

SENZA CATEGORIA

A ciascuno il suo ritmo

Conversazione con Béla Tarr, da "Fata Morgana" n. 55, *Tempo*.

di [Daniela Angelucci](#), [Bruno Roberti](#) – 6 Gennaio 2026



Per cominciare vorremmo chiederti come vivi questo tempo in cui, dopo *Il cavallo di Torino* nel 2011 hai deciso di non girare più film ma di dedicarti ancora comunque al cinema conducendo dei workshop con giovani che vogliono fare cinema, oppure lavorando su un nuovo modo espressivo come è capitato con due opere installative che vanno "al di là del cinema" e si espandono nello spazio e compongono un tempo diverso: *Till The End of The World* (2017) ad Amsterdam e *Missing People* (2019) a Vienna?

Non si tratta di una nuova fase della mia vita artistica, ma piuttosto di un passaggio successivo nel tempo del mio lavoro. Per quanto riguarda i workshop io amo molto lavorare con i giovani filmmaker non tanto in una prospettiva di "educazione" quanto di "liberazione". Cerco di liberarli dagli schemi precostituiti, di portarli a comprendere qual è la loro via creativa, la loro unicità, di condurli a scoprire loro stessi.

Hai avuto modo di dire nell'occasione di un incontro con i giovani aspiranti

registi che questo che viviamo è un tempo in cui le nuove generazioni di filmmaker sembrano avere tutto dal punto di vista delle tecnologie ma non sono abbastanza liberi di trovare un proprio peculiare, personale modo di fare cinema...

Ciascuno ha la possibilità di fare, ciascuno ha una "penna" per scrivere, ciascuno può scrivere, ma sono molto pochi quelli che possono diventare Dostoevskij. Questo è il punto: non basta avere una penna e un foglio per essere un vero scrittore, ed è la stessa cosa per la macchina da presa. **C'è la possibilità per tutti, ma ciascuno deve "essere", deve mettere in atto quella possibilità secondo la propria vera natura, esprimere quello che si è e arrivarci da sé. Penso che non si tratti di una questione di tecnologia ma di una questione di *spirito*.**

Torniamo alle due installazioni di cui accennavamo prima. Sono due opere (entrambe sulla condizione dei migranti, dei rifugiati, dei mendicanti e dei senzatetto) che inglobano il tempo del cinema nello spazio installativo "*site specific*". Ci sono proiezioni e insieme un lavoro di disseminazione nello spazio di tracce concrete. Il tempo filmico è ibridato nello spazio delle arti visive e del teatro. Ce le vuoi raccontare?

Bisognerebbe vederle. È difficile raccontarle. Ad Amsterdam per *Till The End of The World* avevo a disposizione uno spazio molto vasto, circa milletrecento metri quadri per tutta l'installazione. Significava perciò intervenire sull'uso dello spazio. A Vienna per *Missing People* c'era una parte filmica su tre schermi, una parte di musica dal vivo, una parte installativa che creava un ambiente con oggetti disseminati... ma è impossibile per me descrivere questi lavori con le parole, bisogna averli visti e vissuti. Sono lavori che danno centralità al "divenire umani", alla dignità dell'essere umano. Quello che posso dire è che il cinema non mi basta più, ne ho abbastanza dell'idea di un film, ho bisogno di qualcosa di più complesso, di lavori che attraversano più forme, insomma di quello che i tedeschi chiamano *Gesamtkunstwerk*, "Opera d'arte totale"...

Dunque una complessità spazio-temporale...

Sì, è questo che mi interessa ora.

Eppure tale complessità spazio-temporale è ricorrente nel tuo cinema. I tuoi film sembrano fatti di una concreta materia di tempo, come un "precipitato". Nei tuoi film, soprattutto da *Satantango* in poi, l'uso delle durate in piano-sequenza indicano un trattamento della temporalità molto particolare. È come se il cinema fosse capace di "aprire il tempo" per così dire, permettendo allo spettatore di "viverlo" nella sua consistenza e materialità. Ci piacerebbe che ci raccontassi come concepisci il rapporto tra immagine e tempo, tra durata e "presenza" di fatto della "materia" temporale sul set.

