

DOPPIOZERO

Putin e il mago del Cremlino

[Giovanni Savino](#)

20 Febbraio 2026

Si può fare un film su una metodologia della politica? A giudicare da *Il mago del Cremlino – Le origini di Putin* di Olivier Assayas, la risposta è affermativa, a patto di spostare lo sguardo dalla cronaca degli eventi alla grammatica del potere che quegli eventi rende possibili. Non siamo di fronte, o non soltanto, a un biopic mascherato, né a una ricostruzione romanzata degli anni di passaggio tra l'era El'cin e il consolidamento del putinismo, in realtà il film sembrerebbe ambire a qualcosa di più: a mettere in scena la nascita e il funzionamento di una specifica forma di governo del politico, quella che in Russia ha preso il nome di *polittehnologija*, la “tecnologia della politica”, e che ha finito per essere uno dei dispositivi centrali del rapporto tra Stato, società e spazio mediatico in quel paese, ma forse dovremmo riflettere anche su quanto tale modalità “tecnologica” sia oggi presente in Occidente. In questo senso, Assayas riesce laddove Giuliano da Empoli aveva tentato in forma narrativa: tradurre in immagini, personaggi e situazioni una storia che non è solo una successione di decisioni e di leader, ma un processo di lunga durata, che attraversa gli anni Novanta, metabolizza il caos post-sovietico e produce, nel corso dei primi Duemila, un nuovo equilibrio autoritario fondato non solo sulla forza, ma sulla gestione degli immaginari, delle paure e delle aspettative collettive. La Russia che emerge dal film non è semplicemente un paese in transizione: è un laboratorio, spesso brutale, di sperimentazione politica e mediatica, un reality show dove però le conseguenze sono fin troppo tragiche.

Il Vladimir Putin interpretato da Jude Law si colloca esattamente al centro di questo laboratorio, e sarebbe riduttivo leggerlo come una figura puramente funzionale, come un ingranaggio impersonale di una macchina che lo precede e lo sovradetermina. Al contrario, il film insiste sulla sua traiettoria soggettiva: un uomo che vuole controllare il potere, esserne insieme strumento e fonte, e che attraversa una fase iniziale di esitazione prima di assumere progressivamente una postura sempre più sovrana, in cui il timore di accettare l'offerta del potente oligarca e ras della televisione del tempo Boris Berezovskij di raccogliere l'eredità di El'cin è nella consapevolezza della fragilità dell'architettura politica che gli viene consegnata e del ruolo che gli si vorrebbe assegnare, di garante degli interessi dei potentati di fine secolo. Lo stesso vale per la gestione della crisi dopo gli attentati di Mosca, durante il vertice della CSI ad Astana, dove l'ex direttore dell'Fsb è già premier: in un primo momento, il Putin di Law sembra ancora muoversi entro un registro da amministratore della sicurezza, da funzionario che non sa bene cosa dire alla stampa, eppure è proprio lì che avviene lo scarto decisivo; la promessa di inseguire i terroristi “fino al cesso” non è soltanto una battuta brutale destinata ai titoli dei giornali: segna il passaggio a una concezione del potere come decisione sovrana senza residui, come affermazione di un diritto illimitato a definire il campo dell'ordine e del disordine. Da quel momento in poi, la trasformazione è progressiva ma costante: Putin si irrigidisce, si identifica sempre più con il ruolo che incarna, fino a suggerire una sovrapposizione crescente tra la sua soggettività politica e l'apparato statale, tra l'immagine e la missione. In questo percorso, l'irritazione verso un Occidente percepito come altezzoso, ipocrita e intrusivo non è un semplice tratto psicologico, ma diventa parte integrante della sua visione del mondo, rafforzata dalle crisi regionali e dalle rivoluzioni colorate percepite come atti ostili nei confronti del Cremlino. Il risentimento post-sovietico, la memoria dell'umiliazione degli anni Novanta, la sensazione di essere stati esclusi o trattati come periferia della storia si trasformano in una vera e propria grammatica del potere: una grammatica che giustifica il rafforzamento dell'autorità, la riduzione del pluralismo e l'idea di una sovranità che non accetta limiti esterni né interni. Assayas mostra così non solo l'ascesa di un leader, ma la formazione di una specifica razionalità politica, in cui ordine, sicurezza e controllo simbolico diventano categorie centrali.

