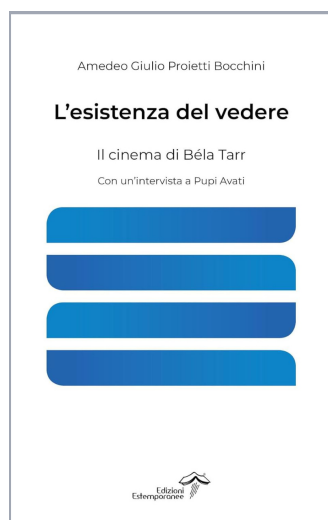


Quaderni d'altri tempi



Amedeo Giulio Proietti
Bocchini

L'esistenza del vedere
Il cinema di Béla Tarr

Edizioni
Estemporanee/Infinito
Edizioni
Modena, 2025
pp. 224, €18,00

UNO SGUARDO PARTICOLARE RIVOLTO AI FILM DI BÉLA TARR

di **Matteo Di Angelantonio**

Erwin Panofsky nel suo *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema e la Rolls-Royce* afferma che nell'inquadratura cinematografica si vadano a fondere, da un lato, la dinamizzazione dello spazio, dall'altro, la spazializzazione del tempo (cfr. Panofsky, 2025): in altri termini, lo spazio si temporalizza e il tempo si spazializza. Secondo Amedeo Giulio Proietti Bocchini questa funzione dell'inquadratura è resa evidente dal piano sequenza come lo teorizza André Bazin nel suo saggio su *Orson Wells* (2015). In questo modo, scrive Proietti Bocchini nel suo *L'esistenza del vedere. Il cinema di Béla Tarr*.

"a erompere come energia espressiva nel piano sequenza sarebbe la lampante corrispondenza tra il tempo del già stato e il tempo dell'esserci nel momento della visione – sempre potenzialmente riproducibile – che tematizzando la continuità fisica ed evenemenziale di quanto si dipana sullo schermo, dischiude una familiarità sensibile con il reale al punto da darsi, per noi, come un'importante chance appercettiva".

La sua lampante corrispondenza, dunque, tra "il tempo del già stato", ossia il trascorso catturato dalla cinepresa, "e il tempo dell'esserci nel momento della visione", ossia quello della durata, dell'adesso, della visione dello spettatore. È in questa precisa contingenza che si realizzerebbe l'*esistenza del vedere*. L'esistenza del vedere non sarebbe altro che il vedere che *esiste* "nel senso etimologico di *ex-sistēre*, cioè «stare fuori da»" sé per osservarsi come vedente. Viene da sé che Proietti Bocchini non vuole indicare un'uscita dal corpo, ma quell'uscita della vista che, quando siamo in sala, segue la sospensione del riconoscimento di sé per riconoscerci in qualcun altro sullo schermo. L'effetto è uno straniamento per cui di fronte al piano sequenza il vedente ha la possibilità di riflettere sul vedere stesso e osservando la realtà inquadrata, dunque già avvenuta, ma riattivata, riconosce in lui una conversione della visione nella contemplazione. È questa la lente attraverso cui Proietti Bocchini legge il cinema di Béla Tarr, autore al contempo tra i più riconoscibili e tra i meno studiati, che del piano sequenza ha la sua cifra stilistica più riconosciuta e nell'esistenza del vedere trova il compimento della propria rivoluzione sia estetica sia percettiva.



Frame tratto da *Le armonie di Werckmeister* (2000).

