USCENDO DAL CINEMA

La trasparenza del rimosso

Minotaur – Nel labirinto del potere di Andrey Zvyagintsev.

di *Vincenzo Altobelli* — 2 Novembre 2026

Che cosa significa continuare a vedere quando ciò che si offre allo sguardo non può più essere riconosciuto? La domanda attraversa *Minotaur* di Andrey Zvyagintsev, dove la trasparenza degli ambienti, la precisione delle inquadrature e la durata dei gesti accompagnano un progressivo svilimento della responsabilità, come se la possibilità di osservare ogni cosa consentisse ai personaggi di venir meno alle conseguenze di ciò che hanno visto e compiuto. Liberamente tratto da *La femme infidèle* (1969) di Claude Chabrol, il film trasferisce la vicenda di un adulterio e di un omicidio nella Russia contemporanea, intricando la crisi di una famiglia borghese e la violenza di un sistema politico che esige il sacrificio dei propri cittadini. Il labirinto evocato dal sottotitolo italiano non è uno dedalo oscuro nel quale ci si perde, ma un ordine familiare di percorsi prestabiliti e gerarchie consolidate, in cui conoscere i fatti non significa necessariamente risponderne.

Dal padre ricomparso in *Il ritorno* (2003), che impone ai due figli un'autorità tanto assoluta quanto enigmatica, al ragazzino di *Loveless* (2017), lasciato scomparire nello spazio vuoto approfondito dall'indifferenza genitoriale, la famiglia rimane il laboratorio morale del cinema di Zvyagintsev. Le configurazioni mutano, ma la violenza pubblica

trova nella vita privata una propria grammatica. Con Gleb, Galina e Serëža, ***Minotaur*** **ricompone la cellula borghese osservata nel momento in cui la sua rispettabilità comincia a rivelare ciò che la sostiene.**

La villa modernista dove la famiglia esiste è un piccolo regno di superfici levigate, dove vetri e riflessi moltiplicano gli scorci, dispongono i corpi su piani diversi, offrono alla fotografia di Mikhail Krichman l'occasione di costruire uno spazio tanto aperto alla vista quanto refrattario alla relazione e in cui gli abitanti si muovono come creature d'acquario, reciprocamente esposti e tuttavia irraggiungibili. Quando il sospetto dell'infedeltà di Galina spinge Gleb ad affidarsi a un investigatore, quella trasparenza diventa sorveglianza, traducendo l'incertezza affettiva in prove, fotografie, informazioni. **Ma l'occhio che raccoglie indizi non coincide con lo sguardo di cui parla Lacan, capace di incrinare la posizione di chi crede di dominare ciò che vede. Per il protagonsita, infatti, conoscere il tradimento significa scoprire l'insufficienza della propria immagine maschile, di marito e padrone di casa**.

Una lezione impartita al figlio lascia già intravedere quanto sia fragile quella compostezza. Il ragazzo subisce le prepotenze di un bullo e il padre gli suggerisce di imporsi mediante la minaccia, senza colpire per primo, perché ciò che conta è far sapere all'avversario di essere pronti a farlo. **In questa pedagogia dell'intimidazione la violenza raggiunge una forma più raffinata, dal momento che può esercitare i propri effetti anche restando allo stato di promessa**. Gleb tramanda un codice che egli stesso conosce bene, costretto com'è a obbedire ai superiori e libero, a sua volta, di comandare chi dipende da lui. Quando ucciderà l'amante della moglie, il gesto contraddirà la prudenza che aveva predicato: l'uomo capace di consigliare il controllo si rivelerà incapace di praticarlo; un cieco la cui menomazione consiste soprattutto nel giudicare intollerabile la forza che lo ferisce e necessaria quella che può esercitare.

La rappresentazione subitanea dell'omicidio richiama stupendamente l'*Aurora* (2010) di Cristi Puiu, dove l'uomo, mostro qualunque, attraversa incombenze, attese e conversazioni banali mentre prepara e compie i propri delitti. **Anche Zvyagintsev concede al "dopo" una durata ostinata, col cadavere dell'amante che diventa peso da spostare, traccia da cancellare, problema di ordine domestico. La fatica prende il posto dell'enfasi, l'orrore diventa una faccenda da sbrigare e in cui si avverte qualcosa dell'*Unheimliche* freudiano, poiché l'estraneo emerge dal cuore stesso del familiare**. Il riferimento alla estraneità teorizzata da Freud richiede però cautela. Il film, infatti, lavora piuttosto sull'analogia fra la cancellazione delle tracce e la persistenza dei loro effetti, mentre il disconoscimento permette al soggetto di sapere ciò che ha fatto e di continuare a vivere come se quel sapere non lo impegnasse.

Eppure, la messinscena trattiene ciò che Gleb vorrebbe disperdere. **Nelle composizioni rigorose di Zvyagintsev gli oggetti conservano una presenza ostinata e il tempo eccede spesso la necessità del racconto, quasi che gli ambienti ricordassero al posto dei loro abitanti**. Il *décadrage* invita a guardare anche ciò che sfugge all'ordine geometrico del quadro: il fuoricampo che impedisce alla visione di coincidere con una conoscenza completa, perché l'immagine, proprio quando sembra più sorvegliata, lascia avvertire un residuo che nessuna disposizione degli elementi riesce a pacificare.

