USCENDO DAL CINEMA

Eterotopia del potere

DAU di Ilya Khrzhanovsky.

di *Denis Previtera* — 12 Settembre 2026

In *String Theory* (2020) il personaggio di Nikita chiede a Kaledin se la scienza abbia un suo *Quadrato Nero*. Il matematico risponde di no, perché il dipinto di Malevič è un'imitazione, un tentativo di organizzare l'arte come una scienza. E se organizzassimo la scienza come l'arte? "Ad esempio, per creare un istituto che sarà come un teatro". A Kharkiv, nel nord-est dell'Ucraina, viene costruito un immenso set che riproduce un istituto scientifico sovietico. Per tre anni, dal 2009 al 2011, centinaia di individui vi abitano quotidianamente, vestendosi, mangiando e parlando come se fossero nell'URSS tra il 1938 e il 1968. Le stanze spesso non presentano soffitti, sostituiti da un sistema di illuminazione che permette di filmare in qualsiasi momento. Tutti devono mantenere il proprio ruolo, ma non per questo ogni cosa viene osservata e ripresa di continuo. A differenza del franchise televisivo *Big Brother*, solo una frazione di ciò che accade viene registrato. La vita sul set si svolge con regolarità, giorno per giorno, a prescindere da dove si trovi la macchina da presa, da ciò che la piccola troupe, composta a malapena da quattro persone compreso il direttore della fotografia Jürgen Jürges, riesce a catturare.

L'ossessiva e radicale ricerca di autenticità che caratterizza il progetto DAU di Ilya

Khrzhanovsky non si esaurisce nell'accuratezza dei vestiti, delle acconciature, degli edifici e dei suoi interni, ma si estende alla sovrapposizione tra ciò che gli attori non professionisti fanno nella vita reale e la parte che sono chiamati a ricoprire Veri scienziati, artisti, camerieri, militari, accademici e forze dell'ordine continuano a svolgere le loro professioni all'interno del set, andando incontro a una certa dose di imprevedibilità; talvolta controversa, come nella scena del maiale sgozzato in *Degeneration* (2020) o in quella dell'umiliante interrogatorio di *Natasha* (2020). Con rare eccezioni, i protagonisti conservano la biografia e il nome degli attori, riadattati al contesto sovietico di quegli anni: il fisico teorico Nikita Nekrasov, il matematico Dmitry Kaledin, l'artista multimediale Aleksej Blinov, l'ex ufficiale dei servizi segreti Vladimir Azhippo o il leader neonazista Maxim Martsinkevich. La distanza tra chi interpreta e chi viene interpretato è labile, per non dire quasi inesistente.

Nonostante i punti in comune, ognuno dei film ricavati dalle settecento ore di girato sembra conservare un'identità distinta, tanto tematica quanto stilistica. *The Empire. Novel One: Return of the Prodigal Son* (2020), costruito attorno a un dialogo infinito tra Dau e Anatoly Krupitsa, direttore dell'Istituto dal 1938 al 1952, si contraddistingue per un'impronta teorica e teatrale, con una particolare attenzione ai *jumpcut* e alla profondità di campo – anche se sarebbe il caso di parlare di *messa in scena in profondità*. *Katya Tanya* (2020) è un melodramma che coinvolge una coppia di donne, con una struttura narrativa che possiede addirittura un intreccio e salti cronologici. *Three Days* (2020), incentrato sulla visita di Maria, attrice greca un tempo amante di Dau, è invece un confronto attoriale prima a due e poi a tre, sviluppato all'interno di una casa e mostrato con articolati piani sequenza. O ancora, *Nikita Tanya* (2020), che affronta i problemi coniugali della coppia, trova la propria cifra nelle loro lunghe e continue passeggiate attorno al cortile.