La monografia colma un vuoto editoriale: in Italia è solo la seconda dedicata all'autore dopo l'illustre *Béla Tarr. Il tempo del dopo* (2015) di Jacques Rancière. Il libro è strutturato in tre parti: la prima segna il quadro teorico attraverso cui leggere le opere, la seconda è composta da un saggio dedicato a ciascun film, la terza parte, per certi versi imprevedibile, comprende un'intervista a Pupi Avati e una postilla finale a Enrico Ghezzi. Negli ultimi mesi, Tarr è tornato incredibilmente attuale per il Nobel alla letteratura del 2025 a László Krasznahorkai – suo ispiratore, collaboratore, sceneggiatore dal 1985 in poi – e per la morte di Béla Tarr stesso il 6 gennaio di quest'anno. Ma studiare Tarr oggi è profondamente attuale soprattutto per [la sua capacità di perdurare](#): resistere al tempo, stare saldi oltre ogni imminente fine. I suoi film sono in grado di ritrarre l'essenza fondamentale, e dunque immutabile, del reale con capacità profetica. Proietti Bocchini evidenzia come

“Dal primo all'ultimo film, Béla Tarr racconta la storia di una promessa distrutta: un giro a vuoto che culmina al momento del suo nascere. Che sia una giovane donna che lotta per ottenere un alloggio o gli ultimi superstiti di un villaggio alla deriva, che decidono di affidarsi ad un fascinoso truffatore nel sogno di una vita migliore, i personaggi di Tarr *desiderano* nello spettro delle sue molteplici declinazioni: anelare, sperare, illudersi”.

Questa “promessa distrutta” è sempre un desiderio illuso, lo “spazio che succede l'azione e antecede l'intento”. Il libro di Proietti Bocchini evidenzia con puntuale acume il “deserto fluviale” dei piani sequenza che ritraggono

“la vita di uomini e donne impantanati in un tempo circolare e privo di iatture, poiché restituitoci in tutta la sua terribile continuità ambientale”.

È chiaro fin da subito che l'attenzione posta da Proietti Bocchini su Tarr non si riduca alle sole scelte estetiche, ma si estenda alla sua portata filosofica e politica. Questa stessa scelta ha come conseguenza uno dei grandi pregi de *L'esistenza del vedere*, ossia quello di

rifiutare il solco tracciato dai suoi pochi predecessori. Ne *Il tempo del dopo*, che ha segnato le coordinate degli studi su Béla Tarr fino ad adesso, Jacques Rancière pone una cesura netta nella produzione tarriana: i film precedenti a *Perdizione* (1988) comporrebbero il corpus a tema sociale-politico, mentre da *Perdizione* in poi (ma in effetti sarebbe più corretto dire a partire dall'incontro con Krasznahorkai) quello a tema filosofico-esistenzialista. Questa distinzione sarebbe rafforzata anche dalle scelte estetiche del regista, che tra le due stagioni inizia a esasperare la durata dei piani sequenza tanto da permettere a Rancière di parlare, non a caso, di "tempo del dopo": non la storia in sé, ma gli scorci di tempo che queste storie ritagliano "tra una fine prospettata e una fine avvenuta" (Rancière, 2015). Proietti Bocchini non rinnega questa idea, ma i suoi interessi lo portano a concentrarsi sul "luogo politico in cui situare *fisicamente* i singoli individui del film, affrancando gli ambienti circostanti dal ruolo di meri contenitori delle loro esistenze terrene". Non il tempo, ma lo spazio in Béla Tarr è il vero tema del libro. La tassonomia che pone Proietti Bocchini è dunque diversa: in un primo gruppo (*Nido Familiare*, *Hotel Magnezit*, *L'outsider*, *Rapporti prefabbricati*, *Almanacco d'autunno*) lo spazio configurato è quello interno, il dentro, lo spazio domestico e delle mura, "la domesticità diffusa ma sempre soffocata dagli oggetti,

[...] lo spazio incorniciato dai margini delle stanze" (*ibidem*); nel secondo (*Perdizione*, *Sátántangó*, *Il cavallo di Torino*) lo spazio è aperto, quello del fuori e di un'enormità territoriale vasta e mai coercibile, "il mondo come alveo gravido di possibilità fuggevoli" (*ibidem*); nel terzo (*Le armonie di Werckmeister*, *Prologo*, *L'uomo di Londra*) lo spazio si configura nella cruna tra l'interno e l'esterno, nelle possibilità dei contesti liminali, nel "grigiore dell'atmosfera nel suo mettere in connessione ruralità e urbanità in una materia opacizzata dall'incedere delle lente camminate in contesti liminali".

