

ANTITESI E PIANO SEQUENZA IN ANGI VERA

Il Cinema Ungherese degli anni '70, in opposizione agli stereotipi del realismo socialista, al loro forzato ottimismo ha dato centralità al "privato", all'analisi della vita quotidiana dei suoi protagonisti, ai loro concreti problemi materiali e spirituali; (si vedano ad esempio *Chi parla qui d'amore?* di P. Bacso, *Nove mesi* di M. Meszaros, *Un giorno speciale* di Gothar premiato da un Leone d'oro alla Mostra di Venezia 1980); ed ha al tempo stesso iniziato un'opera di rivisitazione fortemente critica sugli anni dello stalinismo, sugli errori di un'epoca, le sue degenerazioni (si veda in particolare *Il recinto* di A. Kovacs), così com'è accaduto al cinema polacco (si vedano le opere di Wajda e Zanussi). Dunque il cinema ungherese affianca la critica della Storia, del sistema politico sociale e la descrizione realistica e approfondita dei suoi personaggi, elementi sempre in qualche misura congiunti in percentuali diverse, due facce di un'unica realtà.

In Angi Vera questi due aspetti si trovano uniti con pari importanza ed anzi il loro contrasto-antitesi attraverso ogni particolare del film, ne diviene il vero protagonista; è un'antitesi che può mutare d'aspetto, può manifestarsi sotto maschere diverse pur rimanendo identica nella sua essenza.

Siamo alla fine degli anni '40, ossia all'inizio dell'era socialista ungherese. Nel prologo ai discorsi vuoti e retorici dei burocrati di partito che parlano di grandi cambiamenti ideologici e sociali l'infermiera Angi Vera reagisce con coraggio e sincerità denunciandone la falsità e infondatezza, chiarendo con parole semplici e quotidiane (all'opposto della fraseologia insignificante dei politici) le ingiustizie di una situazione immutata e statica. Fin da ora il regista si serve, per descriverci tale contrasto-opposizione, del piano sequenza anziché del più semplice e consueto campo e controcampo: i burocrati e Angi Vera si trovano così opposti fisicamente (gli uni di fronte all'altra) e ideologicamente (il Potere di fronte all'individuo semplice) eppure uniti da quel procedimento tecnico stilistico; Gabor inaugura così fin dalla prima sequenza gli elementi essenziali dello stile col quale ha poi sviluppato l'opera, ossia l'uso di un piano sequenza dialettico e conoscitivo, che mostra gli opposti nella loro unità, nel loro trapassare l'uno nell'altro, aspetti di un'unica realtà politica-sociale. Un piano sequenza che non ha mai o quasi mai carattere lirico, bensì valore conoscitivo in quanto indagatore dei nessi di relazione e opposizione tra privato e pubblico, individuo e Potere, spontaneità e istituzione. È innegabile l'aperto rimando che tale stile di Gabor ha con quello del massimo cineasta ungherese, M. Jancsó; Gabor riprende da questi quell'uso del piano sequenza trasponendolo però dai contesti metaforico-simbolici dell'opera di Jancsó, al suo contesto realistico. Angi Vera viene presa sotto la protezione del partito ed è mandata a frequentare un corso per la formazione dei quadri; l'antitesi torna ora tra "allievi" e uomini di partito: essa può essere presente nella stessa inquadratura (Vera impaurita, al suo arrivo alla scuola, di fronte alla commissione esaminatrice), oppure come accostamento all'interno del piano sequenza (la sequenza del primo appello degli

allievi; la macchina da presa la segue l'appello fino a Vera per poi spostarsi mostrandoci sul fondo l'arrivo del direttore; lo stesso nella sequenza che precede la prima autocritica: dopo aver mostrato e descritto il cortile dove gli allievi si muovono liberamente, la m.d.p. va ad inquadrare l'arrivo del direttore col suo passo irrigidito quanto i suoi lineamenti, contrastante col resto) oppure nel contrasto immagine-suono (verso la fine nel cortile gli allievi passeggiano mentre gli altoparlanti trasmettono una canzone ipocrita che parla di libertà e progresso e che ci rimanda alla falsità e alla demagogia del Potere) oppure sull'accostamento-contrasto di sequenze di significato opposto (alla sinistra sequenza dell'autocritica, l'universo del Potere, segue con evidente effetti di contrapposizione la sequenza della camerata dove le allieve si raccontano le proprie esperienze sentimentali, ossia l'universo del privato; altro contrasto è quello tra la sequenza che ci descrive l'incontro tra Anna Trajan, giornalista dogmatica di partito e Angi Vera con un anziano tornitore ex socialdemocratico perseguitato dal partito, nel misero appartamento di quest'ultimo, pervaso da una luce fredda, mentre taglia delle patate e la sequenza subito seguente nella quale le due donne in una lussuosa pasticceria, descritta con colori caldi, mangiano e nella quale Anna Trajan decide di denunciare il tornitore: il contrasto tra Potere assoluto e dispotico e l'individuo prende corpo nell'apposizione degli ambienti, degli atteggiamenti, dei dialoghi.

