

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO**  
**FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI**  
Corso di Laurea Triennale in Scienze dei Beni Culturali



*L'Arca russa di Sokurov  
e la Divina Commedia*

Relatore:

Prof.ssa Giuseppina Giuliana NUVOLI

Elaborato di Laurea di:

Ilaria GUIDI

Matricola n. 840590

Anno accademico 2015/2016

# Indice

<b>Introduzione</b>	<b>3</b>
<b>Capitolo 1: Il film</b>	<b>6</b>
1.1 Un genere inusuale	6
1.2 Scelte stilistiche e difficoltà di realizzazione	9
1.3 Rapporto antinomico con la Divina Commedia	16
<b>Capitolo 2: Autore, narratore e protagonista</b>	<b>27</b>
2.1 Coincidenza tra autore, narratore e protagonista	27
2.2 Conseguenze della scelta del punto di vista dell'A-N-P	31
2.3 Particolarità del legame tra il lettore/osservatore e l'A-N-P	33
2.4 Discorso sull'universalità dell'A-N-P	40
2.5 È necessario un giudizio morale?	44
<b>Capitolo 3: La guida</b>	<b>49</b>
3.1 Le guide di Dante	49
3.2 La guida di Sokurov	58
3.3 Le differenze	66
3.4 Rapporti con i personaggi incontrati	73
3.5 Ruolo di guida all'interpretazione dell'opera	77
<b>Capitolo 4: Il viaggio</b>	<b>81</b>
4.1 Metodi di narrazione	81
4.2 Dall'Inferno pietrino all'illusorio Paradiso di Nicola II	85
4.3 Dante e Sokurov alle prese con il passato	87
4.4 Dimensione onirica del viaggio	88
<b>Bibliografia</b>	<b>92</b>

## Introduzione

*L'Arca russa*, diretto nel 2002 da Alexandr Sokurov, è un film i cui riferimenti alla *Commedia* dantesca sono talora scoperti, in altri casi sotterranei e di non facile reperibilità.

Per comprenderne i legami è stato inevitabile passare da una prima visione del film, per mettere in luce i riferimenti più evidenti alla *Divina Commedia*; dei riferimenti rilevati ne sono stati selezionati alcuni, i quali sono stati oggetto di un'analisi più approfondita, portata avanti in un primo momento alla luce del significato complessivo delle due opere.

La prima memoria scoperta è quella del viaggio con una guida. Certo topos non soltanto dantesco, ma che – dalla *Commedia* in poi – è diventato un riferimento d'obbligo al poema. Un viaggio di conoscenza in cui i ruoli fra i due protagonisti talora si rovesciano e diventano oggetto di ironica rappresentazione. Non vi è finalità didascalica nel racconto di Sukorov: l'insegnamento emerge da sé, come nei romanzi di Balzac, senza commenti, senza proclami, senza giudizi.

Abbiamo già accennato al fatto che i richiami del film alla *Commedia* dantesca siano scoperti, e che sia altrettanto evidente – nonostante le somiglianze di forma – la distanza che intercorre fra le due opere per quel che riguarda le motivazioni di partenza e gli obiettivi finali di ciascuna: in sostanza, per quel che riguarda l'essenza più profonda di esse.

La novità, dunque, non sta tanto nell'aver messo in luce tali elementi, quanto piuttosto nell'aver rilevato l'importanza del legame fra le due opere nel loro relazionarsi in maniera antitetica: le principali somiglianze formali esistenti tra il film di Sokurov e il poema dantesco nascondono in realtà significati che entrano in contraddizione.

Inoltre, sebbene sia immediato rendersi conto che sussista un'ampia distanza di significati, non lo è altrettanto comprendere quali siano tali significati. Quanto alla *Commedia*, il suo significato ultimo è conosciuto dai più, se pur a grandi linee, anche perché esiste una quantità infinita di scritti che aiuta a comprenderlo; quanto ad *Arca russa*, invece, coglierne l'essenza più profonda non è così immediato, dal momento in cui abbiamo a disposizione molto meno materiale. Pertanto, questo lavoro ha comportato anche il tentativo di penetrare, con l'ausilio della documentazione esistente, l'essenza ultima del film.

Questo elaborato, infine, dovrebbe offrire una serie di strumenti grazie ai quali si possa accedere a una visione del film non solo più ragionata, ma anche più chiara.

# CAPITOLO I

## Il film

## Capitolo 1: Il film

In questo primo capitolo verranno messe in luce le principali caratteristiche del film, prestando particolare attenzione alle peculiarità che lo contraddistinguono. Il capitolo presenterà, inoltre, un primo accenno al legame che intercorre fra questo film e la *Commedia* dantesca.

### 1.1 *Un genere inusuale*

*Arca russa* (Figura 1) è un film del 2002, diretto dal regista russo Aleksander Sokurov e presentato in concorso nello stesso anno al 55° Festival di Cannes.

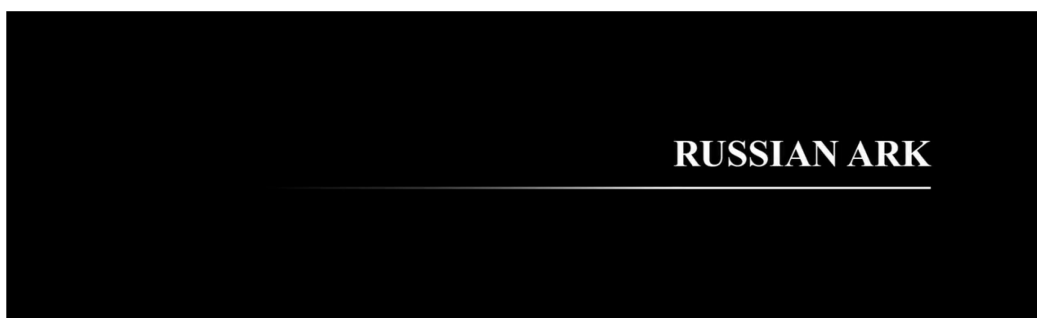


Figura 1. Titolo di testa.