Accanto a questa figura, Vadim Baranov – interpretato con notevole finezza da Paul Dano – rappresenta l’altro polo del film, e forse quello concettualmente più interessante. Personaggio immaginario ma chiaramente ispirato a Vladislav Surkov, Baranov non è soltanto il cinico architetto della manipolazione, il tecnico della comunicazione politica chiamato a “costruire” campagne e scenari, dopo aver messo in scena spettacoli teatrali e scritto trasmissioni televisive. Baranov è una figura liminale, sospesa tra mondo artistico e macchina del potere, in cui le ambizioni della *polittechnologija* si intrecciano con autentiche passioni culturali e intellettuali, spesso in un gioco di dissonanza cognitiva evidente in vari passaggi della pellicola. Non è un dettaglio secondario che il film lo presenti, da giovane laureato all’Accademia drammatica, mentre lavora a una riduzione teatrale di *Noi* di Evgenij Zamjatin. Il riferimento al grande romanzo antiutopico non è un semplice ornamento colto, ma una chiave di lettura strutturale, perché in *Noi* Zamjatin descrive un futuro integralmente razionalizzato, automatizzato, organizzato come servizio totale alla macchina e al calcolo, in cui l’individuo è ridotto a funzione, a numero, a ingranaggio di un sistema che pretende trasparenza assoluta e prevedibilità completa. È un mondo, quello di *Noi*, in cui l’imprevisto e la libertà sono percepiti come minacce sistemiche, e vien da chiedersi quanto tali timori siano poi comuni a quelli avvertiti dalle autorità nel seguito del film, seppur, alla luce dell’oggi, si potrebbe ragionare su come il Cremlino post-Surkov sia diventato anch’esso agente d’imprevedibilità. Che Baranov parta da lì, da quell’immaginario distopico, e finisca poi per costruire, nei suoi anni al potere, una sofisticata macchina di produzione del consenso e della realtà politica, non può essere letto come una semplice ironia narrativa. Al contrario, suggerisce una continuità profonda: la *polittechnologija* appare come una forma di razionalizzazione del politico che, pur senza arrivare all’utopia totalitaria di Zamjatin, ne condivide l’aspirazione a ridurre la complessità sociale a qualcosa di governabile attraverso la regia, la simulazione e il controllo delle percezioni. Le velleità artistiche di Baranov non sono dunque un residuo di un’antica velleità giovanile, ma il nucleo stesso del suo modo di concepire la politica: la società è un palcoscenico, i cittadini sono un pubblico, i conflitti diventano materiale da organizzare, montare e distribuire. L’elettorato non viene persuaso con argomenti: viene immerso in un ambiente narrativo, in una pluralità controllata di storie, scandali, paure e speranze, e in questo spazio, la distinzione tra vero e falso perde centralità; ciò che conta è l’efficacia, la capacità di orientare emozioni, di delimitare l’orizzonte del pensabile, di rendere alcune opzioni “naturalì” e altre impensabili. Viene, guardando il film, sceneggiato da Emmanuel Carrère, da pensare anche a un libro di Peter Pomerantsev, *Niente è vero, tutto è possibile. Avventure nella Russia moderna*, apparso in edizione italiana per Minimum Fax nel 2018 e che prova ad analizzare la modalità da reality, apertamente rivendicata nella pellicola, anche attraverso l’esperienza da autore televisivo in Russia del giornalista britannico d’origine ucraina.



Il rapporto tra Putin e Baranov appare come una relazione strutturale tra volontà sovrana e ingegneria simbolica, una dialettica tra la concretezza del potere e la fuggevole natura dell'immaginario, l'imprevedibile prevedibilità del programma televisivo, l'improvvisazione entro certi termini del teatro. Da un lato vi è il leader politico che si convince sempre più di esser depositario di una missione storica; dall'altro il regista della politica, attratto dalla possibilità demiurgica di costruire la realtà, attraverso soluzioni quali la "democrazia sovrana", un pluralismo depurato di ogni reale avversione verso l'ordine vigente, in grado di poter garantire stabilità attraverso una comoda confusione gestibile. Baranov sembra voglia trasformare lo Stato in una macchina narrativa capace non solo di governare la realtà, ma di produrla. Ed è proprio qui che la parola "realtà" diventa davvero centrale nel film, non come dato oggettivo da rappresentare, ma come campo di battaglia, come esito sempre provvisorio di una competizione tra narrazioni, dispositivi, regie. La domanda implicita che attraversa la pellicola è radicale: fino a che punto è possibile costruire deliberatamente l'ambiente sociale e politico in cui viviamo attraverso un uso sistematico e spregiudicato dei media, delle emozioni e dei conflitti simbolici? E cosa accade quando questa pretesa di costruzione della realtà si salda con una concezione del potere che non riconosce limiti?