Lo stesso Béla Tarr si era espresso più volte contro la suddivisione dicotomica della sua filmografia, ricordando spesso che:

"a interessarlo è sempre lo stesso oggetto: le relazioni umane colte nel binomio proliferazione-degenerazione, «i nessi più cosmici tra i rapporti umani»".

Sostenere le opinioni degli artisti sulla loro arte non è sempre operazione lungimirante, ma in questo caso Proietti Bocchini riesce nell'intento di rispettarne il pensiero donandogli struttura in un quadro teorico solido e dimostrando che è la scelta più saggia da percorrere. È chiaro che l'intento non sia quello di declassare la centralità del tempo, ma solo quello di porla in parallelo alla politicizzazione dello spazio. Spazio e tempo sullo stesso piano: tenere ben salda la suddetta citazione panowskyana sulla dinamizzazione dello spazio e spazializzazione del tempo. E questo si riscontra anche nella lettura dello stesso piano sequenza come chiaro atto politico, sia sul paesaggio che deterritorializza rendendolo altro dalla sua norma, sia sul piano del cinema di cui dilata i tempi in modo così estenuante da renderlo inaccessibile all'industria (lo *slow cinema* di cui resta uno dei padri fondatori). Non stupirà sapere che Béla Tarr sia stato distribuito in pochissime sale e che Proietti Bocchini stesso si sia già adoperato per organizzare delle retrospettive, come la *Rassegna Béla Tarr*, quattro appuntamenti (*Le armonie di Werckmeister*, *Perdizione*, *Il cavallo di Torino*, *Sátántangó*) al Cinéma Sala Pegasus di Spoleto tra il 13 aprile e il 14 maggio scorsi.



L'ultimo film di Béla Tarr: *Il cavallo di Torino* (2011).

La conquista più grande del volume, dunque, non è il gusto vuoto dell'originalità, ma la sacrosanta dimostrazione che in Tarr non esiste davvero un prima sociale e un dopo filosofico. Che la sua intera opera è attraversata da una costante interrogazione sull'umano, da una postura etico-conoscitiva che si situa sul crinale che congiunge mediazione filosofica e prassi politica. E che questa postura quindi, pare evidente, nel momento in cui interroga il *noi* è sempre irriducibilmente politica. Qualche mese fa ha fatto scalpore un'affermazione di Wim Wenders, riportata tra gli altri da *Rivista studio*, secondo cui il cinema dovrebbe "tenersi fuori dalla politica" (*Rivista studio*, 2026). Wenders affermava che i film possono cambiare il mondo per il loro "potere di suscitare compassione ed empatia", ma "non in senso politico". Ma siamo sicuri che queste due posizioni, quella esposta in questo libro e quella di Wenders siano in contraddizione? Siamo sicuri che non dicano la stessa cosa, che cercare di scuotere le cose non sia, in fondo, sempre politico? La risposta di questo volume è che, sì, fare cinema è sempre politico. E anche a studiarlo non ci si allontana molto.

l e t t u r e

- André Bazin, *Orson Wells*, a cura di Elena Dagrada, Temi, Trento, 2015.
- Erwin Panofsky, *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema e la Rolls-Royce*, a cura di Irving Lavin, Abscondita, Milano, 2025.
- Jacques Rancière, *Béla Tarr. Il tempo del dopo*, Bietti, Milano, 2022.
- Rivista Studio, [Alla Berlinale, il Presidente della giuria Wim Wenders è stato criticatissimo per aver detto che «il cinema deve stare lontano dalla politica»](#), 13 febbraio 2026.

13 Luglio 2026