Una vera e propria trama di questo film non è facilmente individuabile, sarà quindi necessario prima di tutto introdurre i due personaggi principali. Il primo è un misterioso viaggiatore nel tempo (interpretato dallo stesso Sokurov), del quale si conoscono solo la nazionalità – russa – e la voce, ma al quale non potremo associare né un nome né un corpo per tutto il corso del film; il secondo – ma non per importanza – è un personaggio che al contrario ha un nome, un ruolo e un volto ben precisi: si tratta del marchese di Custine (ispirato, come vedremo, a un individuo realmente esistito e interpretato da Sergej Drejden), un diplomatico francese che assume qui la funzione di guida del nostro misterioso protagonista. I due si ritrovano casualmente

nello stesso luogo – il Museo dell’Ermitage di San Pietroburgo – nonostante provengano da epoche storiche differenti; il marchese di Custine è infatti un uomo dell’Ottocento, mentre il viaggiatore è un nostro contemporaneo. Ci troviamo, quindi, in una sorta di dimensione al di fuori del tempo. I due intraprendono un itinerario all’interno del Museo dell’Ermitage – in cui è ambientato tutto il film – che si traduce in un viaggio che ripercorre la storia russa a partire dall’epoca di Pietro il Grande: la differente provenienza temporale e geografica dei personaggi principali offre due visioni degli episodi osservati completamente diverse, e il loro dialogo costituisce una perfetta sintesi del rapporto che intercorre tra Russia ed Europa.

Essi hanno anche modi diversi di relazionarsi con lo spazio e con i personaggi che li circondano: una visione più concreta da parte del marchese, una visione più astratta e onirica da parte del viaggiatore. Se la concretezza del marchese è testimoniata dalla sua presenza fisica sulla scena e dal fatto di poter interloquire con i personaggi che incontra, allo stesso modo l’astrattezza del viaggiatore è evidente nel suo essere invisibile, sia agli occhi dello spettatore, sia agli occhi degli altri personaggi del film (escluso il marchese e pochi altri).

Viaggiatore nel tempo: «È un sogno?»

Marchese di Custine: «Non lo so; non lo so... Non so come vi sentiate voi ma io sono sveglio».

L’invisibilità del protagonista è strettamente legata a un altro aspetto del film: l’inquadratura è realizzata dal punto di vista del protagonista: vediamo tutto con i suoi occhi, attraverso il filtro del suo sguardo, e ovviamente questo impedisce la visione del suo volto e del suo corpo (oltre a dare l’impressione di una coincidenza tra lo sguardo del personaggio e quello della videocamera).

Il tutto è reso ancor più caratteristico dal ricorso a una particolare tecnica di ripresa: il piano sequenza. Il film è un’unica inquadratura

senza stacchi, il che si traduce in uno scorrere continuo di immagini che non richiede quindi il successivo ricorso al montaggio.

Il film trasmette un senso di disorientamento fin dall'inizio: infatti, prima che cominci l'ininterrotto flusso di immagini della durata di 90 minuti, vediamo una schermata nera, con un sottofondo di suoni e rumori difficilmente riconoscibili. A schermo ancora nero, cominciamo a sentire la voce del protagonista (nonché voce di Sokurov): «Apro gli occhi, e non vedo niente... Niente finestre, niente porte. Ricordo che è accaduta una disgrazia e che tutti fuggivano per mettersi in salvo, ognuno come poteva. Quanto a me, non ricordo, no...». Queste sono le prime parole che il personaggio pronuncia, le quali lo collocano fin da subito in una posizione ambigua, che lo fa sembrare come fuori dal tempo e dallo spazio: in sostanza, fuori dalla realtà.

A tal proposito sono significative le parole della studiosa Kriss Ravetto-Biagioli<sup>1</sup>: «it could be the voice of the museum itself that witnesses history and the various Russian figures that float through its halls, the gaze of the camera that records and frames its own image of history, architecture, and artifacts, or the specter of an uncertain and indeterminate Russian present that haunts the halls of its monumental past»<sup>2</sup>. Ella associa dunque la misteriosa voce “senza corpo” a tre possibili entità: la voce dello stesso museo che assiste agli eventi della storia russa che si susseguono nelle sue stanze; l’“occhio” della camera che registra queste immagini della storia, o infine un non-identificabile uomo russo contemporaneo che vaga per le stanze del suo monumentale passato. Nonostante si possa assumere quest’ultima ipotesi come la più probabile, l’ambiguità dell’inizio persiste per tutta la durata dell’opera, e i dubbi che sorgono nello

---

<sup>1</sup> Kriss Ravetto-Biagioli è una docente dell’Università della California, a Davis (UC Davis). Qui insegna Cinema e Media Digitali e Scienze e Studi Tecnologici. Inoltre si occupa di Studi Culturali, Teatrali, di Teoria della Critica e di Studi francesi e italiani.

<sup>2</sup> Kriss Ravetto-Biagioli, «Floating on the borders of Europe – Sokurov’s “Russian Ark”», in *Film Quarterly*, 2005, p. 19



spettatore fin dai primi minuti non vengono mai chiariti, neanche nel finale, che trasmette un senso di disorientamento ancora più forte rispetto all'inizio.

## ***1.2 Scelte stilistiche e difficoltà di realizzazione***

Come per ogni opera d'arte, anche nel caso di *Arca russa* il risultato finale è frutto di particolari scelte poetiche e stilistiche pensate e messe in atto da Sokurov e dalla sua troupe. Come abbiamo precedentemente accennato, già la decisione di realizzare il film in un unico piano sequenza sarà certamente frutto di precise scelte stilistiche, le quali hanno richiesto il ricorso a tale tecnica. Quali potrebbero essere queste scelte stilistiche? Inoltre, per quale motivo Sokurov ha sentito il bisogno di dare la propria voce al protagonista? Cosa lo ha spinto a mostrare ogni cosa dal punto di vista di quest'ultimo? Perché è invisibile?