Il problema è che la maggior parte dei film ignora che cosa è veramente il tempo. La nostra vita scorre nel tempo e nello spazio. Il tempo, nei miei film, è quello interno. Invece le logiche narrative della maggior parte dei film sono azione-informazione e stacco e così via... di nuovo azione-informazione e stacco. Questo è lo *storytelling* usuale. E io penso che tutto questo sia falso. Questa è la malattia del cinema oggi. Questo è ciò che sento. E il sentimento del tempo, il "toccare", il "prendere" il tempo significa anche "comprendere" che cosa è la *realtà concreta* del film. **Ecco il perché dei miei lunghi piani-sequenza. È la vita che accade. La nostra vita avviene nel tempo. Giorno dopo giorno, diventiamo più vecchi. Giorno per giorno diventiamo diversi, a poco a poco. Anche se pensiamo di essere nella monotonia di qualcosa che si ripete. La nostra vita è nello spazio e nel tempo.** Quando sono andato in Giappone, nel 1984, per la prima volta ho incontrato un anziano professore, aveva più di novant'anni. Mi ha portato a vedere il Teatro No e lo spettacolo durava nove ore. Solo perché un attore attraversasse il palco ci volevano venti minuti. Poi mi portò in una specie di museo. Qui c'era un enorme dipinto tutto bianco con soltanto due punti neri. Quest'uomo così vecchio mi disse: "Per te, perché vieni dall'Occidente, in questo dipinto quello che ti interessa sono solo due puntini neri, per noi giapponesi questo quadro ci parla del bianco". Ma poi è avvenuto qualcosa, con il passare del tempo, e il mondo sta cambiando. Allora ho capito che cosa era cambiato, quando sono ritornato in Giappone due o tre anni fa e mi hanno di nuovo portato a vedere il Teatro No, questa volta lo spettacolo durava solo un'ora e mezza. Sono rimasto sconvolto: tutto era fatto per i turisti americani. Quando avevo visitato il Giappone nel 1984 tutto era in lingua giapponese. Per esempio le insegne della metro: dovevo contare le fermate per capire dove dovevo scendere altrimenti non sarei sceso alla fermata giusta. Adesso tutto è fatto perché i turisti americani possano orizzontarsi. Oggi l'industria del cinema ti tratta come un bambino. Mentre io penso che la gente può e deve concentrarsi, ognuno ha un cervello, una sensibilità, un modo di concentrarsi, e ognuno può vivere un'esperienza,

come quella del Teatro No, per nove ore di seguito, vivendo il tempo giusto per applicarsi, per esercitare una attenzione, impiegare la propria immaginazione. **La percezione del giusto tempo è fatta di questa attenzione, del modo di vivere una esperienza, nella vita come nell'arte.**

Tu hai parlato di "esperienza". I tuoi film per lo spettatore non sono soltanto delle visioni ma delle vere e proprie esperienze, sensoriali e quasi fisiche. In un film come *Satantango* arrivi a concepire e strutturare un tempo filmico che assume il valore di una "esperienza" connessa alla visione: lo spettatore è in un certo senso iscritto nella temporalità del film e il concatenarsi delle prospettive diverse con cui si ripetono le sequenze attiva la sua memoria e gli conferisce una posizione ogni volta diversa con cui reinterpretare il film, ripercorrerlo e aggiungervi senso ed emozioni che via via si trasformano. Qual è il tuo rapporto con il ruolo che sarà affidato allo spettatore quando giri un film?

Quando stai facendo qualcosa non fai elucubrazioni su quello che stai facendo, perché ci sono molte cose sul set che devi ascoltare, percepire. Non ho pensato allo spettatore quando ho girato i miei film, ma ho fatto ciò che ho sentito, mi sono fidato di questo. Prima delle riprese mi siedo, guardo l'ambiente, sono io lo spettatore e cerco di percepire quello che può accadere, come può essere vissuto quello spazio e quel tempo.

