

SENZA CATEGORIA

Il perdono e la colpa

Otec (Father) di Tereza Nvotová.

di [Chiara Scarlato](#) – 29 Agosto 2025



Non c'è una linea precisa a separare il perdono dalla colpa. Non c'è nemmeno quando il perdono è concesso con amore e la colpa è pienamente assolta da chi detiene la facoltà di decidere secondo giustizia. Non c'è perché il perdono è qualcosa che non si può spiegare razionalmente, mentre la colpa insiste sempre sui meccanismi della testa a ricordare che ogni azione ha una sua conseguenza irreversibile.

Otec (Father) di Tereza Nvotová, in concorso nella sezione Orizzonti, affronta **l'impossibile accordarsi di perdono e colpa, mantenendo sullo sfondo il drammatico accadere di una storia realmente accaduta**. È una mattina di un giorno che si preannuncia faticoso a causa di un'eccezionale ondata di calore. Michal (Milan Ondřík) accompagna all'asilo la sua bimba di due anni, Dominika, poi si reca presso l'agenzia di stampa da lui diretta e, soltanto nel primo pomeriggio, dopo essere stato allertato da una telefonata della moglie Zuzka (Dominika Moravkova), che lo avverte del fatto che la bimba non è mai arrivata a scuola, si precipita di nuovo nel parcheggio, apre la portiera della sua automobile e trova lì dentro la figlia morta, assicurata ancora al seggiolino.

Si tratta di un episodio legato alla **Sindrome del bambino dimenticato** (FBS, *Forgotten*

Baby Syndrome) che, come il film stesso più volte mette in luce, conta ogni anno diversi casi e che si è cercato, almeno parzialmente, di arginare attraverso l'installazione obbligatoria di dispositivi elettronici di controllo (questo è stato, ad esempio, il caso dell'Italia, che dal 2020 ha introdotto tale obbligo per minori fino ai quattro anni di età). Parrebbe quindi una storia che, pur nella sua tragica consuetudine, segue un concatenamento ordinato di cause ed effetti, **ma è proprio negli interstizi di tale concatenamento a farsi spazio la possibilità di un'alternativa che Nvotová propone attraverso il modo in cui costruisce la scena cruciale dell'abbandono**. In un primo momento, infatti, il film è schiacciato sulla percezione di Michail, che sembrerebbe raggiungere effettivamente l'asilo, accompagnando la figlia all'ingresso e rassicurandosi così sulla sua presa in custodia da parte della maestra.

Soltanto in un secondo tempo, cioè quando interviene la telefonata della moglie a turbare il presunto ordine del reale, l'uomo viene catapultato in una situazione di cui non riesce a *vedere* la causa, perché è qualcosa che di fatto non appartiene alla sua esperienza. **In questo senso, *Otec* è occasione per riflettere sui meccanismi di autoinganno della mente e sul rapporto tra memoria e inconscio**. Se le percezioni sensoriali sono più comunemente pensate come possibile fonte di mistificazione, diverso è il caso della mente a cui si tende invece ad affidare quasi totalmente la comprensione del mondo e delle cose, avendo di base una certa fiducia sul fatto di poter in qualche modo sempre direzionare la propria attenzione cosciente su un ambiente esterno.

Di fronte alla consapevolezza che non c'è nulla di reale in quanto si crede di aver agito, è quasi consequenziale ritrovarsi a sperimentare il senso di una dimensione in cui non ci sono più appigli tanto nel presente quanto nel passato. Dunque, a essere in gioco non è solo il fallo della mente, ma anche il fallo della memoria che crea falsi ricordi per produrre uno schermo dietro il quale proteggersi. Ed è fatalmente lo stesso schermo cinematografico, in questo caso, a rendere visibile il meccanismo psicologico che sostiene la presa di distanza dal reale attraverso la costruzione di uno scenario alternativo che mistifica un evento con il solo scopo di allontanarne la comprensione. Qui si innesta anche la possibilità di interpretare diversamente il rapporto tra realtà e finzione sulla base della visione di una serie di immagini di cui non si può fino in fondo testimoniare la verità: c'è un'evidente discrasia tra il corpo di Dominika che corre verso la scuola e le inquadrature parziali della pelle disidratata del suo corpo ormai morto, che nondimeno sono parti essenziali dello stesso fallace sistema di causa-effetto, visto che un'evenienza esclude necessariamente l'altra.