Innanzitutto è interessante considerare come l'utilizzo della tecnica del piano sequenza ponga Sokurov in una posizione di distacco rispetto a quella che è considerata la tradizione cinematografica russa per eccellenza: il cinema di Sergej Ejzenštejn, con il suo irrinunciabile ricorso al montaggio. Una delle applicazioni più significative si trova all'interno del film *Ottobre*, dove il montaggio viene utilizzato in vari modi<sup>3</sup>. Ricorrendo nuovamente alle parole di Kriss Ravetto-Biagioli,

---

<sup>3</sup> Nel film *Ottobre*, infatti, Ejzenštejn ricorre al montaggio delle attrazioni, alle manipolazioni del tempo e alle cosiddette "associazioni tendenziose". Si tratta di tre modi diversi di utilizzare il montaggio, ognuno con un significato preciso: il montaggio delle attrazioni ha quindi il solo scopo di "attrarre", per l'appunto, di colpire lo spettatore attraverso l'accostamento di due immagini senza alcun raccordo (scena del giovane bolscevico aggredito da un gruppo di donne borghesi); le manipolazioni del tempo consistono o nel mostrare uno stesso evento da diversi punti di vista (innalzamento del ponte levatoio sulla Neva) o nel mostrare ripetutamente la stessa successione di inquadrature (scena di Kerenskij che sale le scale); le associazioni tendenziose, infine, consistono nell'accostare un'immagine della storia narrata con un'immagine in qualche modo esterna alla storia ma che è necessaria per trasmettere un determinato messaggio; la seconda delle due immagini è quindi in qualche

possiamo notare come l'allontanamento dal regista sovietico sia evidente non solo nella scelta di ricorrere al piano sequenza, ma anche nell'idea di recuperare, in *Arca russa*, alcune ambientazioni già viste in *Ottobre*, presentandole però in contesti del tutto diversi: «In fact, the film reverses the frenzied finale of *October* that depicts the Bolsheviks storming the Winter Palace, climbing the famous Jordan staircase and unseating Kerenski and the provisional government, which historically took place in the very same room we see in *Russian Ark*. This time, however, the room is the stage for an intimate domestic scene of Czar Nicholas II having a meal with his family (Figura 2). [...] As opposed to the triumphal ending of *October*, *Russian Ark* concludes with the languid flow of Russian nobles (from various periods) down the same Jordan staircase and out of the palace toward both a certain (Soviet) and uncertain (post-Soviet) future»<sup>4</sup>.



Figura 2. A sinistra: scena di *Arca russa* in cui vediamo Nicola II a tavola con la propria famiglia; a destra: scena di *Ottobre* che rappresenta i membri del governo provvisorio qualche istante prima che i rivoluzionari lo depongano. Nei due film, la stanza è la medesima.

Inutile dire che Ejzenštejn e Sokurov siano stati spinti da motivazioni profondamente diverse, le quali spiegano la grande lontananza dei

---

modo metaforica (si pensi alla scena in cui Kerenskij viene accostato alla figura di un pavone meccanico). Da S. Dagna, C. Formenti, M. Giori e T. Subini, *Corso introduttivo allo studio della storia del cinema*, Milano: Libraccio Editore, 2014, p. 96-97

<sup>4</sup> Kriss Ravetto-Biagioli, «Floating on the borders of Europe – Sokurov’s “Russian Ark”», in *Film Quarterly*, 2005, p. 20

risultati ottenuti. Basterà infatti riflettere su tali motivazioni, oltre che sui contenuti delle due opere per percepirne la distanza non solo formale: *Ottobre* viene infatti realizzato da Ejzenštejn nel 1927/28 per celebrare i dieci anni passati dalla rivoluzione di ottobre (1917); *Arca russa*, invece, non si pone come un'opera celebrativa e si concentra solo sul periodo dei grandi zar, da Pietro il Grande a Nicola II, senza mai accennare alla rivoluzione bolscevica, se non indirettamente. Questa diversità di contenuti si riflette inevitabilmente anche sulla forma della narrazione, infatti la decisione di realizzare *Arca russa* con un unico piano sequenza da vita a un esito del tutto diverso da quello ottenuto dal frenetico montaggio intellettuale di Ejzenštejn. Tale esito si traduce in una sensazione di continuità e fluidità, che conferisce una certa lentezza, oltre che leggerezza, al prodotto finale. Tutti elementi che non troviamo in *Ottobre* e in nessun altro film di Ejzenštejn, dal momento in cui il suo scopo principale è quello di scuotere lo spettatore attraverso il cosiddetto "cine-pugno": «Il cinema sovietico deve penetrare nei crani!»<sup>5</sup>. Un cinema di propaganda, dunque, che non ha niente a che vedere con quello di Sokurov.

Non si deve però pensare che il tipo di inquadratura scelta da Sokurov risulti limitante nel raggiungimento di precisi obiettivi. Infatti, anche se normalmente si considera il montaggio uno strumento fondamentale per condurre la visione dell'osservatore in una precisa direzione, quindi verso un'interpretazione dell'opera ben definita, questa mancanza non rende *Arca russa* priva di una "guida alla lettura". Certo, lo spettatore di questo film resta dubbioso riguardo all'esito della narrazione, oltre a godere di una notevole libertà di interpretazione. Questa libertà si rileva però solo a livello delle sensazioni provate e delle opinioni formatesi nel corso del viaggio cui tale spettatore assiste, e non per quanto riguarda ciò che osserva. Infatti non è lui a decidere cosa osservare, poiché il suo sguardo è

---

<sup>5</sup> Sergej Ejzenštejn, *Un approccio materialistico alla forma cinematografica*, 1925

strettamente legato a quello del protagonista, dal quale non si può svincolare in alcun modo. Inoltre, la sua visione delle cose è senza dubbio influenzata dalle parole del marchese di Custine, il quale esprime un parere sui personaggi incontrati, fornisce una propria visione (tipicamente europea) della storia della Russia e da un'interpretazione agli episodi osservati. Egli, però, non si limita a fare questo: la figura del marchese ha anche lo scopo di dare allo spettatore una linea guida per la lettura di tutta l'opera (anche se, come vedremo, quella offerta dal marchese è solo una delle interpretazioni possibili). Ed ecco che la mancanza del montaggio finisce per non sentirsi, poiché a fare da "guida" intervengono efficacemente altri elementi.

Non si potrà fare a meno di notare che l'indeterminatezza del finale rimandi alla possibile assenza di una linea interpretativa dell'opera: ed è vero, il finale del film non fornisce una soluzione definitiva alle questioni sollevate, e al contrario ne solleva di nuove. Questo problema – ammesso che si possa definire tale – non è però da imputare al mancato ricorso al montaggio. È altresì da ricondurre all'assenza della figura del marchese, la cui strada si è separata da quella del viaggiatore invisibile, e quest'ultimo ha quindi perso la propria guida, così come l'ha persa l'osservatore. Considerando che questo distacco dei due personaggi fa parte dell'originario disegno registico, si può concludere che l'apparente mancanza di senso del finale sia un effetto voluto dallo stesso regista.

