette e ore e mezza, amen.

Felpatamente, i *long take* si muovono per suggerire un legame tra le cose del mondo che ha a che fare non con l'Azione (che in questo cinema ha poca importanza), ma con l'Essere. Come ebbe a notare Jacques Rancière nel libro che dedicò al regista ungherese, se le storie mettono l'uomo al centro del mondo, e il mondo a sua disposizione, Tarr ci fa invece vedere un mondo dove un volto, un muro in rovina, un albero, un cavallo, un bicchiere di *pálinka* partecipano della stessa ontologia – e dunque manifestano una medesima *dignità* di esistere. Tarr è un umanista: ci sconsiglia di farci accecare da chi ci illude di qualche progresso da ottenere verticalizzando il tempo, trasformando il mondo in un mezzo in vista di un fine, e ci ricorda invece che è in orizzontale che dobbiamo guardare, a chi e cosa ci sta intorno, avendone cura. Verso i suoi esseri stritolati dalle storie di cui sono prigionieri, o da quelle resi appunto cose tra altre cose, Tarr ha sempre insistito che è solo ed esclusivamente in termini di *amore* che la sua attitudine, e quella della sua cinepresa, si lasciano qualificare.



Satantango, 1994.

Che queste complesse coreografie in splendido bianco e nero, imbastite per restituire sullo schermo la prosa dello scrittore e con quella un'esperienza del tempo con pochi eguali nella settima arte, sia tra gli esiti maggiori di tutta l'arte figurativa degli ultimi cent'anni lo mostra con sufficiente chiarezza già l'inizio de *Le armonie di Werckmeister* (2000; adattamento di un pezzo di *Melancolia della resistenza* di Krasznahorkai), uno degli incipit più belli di sempre. È sbagliato, però, credere che questo sia un cinema che si maceri in maniera morbosa e autocompiaciuta nella contemplazione pessimista dello sfacelo, e basta. È in fondo già *Perdizione* a suggerircelo, con quel suo protagonista malinconicamente rassegnato, nel solito villaggio di disperati che ristagnano tra pioggia e fango, a una miseria esistenziale di cui però lui stesso è manifestamente co-responsabile (è lui, infatti, a frustrare un'improvvisa occasione di ricchezza per la sua comunità).

Più passa il tempo, infatti, più di questi film colpisce non solo il lato estetico (quello che ci invita a riscoprire la sensualità e i ritmi di un mondo che pure, come il nostro, è condannato), ma anche quello politico – che magari, al momento della loro uscita, non era così evidente. Certo, bisogna intendersi su cosa voglia dire "politico" in questo caso. Mettiamola così: c'è un dato, per Tarr, dal quale qualsiasi ipotesi politica deve partire – pena l'irrilevanza, se non addirittura la malafede. Ed è questo. In un mondo come il nostro, caratterizzato dalla rivoluzione permanente (Tarr, come abbiamo visto, ne sapeva qualcosa già da molto prima di un'epoca come la nostra dove gli sconvolgimenti geopolitici avvengono con frequenza pressoché settimanale), nulla è destinato a durare, e tutto viene macinato in quel vortice distruttivo che si è ormai per sempre rivelata la Storia.

Si riducono, così, le distanze tra il mondo e il *museo*: il mondo non è, ora, che l'esibizione di ciò che non è ancora incappato nella distruzione. Insomma: il mondo diventa museo di se stesso, un museo in cui noi siamo tanto spettatori quanto pezzi in mostra. In dialogo implicito con altri pensatori contemporanei della catastrofe (p.es. Jean-Pierre Dupuy), Tarr propone che sia *questa* la base di qualunque pensare o agire politico oggi. Il che non è per nulla il caso della tecnocrazia né del populismo, che fingono di combattersi ma sono, in realtà, in simbiosi: secondo quella straordinaria allegoria che è *Le armonie di Werckmeister* , è al loro distruttivo circolo vizioso che si è ridotta la politica in Europa, o forse in Occidente, o forse anche altrove.



Le armonie di Werckmeister, 2000.

Già *Satantango* postulava l'indistinguibilità tra capitalismo e socialismo in nome di una stessa escatologia che faceva sempre troppo rima con "burocrazia". Ne *Le armonie*, tutto ruota intorno a una balena morta chiusa in un container, che gli spettatori possono ammirare pagando un biglietto: un museo appunto, un silenzioso monito dell'incombente distruzione destinato a rimanere inascoltato. E che dire de *L'uomo di Londra* (2007), girato in una Bastia (Corsica) stravolta fino all'irriconoscibilità dall'astrazione delle immagini in bianco e nero (esacerbata ulteriormente dal cast assai eterogeneamente internazionale), ma che non può non far pensare a tante città, nel Mediterraneo e altrove, stravolte di recente fino all'invivibilità per farle diventare musei a cielo aperto? Non è a questa situazione, spesso insostenibile, che fa pensare (senza che questa fosse necessariamente l'intenzione di Tarr) questo adattamento in chiave quasi di tragedia greca dell'omonimo romanzo di Georges Simenon, in cui il denaro alla fine accontenta tutti ma falcidia le condizioni stesse del vivere comune, degradato a infinita lotta tra poveri?

E non sono certo i sottotesti (anti-)religiosi de *Il cavallo di Torino* (i sei giorni della de-creazione dalla luce al buio) a segnare un ripensamento rispetto alla centralità del museo come questione politica. Anzi. "Apocalisse", si sa, vuol dire "rivelazione", e ciò che ci viene rivelato qui con l'annuncio della fine del futuro è, appunto, *il presente*, con il suo splendore e con la sua potenzialità, e anche se gravato costantemente da un'ombra che minaccia a ogni istante di farlo diventare passato – cioè materia da museo. Se davanti a noi non c'è nulla, solo

buio, è più facile a guardare a qualunque qui-e-ora, comprese le occupazioni più banali e quotidiane (come appunto ne *Il cavallo di Torino*, che è tutto un indaffarato bollire patate, tagliare legna, spazzare casa e quant'altro), come a qualcosa di degno di essere messo su un piedistallo; e se impariamo a guardare in questo modo, sembra dirci Tarr, qualche *chance* l'abbiamo. In fondo, la fine del mondo non è la fine del mondo. Né la fine della sua carriera di regista è stata la fine della sua attività: cosa c'è di più ottimista del fondare una scuola di cinema, come per qualche anno (a partire dal 2013) Tarr riuscì a fare a Sarajevo, fuori dagli schemi (in primis accademici), e mettendo gli studenti nelle condizioni di poter coltivare un virtuoso ideale, da lui mai abbandonato, di autonomia artistica?

In copertina: Béla Tarr a Bologna nel 2017 (foto di Valerio Greco).

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