Nella prima parte Gabor ci descrive, dunque, la scuola di partito, il modo di inserirvi di Vera, il clima di sospetto e tensioni in cui si vive, clima che è ancora un portato di quel contrasto tra individuo e istituzione tirannica, umano e disumano; in esso anche i divertimenti sono repressi e inquadrati (la sequenza della festa); anche bere del vino diviene qualcosa di pericoloso, da farsi di nascosto; si vive in preda al terrore, in continua instabilità e basta un'inezia perché si venga emarginati, eliminati così come basta che durante un ballo la pallina retta tra due fronti cada perché la coppia venga eliminata dalla scena (nella sequenza fortemente allusiva del gioco, durante la festa).

Nella seconda parte l'antitesi prende forma soprattutto nei comportamenti alterni di Vera; si è detto che il vero protagonista del film è il contrasto, e Angi Vera lo rappresenta in tutti i suoi aspetti; come il piano sequenza analizzato, il cammino di Vera è un'altalena tra atteggiamenti di spontanea umanità (ad esempio il prologo) e atteggiamenti dogmatici, che ha acriticamente appresi alla scuola, soprattutto per l'influenza che su di lei ha assunto Anna Trajan; spesso il suo volto riesce ad esprimere la loro contemporaneità, il contrasto che è divenuto interno a lei, (si veda soprattutto il momento della firma della denuncia del tornitore); le sue due amiche Anna Trajan e Maria Muskat sono l'esplicitazione di questi due aspetti della realtà e dell'anima di Vera: il dogmatismo rigido e disumano e la concretezza aperta e naturale; tra di essi Vera non riesce a decidere, non sa prendere coscienza rimanendo così succube della situazione in uno stato di malinconia e insoddisfazione che è evidenziato con continui primi piani sul suo volto particolarmente espressivo.

L'innamoramento di Vera per il professore e la successiva sconfessione pubblica nell'autocritica finale, seconda parte del film, riflettono ancora quel contrasto, ne sono la nuova forma che si svolge ora in

tempi più allungati (non più tra singole sequenze). Questa parte si apre con un piano sequenza di grande bellezza: Vera sta aiutando un compagno a studiare alcune tesi dogmatiche di Lenin sul capitalismo monopolitistico, si avvicina alla finestra seguita dalla macchina da presa che inquadra nel cortile il professore; mentre l'audio parlato (quello delle tesi dogmatiche) va affievolendosi, emerge una musica sommessa e l'immagine (apparsa nel cortile) del professore si fa espressione dell'interiorità di Vera, del suo desiderio. Ancora una volta il piano sequenza unisce gli opposti del contrasto in una delle poche scene liriche del film, che per il resto è quasi privo di colonna sonora, e resta sempre strettamente narrativo, incisivo ed efficace. All'umano abbandonarsi di Vera alla passione seguirà il prevalere in lei dell'altra mentalità, rigida e chiusa, da cui la sua confessione pubblica; tale scena, (dell'autocritica finale) ha una forte carica espressiva, quasi violenta: il piano sequenza è abbandonato per un montaggio alternato di campo e controcampo (l'opposizione-contrasto tra il Potere e i singoli, spinto all'estremo) che si fa sempre più serrato e allucinante; è il punto di più alta tensione, momento di somma e catarsi della moltitudine di antitesi che hanno permeato tutta l'opera, in cui ogni legame (piano-sequenza) tra i due opposti è negato, e mai come in questa scena Vera appare come un burattino, ossia come un essere spersonalizzato e completamente asservito a un Potere disumano.

E se Angi Vera è il prodotto di un socialismo disumano che si fonda sulla repressione degli istinti più naturali e in generale dell'individuo, Marta Muskat e il professore Andrei rappresentano gli ideali di un socialismo umano in cui vi è continuità tra vita quotidiana, istinti naturali, tendenze individuali e sistema politico (si vedano i dialoghi appassionati dei due su tale problema); così il contrasto assume una veste politica come opposizione di due concezioni del socialismo. L'ultima sequenza unisce alla bellezza figurativa una forte pregnanza significativa: Vera è in viaggio con Anna Trajan su una macchina del partito che sorpassa Marta Muskat in bicicletta che faticosamente pedala; Vera la osserva con stupore e poi si guarda intorno smarrita. Tale epilogo è ancora un piano sequenza del contrasto unendo i tre significativi personaggi femminili ritratti in modi opposti (la macchina del partito rispetto alla bicicletta) e allusivi, in una simmetria non casuale con quello del prologo; ma ora Angi Vera è passata, quasi inconsapevolmente, dalla parte opposta anche se il suo sguardo stupito e assente lascia un che di interrogativo e aperto in tale finale.

Giuseppe Rausa

Pal Gabor, *Angi Vera*.

Fotografia: (colore) Lajos Koltai; *musica*: Gyorgy Selmeczi; *interpreti*: Veronika Papp (Vera), Erzi Pasztor (Anna Trajan), Tamas Dunai (Istvan André), Eva Szabo (Maria Muskat); *produzione*: Mafilm; *distribuzione*: Academy Film. Ungheria, 1978.