Abbiamo quindi osservato come l'assunzione del punto di vista del protagonista per tutta la durata del film contribuisca a guidare la visione dello spettatore. E questo è sicuramente uno dei motivi per cui si è deciso di ricorrere a tale espediente. Si deve però tenere conto di un altro fattore: infatti, la voce del personaggio che col suo sguardo ci guida attraverso le stanze del Palazzo d'Inverno, è voce dello stesso Sokurov. Questo aspetto suggerisce senza dubbio che la decisione di

ripercorrere la storia del proprio paese per meglio comprenderne la contemporaneità sia il frutto di motivazioni molto personali del regista, che di conseguenza lo hanno spinto non solo a realizzare un film del genere, ma anche ad autoproclamarsene il protagonista.

La scelta del punto di vista del viaggiatore invisibile per tutta la durata del film comporta poi inevitabilmente la coincidenza di questo punto di vista con quello dello spettatore, il quale, essendo necessariamente vincolato allo sguardo del personaggio principale, si trova a essere una sorta di co-protagonista del viaggio. In questo modo lo spettatore-viaggiatore è posto sullo stesso livello del protagonista-viaggiatore: i due affrontano lo stesso itinerario, avendo a disposizione lo stesso numero di informazioni e potendo fare entrambi affidamento sulla guida di un mentore, nonché il marchese di Custine. L'esperienza del singolo viaggiatore-protagonista diventa quindi una sorta di viaggio universale, la cui sostanza non sta nella destinazione, ma nei dialoghi, nelle rivelazioni, negli incontri che si susseguono nel corso dello stesso viaggio. Forse anche proprio per dare l'idea di questa universalità si è scelto di non mostrare mai il protagonista: non potendo riconoscerlo in una persona ben precisa, si tenderà a dargli un valore in qualche modo universale. Non è un uomo particolare, è l'uomo nel senso generale del termine.

Inoltre, la mancata visione del volto, quindi dello sguardo del protagonista non permette allo spettatore di immedesimarsi in esso. Del resto, Sokurov non si pone questo obiettivo: ciò che prova lo spettatore nel corso del film non è – e non deve essere – un mero riflesso dell'emozione provata dal personaggio – che in questo caso può essere evocata solo per mezzo della voce. Al contrario, come detto sopra, lo spettatore ha una propria autonomia, e può vivere emozioni e formarsi opinioni proprie nel corso del viaggio che compie a fianco del protagonista, certo condividendone il senso di estraneità evocato fin dall'inizio del film e accentuato proprio dal ricorso alla fluidità del

piano sequenza. Quest'ultimo (oltre a evocare una perfetta coincidenza fra spazio e tempo) da infatti la sensazione di un'immersione profonda nel mondo osservato, rendendolo allo stesso tempo più concreto (il mondo reale non è fatto né di stacchi né di montaggio) ma anche più leggero, evanescente e in qualche modo onirico – il viaggiatore misterioso torna più volte sulla sensazione di trovarsi all'interno di un sogno. La volontà di creare questo strano effetto è probabilmente un altro dei motivi che hanno spinto Sokurov a ricorrere al piano sequenza.

La scelta di questa tecnica cinematografica è frutto di alcune importanti scelte stilistiche, che rendono senza dubbio questo film un evento unico. Queste scelte comportano però una serie di conseguenze. Innanzi tutto, un'unica ripresa di 90 minuti è realizzabile solo attraverso l'uso del digitale. «I was acquainted with a technology company that were developing high definition cameras for Sony called Director's Friend, and I contacted them»<sup>6</sup>, afferma Tilman Büttner in un'intervista. Quello era l'unico strumento con cui avrebbero potuto realizzare un film del genere: fu quindi creata quasi appositamente per l'occasione una videocamera *Sony HDW-F900*, che successivamente venne montata su una steadicam<sup>7</sup>. Inoltre, la decisione di realizzare il film in un unico piano sequenza, comporta una notevole difficoltà: non potendo tagliare e rimontare le scene – procedimenti che a volte servono anche solo per “correggere” uno sbaglio –, nei 90 minuti di ripresa non possono esserci errori, o comunque devono essere ridotti al minimo, altrimenti si dovrà ricominciare il lavoro da capo. Nel documentario *In one breath – Aleksandr Sokurov's "Russian Ark"*

---

<sup>6</sup> «Achieving the Cinematic Impossible; “Russian Ark” DP Tilman Buttner Discusses What It's L», in *IndieWire*, 2002

<sup>7</sup> «Diffusasi negli ultimi trent'anni», la steadicam «è una particolare macchina da presa legata al corpo dell'operatore da una complessa imbracatura, che consente di coniugare l'agilità di una macchina a mano con la stabilità del quadro e la fluidità dei movimenti propri di un tradizionale carrello» (da S. Dagna, C. Formenti, M. Giori e T. Subini, *Corso introduttivo allo studio della storia del cinema*, Milano: Libraccio Editore 2014, p. 205)

*(Making of)*<sup>8</sup> viene resa nota la decisione di porre un limite: la troupe avrebbe ricominciato dall'inizio solo se ci fossero stati errori nei primi venti minuti di ripresa. Infatti, il primo tentativo fu interrotto dopo cinque minuti, e – dopo altri due tentativi falliti – la quarta ripresa andò a buon fine. Tilman Büttner, direttore della fotografia e operatore della steadicam, ha dichiarato in un'intervista che invece il suono è stato registrato in un secondo momento, separatamente rispetto al video. Per dare un'idea dell'entità del lavoro svolto sarà sufficiente pensare che al film hanno lavorato più di 4500 persone, tra cui 867 attori, 3 orchestre e 22 assistenti alla regia.