Michal cerca di mantenere su un piano di realtà entrambe le visioni perché, se è

opinione comune che sopravvivere ai propri figli e alle proprie figlie sia qualcosa di innaturale, questo sentire è ancora più forte se la morte proviene in modo accidentale da chi ha generato. Ed è per questo che Michal, sin dall'istante successivo al ritrovamento del corpo morto della bambina, urla di aver ammazzato la figlia, sdraiandosi sull'asfalto fino all'arrivo della moglie che, nonostante il dolore e il comprensibile trauma, continuerà a stargli accanto cercando di trovare insieme al marito un modo per sanare la colpa e garantirgli così anche il beneficio di un perdono possibile.

Si tratta però di un percorso che non riguarda soltanto un piano familiare-personale, bensì anche politico-sociale, e che coinvolge entrambi perché, se l'uomo ha una colpa reale, la donna è imputabile per la colpa di averlo perdonato. Il processo a cui Michal è sottoposto ha paradossalmente una minore gravità rispetto ai giudizi di coloro che si esprimono in maniera rapida sull'opportunità di continuare a vivere dopo una simile tragedia. In particolare, è la tecnica con cui l'uomo, sin dalle prime scene, viene ripreso ad essere denotativa rispetto alla trasformazione stessa del personaggio nell'ambito familiare e sociale: da un'inquadratura in piano sequenza stretta inizialmente sul suo corpo che incede nel mondo compiendo azioni sintetizzabili in gesti e azioni (correre, fare la doccia, controllare la pelle, indossare una camicia), con l'avanzare della narrazione il punto di osservazione si stringe sempre di più sul suo viso, passando così dalla soggettiva sulla schiena a un'inquadratura frontale. Non più di un corpo che si muove, ma di un corpo che soffre, che non si protende in avanti (verso il futuro) ma si richiude sul posto (nel presente).

L'impossibilità di proiezione verso uno spazio e un tempo differenti da quelli esperiti istante per istante viene soltanto momentaneamente sospesa nella scena in cui Zuzka balla da sola in casa, contrastando per qualche minuto il dolore e lasciando che il corpo sia solo a dirsi nel mondo per la sua presenza. Questa scena – che fa eco a una pulsione vitale e femminile – è complementare rispetto all'ultima scena del film, in cui protagonista non è più lei, ma la controparte maschile del marito. **Nella circolarità di una narrazione che si completa in se stessa, Michail torna a correre e, correndo, spinge il più possibile il corpo verso un limite che oltrepassa fino a sentire i battiti accavallarsi e raddoppiarsi, fino a sentire che questo corpo non ce la fa più, e cade.** Cade a terra sfinito, morto, con gli occhi aperti in una posizione scomposta, e di nuovo la macchina da presa cambia il centro della sua attenzione allontanandosi gradualmente dai particolari di una massa che, distante dalla vita, diventa semplicemente una macchia scura sull'asfalto e nient'altro.

Otec (Father). Regia: Tereza Nvotová; sceneggiatura: Tereza Nvotová, Dušan Budzak; fotografia: Adam Suzin; montaggio: Nikodem Chabior; musiche: Pjoni; interpreti: Milan Ondřík, Dominika Morávková, Dominika Zajcz, Martina Sřúková, Aňa Geislerová, Peter Ondrejčka, Peter Bebjak, Ingrid Timková, Roman Polák; produzione: DANAE Production, moloko film, Lava Films; origine: Slovacchia, Repubblica Ceca, Polonia; durata: 103'; anno: 2025.