Hai parlato del bianco, che in qualche modo è la sospensione, il vuoto temporale. Non la narrazione, non lo *storytelling* ma il movimento del tempo. Nei tuoi film i fatti sembrano accadere sotto i nostri occhi nel momento in cui li vediamo, hanno lo stesso ritmo fluido del tempo della vita. Questa caratteristica sembra andare al di là di una programmaticità "scritta". Qual è il processo di scrittura dei tuoi film? E come hai lavorato con uno scrittore come László Krasznahorkai, che è stato spesso tuo stretto collaboratore?

Non scrivo nulla, non c'è pressoché nulla di scritto. Sul set ho sempre portato dei piccoli foglietti di carta, dei post-it. Ogni foglietto di carta tendenzialmente corrispondeva a una scena. Per *Le armonie di Werckmeister* avevo trentanove cartoncini, spesso con una sola parola, come per la scena di apertura del film: sulla

piccola scheda c'era scritto soltanto "Eclisse". In genere attacco i cartoncini sulle pareti del set...

Come dei segni temporali che occupano lo spazio del set...

Esatto. È molto semplice... c'erano trentanove cartoncini perché quel film si componeva di trentanove piani-sequenza. E la scrittura del film erano questi foglietti. **Naturalmente succede che la scrittura di un film serva solo per trovare i soldi.** Sono i finanziatori che hanno bisogno di leggere...

Rossellini diceva che la sceneggiatura è il "grande inganno", serve solo per prendere in giro i produttori e che le sue sceneggiature potrebbero essere scritte su una scatola di fiammiferi...

È proprio così. A proposito di Laszlo devo dire di essere stato molto fortunato perché lui è veramente un eccellente scrittore. Con lui è stato tutto molto semplice. Ci bastava parlare solo delle situazioni. Qualche volta lui veniva a visitarmi sul set. E la scrittura non era preconstituita, lui trasportava in scrittura le situazioni, io avevo sul set, con la disposizione dei cartoncini, la struttura drammaturgica di tutto il film. Lo stesso avviene con il compositore delle musiche dei miei film, Mihaly Vig, e con gli altri miei stretti collaboratori. Quando si parla del "brand" Béla Tarr, si parla di Krasznahorkai, di Vig, di Agnes Hranitzky, di Fred Kelemen... le parole, il suono, il montaggio, la luce... è un tutt'uno. Non c'era bisogno di spiegazioni sofisticate tra di noi, ci siamo sempre capiti a volo. Non abbiamo mai parlato di arte o filosofia, siamo stati sempre molto concreti. Parlavamo di quello che avevamo visto il giorno prima, del nostro tempo vissuto. La fortuna di questo gruppo è che condividiamo un punto di vista comune, uno stesso punto di vista sulle cose.

Anche la stessa sensibilità...

Naturalmente. Non potrei lavorare con persone con cui non condivido lo stesso nutrimento.

I tuoi film sembrano svilupparsi nelle durate attraverso situazioni più che

azioni. E le situazioni sono sempre molto concrete. C'è una grande materialità. Ci interessa sapere come procedi a lavorare alla struttura dei tuoi film, e che spazio lasci alle cose che accadono sul set, anche alla loro imprevedibilità.

Sono situazioni, è così. È stato sempre così. **Non ho mai usato dei dialoghi scritti perché mi interessano le situazioni umane.** Ciò che accade, ciò che si dice, scaturisce da un pensiero che si forma in quel momento nel tempo delle riprese. Se ci sono delle reali situazioni umane allora si dice quello che si sente. Se la situazione è reale ci sarà qualcuno che ha il bisogno di dire qualcosa. Questa è la ragione per cui non ci sono dialoghi precostituiti. Salvo i momenti in cui ho usato una certa forma di monologhi. Per esempio in *Satantango* oppure in *Il cavallo di Torino*.