A questa ambizione teorica del film fanno però da contrappunto alcuni limiti molto concreti. Il doppiaggio italiano, in particolare, risulta spesso infelice: accenti sbagliati, inflessioni fuori posto e, soprattutto, una frequente sensazione di asincronia tra voce e corpo producono un effetto di scollamento che disturba la visione. In una pellicola così centrata sulla parola, sul tono e sulla costruzione dei discorsi, questa disarmonia non è un dettaglio tecnico, ma un problema sostanziale, perché introduce una sorta di irrealtà involontaria proprio là dove il film vorrebbe essere più teso e denso. Non meno discutibile è la scelta di inserire, in modo piuttosto gratuito, la figura di Eduard Limonov. Più che arricchire il quadro, questa presenza sembra funzionare come un cameo compiaciuto, una citazione per iniziati che non trova una vera integrazione nel tessuto narrativo e che rischia di spezzare, anche solo per un momento, la coerenza del discorso, e appare come un omaggio al fortunato (e molto bello) romanzo di Carrère che una analisi del come e del perché i nazional-bolscevichi dello scrittore russo agissero in un certo modo negli anni Duemila. Altra asincronia temporale è la presentazione dei "Lupi della notte", la banda di motociclisti nazionalisti guidata da Aleksandr Zaldostanov, il "chirurgo", che appare come protagonista della "democrazia sovrana" della seconda metà

degli anni Duemila, quando in realtà entra in scena nel 2014 (e infatti sono utilizzate le bandiere della Novorossija, tentativo abortito di confederazione tra le due repubbliche secessioniste... dieci anni prima della sua fondazione); appare incredibile come non vi sia spazio per la presidenza Medvedev, considerato il ruolo avuto dal “vero” mago, Vladislav Surkov, come consigliere dell’allora presidente.

Nonostante ciò, *Il mago del Cremlino* resta un tentativo notevole di fare del cinema non il semplice racconto di una stagione politica, ma l’analisi visiva di una forma di potere. Un potere che non si limita più ad amministrare la realtà, ma ambisce a progettargliela; e che, saldando volontà sovrana e regia degli immaginari, mostra quanto sottile e pericoloso possa diventare il confine tra governo della società e costruzione artificiale del mondo in cui quella società è chiamata a vivere.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

GAUMONT PRESENTA
UNA PRODUZIONE CURIOSA FILMS
E GAUMONT

FULVIO E FEDERICA LUCISANO
I WONDER PICTURES E RAI CINEMA PRESENTANO

82
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA 2005
Selezione Ufficiale

IL MAGO DEL CREMLINO LE ORIGINI DI PUTIN

PAUL DANO
ALICIA VIKANDER
TOM STURRIDGE
WILL KEEN
CON
JEFFREY WRIGHT
E
JUDE LAW

UN FILM DI
OLIVIER ASSAYAS

TRATTO DAL ROMANZO "IL MAGO DEL CREMLINO" DI GIULIANO DA EMPOLI

© EDITORIALE L'ESPRESSO, 2002 - DISTRIBUITO DA MONDOVI

SCENEGGIATURA, ADATTAMENTO E DIALOGHI DI OLIVIER ASSAYAS E EMMANUEL CARRÈRE

DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA: HUBERT LE SAUTY
MONTAGNA: MAGNUS STENBERG
SCENEGGIATURA: FRANCIS WILKINSON
COSTUME: JÜRGEN WOLFRUM
ASSISTENTE ALLA REGIA: DOMINIQUE ROBERT
MONTAGNA MUSICALE: CHRISTOPHE YVES
MONTAGNA