Questo fatto di realizzare il film «tutto d'un fiato» (per usare le parole dello stesso Sokurov) è anomalo nel mondo cinematografico, dove, oltre a poter correggere gli errori con semplici tagli, non si è quasi mai verificato che la durata del film corrispondesse alla durata delle riprese. In questo ricorda una performance artistica: il momento della creazione dell'opera si può infatti considerare esso stesso un atto artistico. Coloro che, nel 2002, hanno avuto modo di assistere alle riprese, si possono quindi considerare degli spettatori: quella performance non era però fine a se stessa, essa al contrario dava vita a una nuova opera, che da quel momento è riproducibile all'infinito. Un discorso del genere potrebbe sembrare valido per un qualsiasi altro film, ma in realtà proprio quella caratteristica di *Arca russa* di essere realizzato tutto d'un fiato lo rende caratteristico anche in questo senso. La realizzazione di qualunque altro film, infatti, prevede che una stessa scena sia girata più volte, che il prodotto girato non corrisponda sempre a quello finale, che le riprese si diluiscano su più giorni: c'è, insomma, un continuo entrare nella parte e uscire dalla parte. *Arca russa*, al contrario – esclusi i primi due o tre tentativi falliti – prevede

---

<sup>8</sup> *In one breath – Aleksandr Sokurov's "Russian Ark"* è un documentario del 2003 realizzato dal tedesco Knut Elstermann. In 44 minuti racconta il dietro le quinte del film *Arca russa*, le principali difficoltà che ha comportato, quante persone vi hanno collaborato, e via dicendo.

un'unica esperienza di 90 minuti, che coinvolge direttamente o indirettamente un numero di persone elevatissime, le quali è come se stessero assistendo (o partecipando) alla messa in scena di una pièce teatrale in qualche modo itinerante. Inoltre, normalmente il cinema è fatto di tagli, di errori, di interruzioni anche brusche, di tentativi andati a buon fine e di altrettanti falliti. In *Arca russa*, tutto questo non è né previsto, né ammesso. Si tratta dell'unico esempio di film interamente realizzato con un piano sequenza.

### **1.3 Rapporto antinomico con la *Divina Commedia***

Alcuni degli elementi fin qui delineati mettono in luce diverse somiglianze che intercorrono tra il film di Aleksandr Sokurov e una delle opere letterarie italiane più celebri e più lette a livello mondiale: la *Divina Commedia* (Figura 3). Ovviamente siamo molto lontani dal poter parlare di trasposizione cinematografica, ma quel che è certo è che guardando il film salta inevitabilmente agli occhi l'influenza che deve aver avuto sul regista la lettura dell'opera letteraria. Sono infatti sufficienti anche solo i primi minuti di film per rendersi conto degli innumerevoli richiami alla *Commedia* dantesca. Tali richiami non riguardano il piano dei contenuti, che sono molto diversi, ma piuttosto la struttura generale, la forma dell'opera e le funzioni dei personaggi. Inoltre, gli aspetti del film che si rifanno alla *Commedia*, sono collocati il più delle volte in una posizione antinomica rispetto all'opera dantesca.

In questo sotto capitolo cercherò di rilevare dei riferimenti a livello generale, mentre i successivi capitoli saranno dedicati all'analisi di singoli aspetti comuni – ma antinomici – alle due opere.





**Figura 3.** A sinistra: il marchese di Custine entra nel Museo dell'Ermitage; a destra: *Dante e il suo poema*, affresco di Domenico di Michelino nella Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze (1465).

Si pensi alla scena iniziale del film: dopo i primi istanti in cui, a schermo ancora nero, sentiamo la voce misteriosa di colui che scopriremo essere il protagonista, si apre un'ambientazione all'aperto ricoperta di neve dove alcuni personaggi con abiti ottocenteschi si muovono animatamente. Nonostante non sappiamo ancora dove ci troviamo e perché, l'atmosfera sembra decisamente festosa.

Se si pensa al momento della *Commedia* in cui compare una città completamente ghiacciata, si potrà facilmente notare come l'atmosfera festosa che ci accoglie nel film non caratterizzi affatto quella scena dell'opera letteraria: ci troviamo nell'ultimo cerchio dell'Inferno, il nono, che corrisponde al lago di Cocito; questo è ghiacciato per via del movimento delle ali di Lucifero (il quale si trova al centro del lago, con mezzo busto che fuoriesce dal ghiaccio), che producono un vento gelido. L'atmosfera è tutt'altro che allegra: «Com'io divenni allor gelato e fioco, / nel dimandar, lettor, ch'io non lo scrivo, / però ch'ogne parlar sarebbe poco» (vv. 22-24, Canto XXXIV, Inferno). Piuttosto, la scena rappresentata sembra essere cupa e spaventosa.

La neve che cosparge il luogo sul quale si apre il film è ben presto destinata a svanire: i personaggi stanno per entrare in un palazzo che ancora non è individuabile, ma dal quale non si uscirà per lungo tempo. Infatti, l'unica altra scena in un luogo all'aperto si colloca poco oltre la metà del film, e sarà anch'essa caratterizzata dalla presenza di un cortile innevato.

Una volta entrato in questo palazzo non ben identificato, il nostro misterioso viaggiatore – che, non essendo interpellato da nessuno dei presenti, comincia esso stesso a dubitare della propria visibilità – continua a seguire i giovani ufficiali e le fanciulle comparsi nella scena d’apertura. A pochi minuti dall’ingresso nel palazzo il viaggiatore ha la sensazione che ciò che osserva non sia realtà, ma finzione teatrale: «Interessante... Tutto questo si recita per me, o sono io che devo interpretare un ruolo? Che genere di spettacolo sarà? Speriamo che non sia una tragedia...».