Fuori dalla villa, la medesima logica assume la forma impersonale dell'amministrazione. Al protagonista viene chiesto di scegliere quattordici dipendenti da inviare alla guerra in Ucraina, un tributo al mito cretese che sopravvive come pratica d'ufficio, fatto di nomi da iscrivere in un elenco e vite da rendere disponibili al potere. Quando gli uomini prescelti si trovano davanti a lui, l'astrazione si incrina e ogni volto finisce per restituire alla decisione il suo costo concreto. Risparmiarne uno significherebbe condannarne un altro, sicché persino la compassione rischia di restare prigioniera del calcolo sacrificale. Gleb occupa ora la posizione del padre che intimidisce e quella del subordinato che teme, lasciando che la catena del comando attraversi la famiglia, il lavoro e lo Stato senza cambiare davvero linguaggio.

La gigantografia di un soldato completa l'operazione, issando nel totale un'immagine propagandistica che conferisce alla morte una dignità eroica e trasforma il sacrificio in un destino apparentemente desiderabile. Eppure, il suo crollo introduce una nota di amara ironia, incrinando la solennità di una rappresentazione che, proprio mentre esibisce il corpo del caduto, ne occulta la realtà storica dietro una retorica già predisposta a giustificarne la scomparsa. Mentre si scolla e precipita, il manifesto pare quel parabrezza imbrattato di fango che chiude *Oltre le colline* (2012) di Cristian Mungiu, dove la materia opaca depositata sul vetro sembra prolungare nell'immagine le contraddizioni morali attraversate dal racconto.

Il finale di *Minotaur* porta questa riflessione alle sue conseguenze più radicali. Nell'immagine del cielo osservato dall'aeroplano, le nuvole assumono progressivamente una configurazione che può ricordare il fumo delle esplosioni. Non si verifica una trasformazione materiale dell'oggetto rappresentato, ma una modificazione della sua percezione (ulteriormente distorta dal fatto che quella che si vede è la ripresa di uno smartphone), attraverso la quale l'immagine finisce per evocare qualcosa che non mostra direttamente ed è proprio la durata dell'inquadratura a rendere sempre più difficile sottrarsi all'associazione fra le forme delle nuvole e quelle dei bombardamenti. **La violenza, rimasta prevalentemente esterna alla rappresentazione diretta della guerra, sembra così riemergere nella stessa materia visiva del paesaggio**.

La conclusione affida così al cinema una possibilità che oltrepassa la rappresentazione della colpa, riconoscendo all'inquadratura la capacità di trattenere ciò che gli uomini e le istituzioni si adoperano per cancellare. L'uomo può disperdere le tracce del delitto, così come il potere politico può rivestire la morte di una retorica sacrificale, senza tuttavia esaurire il significato di ciò che è accaduto. Nella limpidezza delle superfici e nell'apparente evidenza delle cose sopravvive infatti una zona d'ombra, una presenza irriducibile alla volontà di chi osserva e di chi pretende di stabilire che cosa debba essere visto. **Il labirinto di Zvyagintsev prende allora la forma di un mondo perfettamente abitabile, nel quale la violenza ha smesso di apparire un'eccezione per confondersi con le consuetudini della vita sociale, insinuandosi nei rapporti familiari, nei gesti quotidiani e nelle immagini attraverso cui il potere racconta se stesso. Forse è proprio questa la sua più inquietante mostruosità, la capacità di rendere familiare l'orrore fino a sottrarlo alla nostra attenzione**. Mentre il cielo si distende oltre il finestrino dell'aeroplano, lasciando che le nuvole evochino il fumo di un conflitto rimasto lontana dagli occhi, il cinema sembra restituirci l'ultima, fragile possibilità di riconoscere ciò che credevamo di avere smesso di vedere.

Riferimenti bibliografici:

S. Freud, *La rimozione* (1915), in Id., *Opere, vol. 8, Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti 1915-1917*, a cura di C. L. Musatti, Boringhieri, Torino 1976.
J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Einaudi, Torino 1979.
P. Bonitzer, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Éditions de l'Étoile, Paris 1985.

Minotaur. Regia: Andrey Zvyagintsev; sceneggiatura: Andrey Zvyagintsev, Simon Lyashenko, da un soggetto originale di Claude Chabrol; montaggio: Andrey Zvyagintsev; fotografia: Mikhail Krichman; scenografia: Andrey Ponkratov, Masha Slavina; musiche: Evgueni Galperine, Sacha Galperine; interpreti: Dmitriy Mazurov, Iris Lebedeva, Boris Kudrin, Yuriy Zavalnyouk, Varvara Shmykova, Vladimir Friedman, Elena Bogdanovich-Golubeva, Mihails Samodahovs, Anatoliy Beliy, Artur Smolyaninov; produzione: CG Cinéma, MK2 Productions, Forma Pro Films; distribuzione italiana: BIM; origine: Francia, Lettonia, Germania; durata: 135'; anno: 2026.