

DANIELE DOTTORINI

Notte. Nella città giunge un grande veicolo ricoperto di lamiera. Janos lo vede arrivare mentre procede lentamente lungo la strada deserta. Lo sguardo febbrile del ragazzo è incollato sul veicolo, la sua curiosità e la sua paura sono visibili, tangibili quasi nel bianco e nero della pellicola. Vuole vedere. Dentro quello strano camion c'è la "grande balena" il cui arrivo è annunciato dai manifestini affissi sui muri della città. L'alba. Janos vagherà ancora fino ad arrivare nella piazza principale dove il veicolo si è fermato per far vedere a tutti la grande balena. Dopo un attimo di esitazione Janos compra un biglietto ed entra. L'oscurità avvolge l'interno del camion, Janos procede lentamente. La macchina da presa scopre gradualmente il corpo della balena morta, le cicatrici rimarginate, lo spessore della pelle. Poi l'occhio. Aperto, lucido, enorme, un occhio spento di un animale morto. Janos lo fissa a lungo meravigliato prima di uscire, tornando sulla piazza dove nel frattempo una piccola folla bivacca intorno al camion.

Werckmeister
Harmoniak

E' una sequenza - centrale, densissima - dell'ultimo film di Béla Tarr, *Werckmeister Harmoniak*, presentato a Cannes, tratto da *Melancholy of the Resistance* di Laszlo Krasznahorkai. Film rigoroso, straordinario nella sua apparente semplicità, curatissimo nella messa in scena. Eppure, il rigore, la cura, l'attenzione ad ogni elemento dell'immagine non riescono a chiudere il discorso sul film. Tutto in *Werckmeister Harmoniak* si presenta come avvolto da una coltre metaforica, simbolica. Ogni momento, ogni elemento, ogni movimento della macchina da presa sembra presentarsi con il suo carico di simboli, di allegorie, di metafore esistenziali e metafisiche. Allora il compito dello spettatore sembrerebbe quello di decodificare gli elementi, dare nome a ciò che non ha nome, dispiegare il foglio accartocciato per poterlo vedere finalmente nella sua interezza e linearità, per poter leggere chiaramente le parole in esso tracciate.

Ma il foglio, una volta dispiegato potrebbe scoprirsi bianco, vuoto, senza segni riconducibili ad un linguaggio articolato. Forse il simbolo non è tale ma si presenta solo come tale. Sarebbe troppo facile e riduttivo intraprendere un'operazione di decodifica, correlare gesti, parole, volti a significati definiti secondo una tavola di corrispondenze termine a termine. Eppure tutto sembra presentarsi, lo ripetiamo, come stilizzazione simbolica, anzi, eccesso, evidenza della stilizzazione; dalla prima all'ultima sequenza, in ogni personaggio, in ogni parola. Questa evidenza colpisce ed è tra l'altro un elemento che accomuna, pur con tutte le dovute differenze la concezione dello stile di un cinema che come quello

Werckmeister Harmoniak
di Béla Tarr



ungherese ha lavorato fin dagli anni '60 sul linguaggio come forma espressiva: "Il cinema [ungherese, ndr.] parla della Storia nel suo farsi quotidiano, sforzandosi di penetrarne e farne propri, anche i ritmi, l'andamento dialettico, le suggestioni che essa esercita sull'immaginario collettivo, al pari di quelli che l'immaginazione esercita sull'azione singola o di massa"¹. Béla Tarr, che ha condiviso questa impostazione collettiva del cinema ungherese in quanto è stato membro direttivo del Béla Balász Studio per giovani registi, lavora anch'egli a questa idea comune del cinema magiaro di elaborare uno stile che non sia un codice ma una stilizzazione del ritmo esistenziale e storico dell'uomo, che penetri con la forza delle immagini nelle dinamiche della realtà, restituendone il respiro, il flusso discontinuo e difficilmente riducibile ad una sistematizzazione articolata. Lavorare sulla stilizzazione, sull'astrazione per restituire la profondità del quotidiano, inteso anche come immaginario, elemento ineffabile che determina e condiziona in profondità le risposte e i comportamenti individuali e collettivi.

Dunque lo stile non come codice, ma come rappresentazione di un flusso vitale e storico, un'esigenza etica di trovare un linguaggio che possa penetrare la trama del reale, sempre sfuggente, sempre luogo di interrogazione. Come nella scrittura kafkiana, dove la parola non si stringe mai in un significato univoco pur presentandosi apparentemente come segno da decodificare, così la realtà di Janos Valuska in *Werckmeister Harmoniak* si scopre invece come sogno, sguardo allucinato, pieno di paura e desiderio. Il desiderio dell'armonia, come nella stupenda sequenza iniziale, in cui Janos entra in un bar frequentato da vecchi alcolizzati, ed inscena una rappresentazione del moto degli astri in cui i singoli pianeti

¹ S. Zambetti, *Un cinema che si nutre di storia*, in *Il tempo sospeso. Cinema ungherese 80*, catalogo della retrospettiva, Modena e Reggio Emilia 1984.

e il sole sono interpretati dagli stessi avventori mentre Janos si muove sinuoso intorno a loro, raccontando il ciclico dramma dell'alternanza della luce e dell'ombra, del caldo e del freddo, della morte e della rinascita.

Ma oltre il desiderio, la paura. Il terrore di un immaginario distruttivo, violento, omicida, in cui ogni simbolo (la balena, il freak che si autonominava leader di un movimento di distruzione, la violenza cieca e burocratica del potere istituzionale che reprime il movimento) può essere creduto come assoluto da seguire, a cui inchinarsi.

E' questo il tremendo potere del simbolo, che proprio Kafka aveva esplorato in modo straordinario. La sua indagine dell'immaginario simbolico ci ha mostrato infatti l'eccedenza del simbolo, il suo essere vuoto, aperto ad ogni interpretazione. E questa sua apertura è anche la sua pericolosità, perché ogni simbolo può diventare *ab-solutus*, sciolto da ogni legame, quindi può diventare fede cieca a cui aggrapparsi, come la folla che si raduna minacciosa intorno alla balena morta (Il Simbolo!) e in suo nome, nel nome di un'ombra, è pronta a distruggere, a massacrare, per poi fermarsi, attonita, impotente di fronte allo spettacolo di una vita prossima alla fine, di fronte al corpo nudo di un uomo vecchissimo, fragile materialità contro cui l'assolutezza del simbolo si infrange.

La potenza etica dell'interrogazione, dell'esplorazione del simbolico in Tarr si sviluppa dunque lungo tutto il film, fino alla fine, in cui lo sguardo di Janos si scopre travolto, annullato dalla potenza dell'immaginario. La follia si è impadronita di lui e la macchina da presa non può allora che allontanarsi lentamente all'indietro mentre Janos, seduto nel suo letto dell'ospedale continua a guardare dinanzi a sé; ma i suoi occhi che non riflettono più la paura e il desiderio, sono ora definitivamente vuoti, come la gigantesca balena rimasta nella piazza della città dopo la notte di violenza.