Si potrebbe pensare che si stia parlando troppo di altro, piuttosto che entrare nel merito del film in concorso all'83ª Mostra Internazionale del Cinema di Venezia. Ma parlare di *DAU* (2026) significa parlare del progetto, del quale il film si presenta come l'inizio e la fine, "il punto centrale e quello laterale". La sua identità risulta forse la più complessa da cogliere. Riprendendo un procedimento già ravvisabile in *New Man* (2020), anche questa opera è costruita in larga misura da momenti già utilizzati. **Sarebbe scorretto però considerarlo sia un semplice riassunto, una sintesi di ciò che già conosciamo, sia un film definitivo e indipendente, che supera ed esclude gli altri**. **Il materiale girato, già inserito o meno nel progetto, appare come un repertorio da cui attingere e da rielaborare di continuo**. La cattura di Leshan di *Brave People* (2020), gli esperimenti di *Degeneration* o la scena in pendenza di *The Empire*, non sono proposti inalterati, bensì modificati e ricontestualizzati in modo da assumere una diversa

funzione, un'altra sfumatura. Basti pensare alla scena ripresa da *Three Days*, in cui Khrzhanovsky cambia il montaggio e taglia una breve inquadratura in cui Nora è vista sorridere, rimuovendo un dettaglio chiave che faceva comprendere come la reazione avuta di fronte a Maria fosse parte di una strategia, lasciando così in primo piano la meschinità del marito.

DAU segue un uomo di cui abbiamo visto il mondo, l'ambiente, le conoscenze, ma non ancora il suo percorso, o almeno non con chiarezza. Al centro della narrazione viene finalmente posto il suo vero protagonista: un fisico ispirato alla figura dello scienziato sovietico Lev Landau, qui di origine greca come il direttore d'orchestra Teodor Currentzis che lo interpreta. **La progressione degli eventi che coinvolgono Dau è messa in ordine, organizzata, rendendone chiara l'evoluzione, o meglio il declino, in un arco temporale che attraversa quarant'anni**. Se questo film porta avanti un racconto cronologicamente orizzontale sulla vita del personaggio, che dal 1928 a San Pietroburgo arriva al suo ingresso nell'Istituto nel 1938 (anno che coincide con il culmine delle grandi purghe staliniane), per giungere infine alla sua morte e alla distruzione dell'avamposto scientifico nel 1968 (periodo che segna l'apice della dottrina Brežnev), le altre opere che compongono il progetto si presentano come approfondimenti verticali, percorsi laterali sulle varie tappe, su chi gli gravita attorno e abita la struttura.

Nei primi anni trascorsi tra le mura dell'Istituto, Dau indossa ancora una giacca rossa sgargiante, quasi fuori posto rispetto al resto, in evidente contrasto con le tonalità che lo circondano. Man mano che gli anni passano la giacca scompare e con essa quel briciolo di vivacità cromatica che rimaneva, lasciando spazio a colori grigi e spenti, in linea con l'atmosfera cupa, sporca, umida che lo circonda. I volti si fanno stanchi, fantasmi prosciugati dalla burocrazia, dalle false lettere volontarie, da un sistema violento e oppressivo che tenta di spegnere ogni forma di amore, sentimento, emozione e gioia di vivere. La pelle si fa pallida, cadaverica, le feste esprimono sempre meno gioia e sempre più follia e disperazione. Non è un caso che le uniche persone in tutto il progetto che sembrano provare un sentimento genuino l'una per l'altra siano Tanya e Katya, quest'ultima prima manipolata da Nora e Dau, poi denunciate entrambe con l'accusa di essere lesbiche, schiacciate da un sistema che osserva tutto e che porta una delle due al suicidio, come se persino l'amore potesse diventare un crimine da sopprimere, un atto antisovietico.