In queste sue parole è possibile intravedere un richiamo all’opera dantesca. Per quanto la veridicità del titolo *Commedia* in opposizione al concetto di tragedia sia stato abbondantemente dibattuto<sup>9</sup>, non si può però fare a meno di notare che i due termini (*comedia* e *tragedia*) vengano usati dallo stesso Dante in modo contrastante. Esso, infatti, vi fa riferimento nel canto XX e XXI dell’Inferno (dopo aver già accennato a «questa *comedia*» nel canto XVI) e nell’*Epistola a Cangrande*. Nel poema Dante usa il termine *tragedia* in riferimento all’Eneide di Virgilio: «Euripilo ebbe nome, e così ’l canta / l’alta mia *tragedia* in alcun loco: / ben lo sai tu che la sai tutta quanta» (vv. 112-114, Canto XX, Inferno); mentre all’inizio del canto successivo parla di *comedia* in relazione alla propria opera: «così di ponte in ponte, / altro parlando che la mia *comedia* cantar non cura, / venimmo [...]» (vv. 1-3, Canto XXI, Inferno). «La contiguità è chiara e abilmente costruita dall’autore, che vuole ormai mettere in evidenza quali sono gli ambiti contenutistici e stilistici praticati da lui stesso e dal suo “maestro”: per

---

<sup>9</sup> Il riferimento è a un scambio di idee riguardo all’“anomalia” del titolo *Commedia*, che ha visto protagonisti diversi autori, tra cui lo stesso Alberto Casadei citato poco più avanti. Docente di Letteratura italiana all’Università di Pisa, Casadei con il suo saggio *Il titolo della “Commedia” e l’Epistola a Cangrande* (pubblicato nel 2009 sulla rivista “Allegoria”) cerca appunto di mettere in luce come questo titolo sia indicativo del genere e dello stile dell’opera più che del suo contenuto. Sulla stessa linea di pensiero, il dantista Saverio Bellomo afferma che «sarebbe come intitolare “Romanzo” *I promessi sposi*».

ora, la distinzione è netta, probabilmente perché l'argomento infernale non consente di superare il comico, che assorbe per così dire il mondo delle bassure umane e della quotidianità reale (tendendo a fondersi con il satirico), e tuttavia è confrontabile, quanto a impegno autoriale, con il tragico che Virgilio ha potuto ottenere con il suo intero poema: e si noti la presenza in entrambi i sintagmi dell'aggettivo *mia* (“la *mia comedia*” / “l’alta *mia tragedia*”), a indicare l’impegno del singolo autore nell’elaborazione dell’opera»<sup>10</sup>. Nell’*Epistola a Cangrande* leggiamo invece che la commedia «è un genere di narrazione poetica che differisce da tutti gli altri. Quanto all'argomento differisce dunque dalla tragedia in ciò, che la tragedia all'inizio è assai gradevole e quieta e alla fine o nell'esito fetida e orribile [...]. Invece la commedia presenta all'inizio una situazione perturbata, ma la sua vicenda si conclude felicemente»<sup>11</sup>. La speranza del protagonista invisibile di *Arca russa* che il presunto spettacolo a cui sta prendendo parte non sia una tragedia è quindi un auspicio che il viaggio che sta per intraprendere non abbia un finale “fetido e orribile”. L’intera visione del film consentirà di arrivare alla conclusione che un finale come quello di *Arca russa*, al contrario di quello della *Divina Commedia* – che è a tutti gli effetti un “lieto fine” – in realtà non rientri né nel contesto di una commedia, né in quello di una tragedia: infatti, non finisce né bene né male, finisce semplicemente nell’indeterminatezza.

---

<sup>10</sup> Alberto Casadei, «Il titolo della Commedia e l’Epistola a Cangrande», in *Allegoria*, 2009, p. 167-181: 168

<sup>11</sup> Dante Alighieri, *Epistola a Cangrande*, 1316-1320

Col procedere del film possiamo notare ancora molti riferimenti, anche minimi, alla *Commedia*. Si pensi all'incontro con il personaggio del marchese: inizialmente timoroso per la incomprensibile situazione in cui si trova, egli decide di andarsene (Figura 4), pronunciando le seguenti parole: «Le nostre strade si dividono! Addio». Pochi minuti più tardi il marchese ricomparirà, questa volta intenzionato a restare: «Il mio cicerone russo! Adesso sapete dove andare?». Queste stesse battute risultano decisamente più significative nella versione del film sottotitolata in inglese, in cui leggiamo rispettivamente: «Our *paths* must part» e «My russian cicerone! Do you know the *way*?». Quello che appare più rilevante nella versione in inglese sono le parole *paths*, che significa sentieri, cammini e *way*, che può significare strada, percorso o – di nuovo – cammino. Con questo accennare ripetutamente a un cammino è inevitabile che salti alla mente la terzina che apre la *Commedia*: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una



**Figura 4.** Il marchese, inizialmente intenzionato a non intraprendere il cammino, sta per dire addio al suo compagno invisibile.

selva oscura, / ché la diritta via era smarrita» (vv. 1-3, Canto I, Inferno). Del resto, tutte e due le opere in questione hanno al centro personaggi alle prese con un cammino, un viaggio, che all'inizio si presenta tortuoso e incerto sia per Sokurov che per Dante. Ma, col procedere della narrazione,

si può notare come i due viaggi risultino sempre più distanti. Per il marchese di Custine e il suo compagno invisibile il viaggio, pur procedendo cronologicamente (il tempo è scandito dal susseguirsi degli zar: da Pietro il Grande a Nicola II) in realtà resta sempre allo stesso livello. Per usare una metafora, non c'è mai una scala che viene salita, ma si resta sempre sullo stesso piano – e, al massimo, nel finale una scala viene discesa. In sostanza, il viaggio rappresentato da Sokurov

non porta all'ottenimento di nuove conoscenze, e non c'è nessuna verità alla fine. In contrasto con quanto appena affermato, non si potrà fare a meno di notare come dall'iniziale oscurità il cammino all'interno dell'Ermitage sembri condurre verso la realtà quasi sublime del ballo; ma, come vedremo, la sensazione di aver raggiunto qualcosa di sublime è solo apparente. Al contrario Dante, grazie al sostegno di Virgilio e delle altre guide che si susseguiranno nel corso dell'opera, affronta un viaggio dal basso verso l'alto, raggiungendo un livello di conoscenza sempre più elevato e una realtà sempre più pura – che in questo caso è davvero sublime – e puntando a una meta ben precisa, il raggiungimento della quale costituirà l'acquisizione della Verità. Il finale di *Arca russa*, come del resto abbiamo già detto, resta invece sospeso e indeterminato. Queste differenze sono strettamente legate ai contenuti delle opere e agli obiettivi che cercano di raggiungere, che sono senza dubbio molto diversi.

Relativamente al viaggio si può inoltre notare la ricorrenza di riferimenti a una dimensione onirica e il fatto che in entrambi i casi i due viaggiatori entrino in contatto con il passato. I vari aspetti legati al viaggio verranno però affrontati più approfonditamente nel quarto capitolo.