Torniamo ai foglietti che sistemi sul set, che sintetizzano magari con una sola parola la scena e la situazione. Ciò ha a che fare con la necessità di "vedere" tutto il film insieme, come su un tempo dispiegato simultaneamente. Tutto il film è già di fronte a te, dall'inizio alla fine? Questo prelude anche alla confluenza finale del tempo del film? In questo modo hai già in mente insomma la fine del film?

Bisogna sapere qual è lo sviluppo del film dal primo fotogramma all'ultimo.

Avendo già tutto il tempo del film davanti agli occhi, poi come lavori sulla puntualità e la durata delle singole situazioni, che spesso si condensano nel tempo continuo del piano-sequenza?

Questo dipende da come senti la scena. Le situazioni singole vengono incontro dal momento in cui l'ambiente, il luogo, la location, lo spazio entrano in rapporto con la situazione. Bisogna sentire e "assaggiare" le situazioni, come fossero ingredienti di un piatto da cucinare.

Torniamo al tema dei suoni, dei rumori e della musica. Nei tuoi film un grande ruolo assume il suono in rapporto al silenzio (ad esempio il vento in *Il cavallo di Torino*, oppure la pioggia battente in *Satantango*). Come lavori alla "sonorità" dei tuoi film? E a proposito delle partiture musicali

che nei tuoi film sembrano incarnare un flusso temporale continuo e ipnotico, come lavori con un musicista come Mihály Vig? Si può parlare di una 'partitura' musicale del tempo nel tuo cinema?

Certo. **La musica è un personaggio. Il suono è un personaggio. A volte sono i personaggi principali.** Con Mihaly ho proceduto sempre ascoltando le musiche che lui mi portava prima delle riprese, o durante le riprese, nello studio di registrazione. E anche tutti i suoni sono stati realizzati nello studio di registrazione. Le musiche e i suoni durante e dopo le riprese sono già sul posto, sono a disposizione sul set.

E durante le riprese le musiche e i suoni venivano diffusi sul set?

No, non facevo ascoltare le musiche e i suoni sul set. Tutta la partitura musicale e sonora veniva sistemata in postproduzione.

Sempre sul tema del tempo, vorrei chiederti qualcosa sul ruolo della ripetizione. La ripetizione, per esempio in *Il cavallo di Torino*, da una parte produce un ritmo ipnotico e lento, dall'altra introduce piccole differenze che danno il senso del cambiamento. Che senso dà alla ripetizione dei gesti e delle azioni nel suo cinema?

Nella nostra vita siamo immersi nella ripetizione, fa parte della vita. Ciascuno di noi ha una "routine" quotidiana. La ripetizione riproduce il tempo della nostra vita, lo scandisce. Mi piace questo tipo di monotonia. E naturalmente quando si innesca la ripetizione, questa somiglia a una "spirale". La spirale del tempo. Tuttavia ciò che ripetiamo non è mai la stessa cosa. C'è sempre una differenza. In *Il cavallo di Torino*, i gesti e le situazioni si ripetono ancora e ancora.

Ma c'è sempre una piccola differenza, uno scarto temporale...

Ovviamente. Ma questo tempo che si ripete con piccole differenze corrisponde a noi stessi. Ci somiglia. Sentiamo o pensiamo che stiamo facendole stesse cose, ripetendo i medesimi gesti. Ma non è così perché il tempo trascorre e si diventa lentamente più vecchi. Non si è mai la stessa persona che si è stati un giorno prima o un anno prima.

Il paesaggio e gli spazi, esterni e interni, hanno un ruolo fondamentale nei tuoi film e sono sottoposti alla trasmutazione del tempo. Nei tuoi primi film il luogo era un paesaggio urbano legato a una precisa contingenza politica, ma via via il paesaggio si è andato sempre più rarefacendo fino ad arrivare a una sorta di "terra desolata", di paesaggio impastato di terra, di fango, percorso dalla pioggia o dal vento. In questo modo il tempo si trasforma, si 'rapprende' in spazio e questo 'coacervo' di tempo e spazio assume una centralità al pari delle presenze umane, o addirittura le sovrasta. Pensiamo ancora una volta a *Satantango*, a *Le armonie di Werckmeister*, fino a raggiungere la massima potenza con *Il cavallo di Torino*. Come avviene nella preparazione dei tuoi film questo incontro con il "luogo", con l'ascolto del "tempo" di un luogo e del suo sentimento?