La parabola del protagonista appare come una discesa negli inferi, un declino fisico e psicologico della sua personalità. **Le condizioni dell'Istituto procedono di pari passo con lo stato mentale dei suoi occupanti, via via più interessati all'alcol e al sesso e meno agli esperimenti** (ammesso che questi ultimi siano mai stati davvero importanti

per loro: Dau stesso sceglie di entrare nella struttura per sfuggire alle purghe). Un percorso che segna, però, anche la parallela e progressiva emersione di Azhippo, commissario del KGB incaricato di sorvegliare gli scienziati e il personale, reprimendo ogni deviazione ideologica e comportamentale. Figura che, dopo trent'anni trascorsi ad agire nell'ombra, diventa il nuovo direttore, rendendo chiaro come le reali cavie da laboratorio siano gli individui che abitano quel luogo, infine massacrate dai *superuomini*. In un modo o nell'altro, tutti i personaggi si rivelano esseri spregevoli, manipolatori, al contempo vittime e aguzzini, come mostrato in particolare da Natasha e Dau. Persone che non si fanno scrupoli a sfruttare gli altri per il proprio tornaconto, esercitando una costante coercizione del corpo altrui simile a quella che subiscono a loro volta.

Il mondo di DAU appare come un *teatro degli* orrori, un luogo di repressione e controllo, dove le camere di sorveglianza sono sostituite dagli occhi del KGB, dagli sguardi degli scienziati costretti con la violenza a denunciare i colleghi con false accuse, del personale obbligato a firmare lettere di denuncia formalmente volontarie o a rovistare nell'immondizia in cerca di prove. **La sorveglianza si frammenta in una molteplicità di occhi possibili, estendendo il principio di incertezza tipico del panopticon**. **Se nel dispositivo descritto da Foucault il controllo è basato sull'impossibilità di sapere quando si è osservati da un punto specifico, nell'ambiente interno alle mura l'indeterminatezza riguarda anche chi possa essere l'osservatore**. Ogni individuo può diventare un potenziale osservatore, informatore o sorvegliato, rendendo impossibile distinguere con certezza chi guarda da chi è guardato. L'Istituto si presenta allora come un'eterotopia: uno spazio reale, separato dal resto del mondo e sottoposto a regole specifiche, nel quale le dinamiche della società sovietica vengono riprodotte e portate all'estremo, fino a costituire un sistema autonomo di controllo.

La sua identità si completa infine nella forma. *DAU* non può più essere il lungometraggio pensato in origine tra il 2006 e il 2007 da Khrzhanovsky, in quanto subisce inevitabilmente l'esistenza delle altre opere. Il film è aperto e chiuso da segmenti caratterizzati da un montaggio ipercinetico che, richiamando il principio del *cinepugno* elaborato da Ėjzenštejn, sembrano aggredire quasi fisicamente lo spettatore. Sono momenti in cui emergono le tracce di una narrazione preesistente, di un percorso che evolve in modo già determinato e noto, fatto di violenza e morte. Un approccio che si ripercuote sul resto del film, frenetico, veloce e meno dilatato, segnando così il passaggio dal ritmo e dalla fruizione installativa delle esposizioni parigine del 2019, di cui tutti gli altri titoli risentono l'influenza, a un registro più spettacolare e, quindi, per certi versi, più vicino alla dimensione del colossal cinematografico.

DAU. Regia: Ilya Khrzhanovsky; sceneggiatura: Ilya Khrzhanovsky, Susanne Marian, Vladimir Sorokin, Ilya Permyakov; fotografia: Jürgen Jürges, Manuel Alberto Claro, Lol Crawley; montaggio: Ilya Permyakov, Rob Myers; interpreti: Teodor Currentzis, Radmila Shegoleva, Anatoly Vasiliev, Vladimir Azhippo, Dmitri Tcherniakov, Dmitry Cheglakov, Maxim Martsinkevich, Demyan Kudryavstev, Maria Nafpliotou, Aleksej Blinov, Nikita Nekrasov, Dmitry Kaledin, Victoria Skitskaya, Nikolay Voronov, Carlo Rovelli; produzione: Société Parisienne de Production, ARTE France Cinéma, Phenomen Berlin, Essential Filmproduktion, Plattform Produktion; origine: Germania, Francia, Svezia, Russia; durata: 195'; anno: 2026.