Dal punto di vista formale, dunque, le somiglianze fra le due opere sono molte. Con un'osservazione più approfondita, però, ci rendiamo conto di quanto tali somiglianze siano il più delle volte poste in un rapporto antinomico. Questo è dovuto innanzitutto alla grande differenza nei contenuti e negli obiettivi da raggiungere, e alla distanza fra i messaggi che le due opere vogliono veicolare.

Ragionando in quest'ottica, possiamo fare un discorso analogo per quanto riguarda i personaggi principali. Innanzi tutto, come vedremo, è rilevabile una corrispondenza tra autore, narratore e protagonista in entrambe le opere; si tratta in entrambi i casi di due viaggiatori, i quali si trovano in una condizione molto particolare, dal momento in

cui sono in grado, per un motivo o per un altro, di vedere personaggi provenienti dal passato; inoltre, detengono il punto di vista per tutta la durata delle opere. Dante e Sokurov hanno quindi molti punti in comune, ma non ci si può soffermare solo su queste somiglianze superficiali.

Si pensi ad esempio alla corrispondenza dei tre ruoli. La coesistenza del ruolo di autore, di narratore e di protagonista nella persona di Dante è chiaramente specificata all'interno della stessa *Commedia*; inoltre, l'importanza del suo ruolo di *auctor* della *Commedia* è anticipato dallo stesso Dante in una precedente opera (*Il Convivio*). In ambito dantesco, dunque, è sempre tutto perfettamente determinato a priori.

Per quanto riguarda la coesistenza dei tre ruoli in Sokurov, essa non è specificata all'interno dell'opera. Quest'ultima ci dà la possibilità di comprendere solamente la corrispondenza tra la figura del narratore e quella del protagonista (grazie al discorso in prima persona e alla scelta di far coincidere lo sguardo della videocamera con quello del personaggio principale), ma il fatto che queste due figure a loro volta coincidano con quella dell'autore, si comprende solo a posteriori, o comunque grazie a fonti esterne al film.

A proposito invece dell'assunzione del punto di vista del personaggio principale, essa si traduce in due modi del tutto diversi: se nel caso di Sokurov l'adozione di tale punto di vista comporta la sua totale invisibilità all'interno dell'opera – non solo agli occhi dell'osservatore, ma anche della maggior parte dei personaggi che incontra –, e l'impossibilità di identificarlo come un individuo ben preciso, nel caso di Dante accade l'esatto opposto. La scelta del suo punto di vista per tutta la durata del cammino comporta la creazione di una profonda empatia con il suo personaggio, del quale si conosceranno le emozioni, gli affetti, i gesti, e il quale, al contrario di Sokurov, ha una corporeità chiaramente percepibile dal lettore.

In entrambi i casi accadrà che il lettore/osservatore si identifichi nel personaggio principale, ma tale identificazione sarà declinata

diversamente. L'osservatore di *Arca russa* si identificherà con il personaggio principale nel senso che, non potendo mai vedere il suo volto e non conoscendone l'identità, avrà la tendenza a sentirsi esso stesso protagonista del viaggio, ma non instaurerà mai un rapporto empatico con tale personaggio; al contrario il lettore della *Commedia*, avendo modo di riconoscere Dante come uomo con un corpo ben preciso, che prova emozioni e sensazioni particolari, tenderà a immedesimarsi nel suo personaggio, e a provare empatia.

La mancanza di un corpo, del resto, impedisce a Sokurov anche di interloquire con i personaggi che incontra, cosa che Dante invece ha la possibilità di fare e che rappresenta un momento fondamentale del suo viaggio.

Anche in questo caso, pur avendo fatto riferimento solo ad alcuni aspetti legati ai personaggi principali delle due opere, possiamo notare come le somiglianze rilevate sussistano in realtà solo a un livello superficiale. In seguito a un'analisi più attenta, si può notare come tali somiglianze si relazionino tra loro quasi sempre in maniera antitetica.

Un terzo e forse il più evidente punto di contatto è rappresentato dalla figura della guida. Questa, rappresentata in *Arca russa* dal marchese di Custine, nella *Divina Commedia* in verità assume diverse sembianze: la principale è la figura di Virgilio, ma non si può dimenticare che nel corso dell'opera il ruolo di guida sia ricoperto – nell'ordine – anche dal poeta Stazio, dalla “gentilissima” Beatrice e infine da San Bernardo. Vedremo nel terzo capitolo le principali caratteristiche legate a queste figure, ma nel frattempo cercheremo di sottolineare le principali somiglianze fra le due opere: il marchese di Custine, così come le diverse guide della *Divina Commedia* (a esclusione di Beatrice) rispetto a Dante, proviene da un'epoca e da un luogo differente rispetto a quello cui appartiene il protagonista; si tratta in tutte e due le opere di persone realmente esistite; inoltre, in entrambi i casi tali guide si pongono non solo nella posizione di accompagnare il protagonista nel corso del suo viaggio, ma anche di

condurre il lettore/osservatore verso un'interpretazione dell'opera (la *Divina Commedia* ha solo un'interpretazione possibile, mentre *Arca russa*, avendo un finale sospeso, è aperta a letture diverse).

Al contrario del marchese di Custine, però, i personaggi che accompagnano Dante sono vere e proprie guide spirituali; in quanto tali sono molto rigorose, anche perché investite di questo compito dall'alto. Il marchese di Custine, invece, a tratti risulta quasi caricaturale, e la sua mancanza di rigore è evidente nel fatto che, verso la fine del film, abbandonerà a sé stesso il suo compagno invisibile. Tutto questo contribuisce a mettere in dubbio lo stesso ruolo di guida del marchese, cosa che non accade mai alle guide dantesche. Al contrario di queste, poi, il marchese – com'è evidente fin dai primi minuti del film – pone numerose domande al suo compagno di viaggio, cosa che nella *Commedia* fa solo Dante: il ruolo di guida del marchese viene così ulteriormente indebolito. Anche in questo caso ha senza dubbio un certo peso il fatto che il viaggio della *Divina Commedia* abbia una meta specifica, mentre quello del film no.