In modo molto semplice. Mi siedo in auto, vado in giro alla ricerca del luogo. Quando vedo e incontro qualcosa dell'ambiente o del luogo che mi emoziona allora sono pronto per lavorare. In un certo senso è il luogo che mi viene incontro. E la ricerca del luogo è così importante per me al punto che non delego il sopralluogo a una figura specifica.

Vorrei aggiungere qualcosa sul tema dell'umano e del non umano nel tuo cinema. Si parte sempre da quello che tu hai chiamato una situazione umana. Mi pare che dai una grande importanza anche ai volti. Penso a *Prologo* per esempio. Ma questi volti, queste espressioni di affettività, si diffondono nei paesaggi, negli elementi naturali, negli animali, come avviene in *Il cavallo di Torino* o in *Le armonie di Werckmeister*. Si può dire che tutto diventa volto, diventa umano, ma anche che in questo modo l'umano si dissolve. E infatti sei uno dei pochi registi che ha tentato di filmare la "fine della storia", almeno di quella umana.

Si deve dire anzitutto che noi siamo parte della natura. **Siamo solo una modalità dell'esistere nel grande quadro della natura.** Mi piace questo sentirmi parte, questo coinvolgimento nel divenire della natura. E d'altra parte è per questo che amo immettere e coinvolgere gli elementi naturali nel mio lavoro.

Vorremmo che ci parlassi del tuo modo di lavorare con gli attori, che siano professionisti o non professionisti, dal momento che nei tuoi film i

personaggi non sembrano tanto occasioni per "interpretare" un ruolo quanto di "viverlo" davanti all'obiettivo della macchina da presa, la quale a sua volta sembra assumere l'autonomia di una presenza sul set muovendosi come un punto di vista autosufficiente, un personaggio appunto dotato di uno sguardo indipendente.

Per prima cosa quando scelgo gli attori mi metto all'ascolto della loro personalità, cerco di individuare anche i piccoli tratti comuni, le somiglianze, le assonanze, le corrispondenze tra il loro modo di comportarsi, la loro umanità e il "cosiddetto" personaggio che è stato immaginato. Sul set durante le riprese non ho mai dato indicazioni, nessun tipo di istruzioni agli attori o ai non attori. Semplicemente dico loro: "Muoviti da qui a lì...poi ritorna da lì verso quel punto". Oppure dico loro semplicemente di alzare o abbassare il tono della voce. Perché per me non c'è differenza tra professionisti o non professionisti, il punto è tirare fuori quello che loro sentono rispetto a quel momento, come reagiscono in quella situazione, in quel tempo preciso.

Proviamo a chiudere il cerchio tornando da dove siamo partiti. Visto che hai parlato, anche per quanto riguarda i tuoi attori e non attori, del procedimento di "tirare fuori" dall'interiorità la natura vera delle persone umane, il loro sentire, in che modo, ora che lavori con giovani filmmaker, pensi sia possibile trasmettere un'idea di cinema al di fuori degli schemi precostituiti, da cui possono essere stati condizionati?

Non c'è un metodo oppure uno stesso modo per "liberarli" da quegli schemi. Perché siamo diversi. Ciascun essere umano è diverso dall'altro. L'importante è saper "cogliere" queste differenze. Questa sorta di pluralità è molto importante. Ognuno ha un modo diverso di pensare e di sentire. Ci sono diverse situazioni sociali, culture, background in loro. **È importante saper vedere tutti questi "colori" del mondo. Ciascuno ha un ritmo differente. Bisogna ascoltare il tempo di quei singoli ritmi. A ciascuno il suo ritmo.**