Infine è da notare l'interessante modo di trattare spazio e tempo. Se in *Arca russa* il piano sequenza permette di raggiungere una coincidenza tra queste due dimensioni (temporale e spaziale), anche nella *Divina Commedia* si può dire che in qualche modo queste due dimensioni coincidano. Infatti, i salti temporali o spaziali all'interno dell'opera letteraria, pur non essendo completamente assenti, sono però molto ridotti e, solitamente, ogni episodio interrotto riprende esattamente dal punto in cui si è fermato, sia in termini di tempo, che di spazio. Questa continuità potrebbe far pensare a un'analogia fra i metodi narrativi adottati nella *Divina Commedia* e la tecnica del piano sequenza ma, nonostante la quasi totale coincidenza rilevabile nell'opera letteraria tra spazio percorso e tempo impiegato per percorrerlo, sarebbe troppo azzardato avanzare un'ipotesi di questo genere. Non si può certo negare che il modo in cui vengono narrate le vicende nell'opera letteraria diano al lettore la sensazione di un flusso



continuativo e ininterrotto di eventi (quindi molto simile a quello osservato in *Arca russa*), ma quei salti, se pur pochi e di solito brevi, impediscono questa associazione con la tecnica cinematografica del piano sequenza. Anche perché, nell'opera letteraria, la suddivisione in Cantiche e in Canti comporta già di per sé la presenza di pause nella narrazione.

Nei prossimi capitoli verranno affrontati, in maniera più approfondita, singoli aspetti che accomunano le due opere. Il secondo capitolo sarà dedicato alla figura dell'autore-narratore-protagonista, il terzo al ruolo dell'accompagnatore e infine un quarto capitolo si concentrerà sulla dimensione del viaggio.

## CAPITOLO II

Autore, narratore  
e protagonista

## Capitolo 2: Autore, narratore e protagonista

In questo capitolo saranno analizzate le principali analogie che accomunano Dante e Sokurov in quanto protagonisti delle loro opere, rispettivamente la *Divina Commedia* e *Arca russa*, tenendo conto allo stesso tempo delle rilevanti differenze che rendono le due opere molto distanti soprattutto per quanto riguarda i contenuti.

### 2.1 Coincidenza tra autore, narratore e protagonista

Innanzitutto è da notare la corrispondenza che sussiste tra la figura dell'autore, quella del narratore e quella del protagonista nelle due opere. La *Divina Commedia* e *Arca russa*, presentando questa corrispondenza di ruoli, costituiscono senza dubbio dei casi particolari.

In termini generali, l'autore è colui che, con l'occhio critico di chi sa dove vuole arrivare, crea l'opera d'arte, colui che, raccontando una storia, ha un preciso obiettivo da perseguire. Accingendosi alla creazione dell'opera, l'autore ha un intento creativo particolare e la volontà di trasmettere un messaggio. Inoltre, l'autore è anche chi si occupa di dare una forma adeguata al racconto. Come abbiamo accennato nel precedente capitolo, dell'autorialità di Sokurov si coglie l'importanza solo a posteriori, grazie a fonti esterne al film; al contrario Dante si investe del ruolo di *auctor* della *Commedia* già a partire da una precedente opera, il *Convivio*. Qui non parla subito di sé come *auctor*, ma lo fa dal quarto trattato, quando probabilmente la stesura della *Commedia* è già cominciata (1304 circa).

In quest'opera l'«io» è centrale, e Dante di questo si scusa, ma «per necessarie cagioni lo parlare di sé è concesso: e in tra l'altre necessarie cagioni due sono più manifeste. [...] L'altra è quando, per ragionare di sé, grandissima utilitate ne segue altrui per via di dottrina». E proprio questo sarà il caso della sua *Divina Commedia*, in

cui Dante, affrontando in prima persona il viaggio verso la salvezza, offrirà a tutti la strada per raggiungerla. Dal suo lettore però, gli deve essere riconosciuta una indiscussa *auctoritas* (la stessa che caratterizzerà il personaggio di Virgilio)<sup>12</sup>.

Nel *Convivio* l'*auctor* stabilisce anche come dovrà essere il suo personaggio: «pieno di riverenza nei confronti delle guide; desideroso di imparare; ripreso e contenuto da Virgilio e Beatrice; pieno di tale rimorso di fronte ai suoi errori, da non osare ripeterli»<sup>13</sup>. E Dante incarica se stesso di ricoprire questo ruolo, delineando nel *Convivio* quello che sarà il *Dante personaggio* della *Commedia*. A questo personaggio verrà affidato «il compito più arduo che mente umana possa immaginare: il viaggio a Dio»<sup>14</sup>. «Dante, con un colpo di genio, colloca il suo personaggio a “un livello più basso” del lettore, sì che in lui si formino, con moto immediato e spontaneo, sentimenti di pietà e simpatia». «Il lettore [...] deve credergli, si deve muovere col personaggio protagonista ed entrare in empatia con lui, per poterne condividere appieno l'esperienza»<sup>15</sup>. Se quindi l'*auctor* è portatore di un'indiscussa *auctoritas*, il personaggio è volontariamente posto su un livello inferiore.

La materia di quest'opera viene delineata in maniera sempre più precisa: oltre alle caratteristiche del personaggio, nel *Convivio* Dante delinea anche «il percorso narrativo e i quadri essenziali della scenografia»<sup>16</sup>.

È poi importante osservare come Dante, oltre a investirsi contemporaneamente del ruolo di autore e di personaggio principale, ricopra anche il ruolo di narratore: nella *Commedia*, infatti, è lo stesso protagonista a raccontare in prima persona le vicende esperite. La

---

<sup>12</sup> Giuliana Nuvoli, *La costruzione del personaggio Dante: dal Convivio alla Commedia*, 2009, pp. 12-36

<sup>13</sup> Ivi, p. 29

<sup>14</sup> Ivi, p. 35

<sup>15</sup> Ivi, p. 35

<sup>16</sup> Ivi, p. 36

coesistenza di queste tre figure nella persona di Dante è esplicitata nel testo della stessa *Commedia*, in particolare nel canto II dell'Inferno:

*Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno  
toglieva li animai che sono in terra  
da le fatiche loro; e io sol uno*

*m'apparecchiava a sostener la guerra  
sì del cammino e sì de la pietate,  
che ritrarrà la mente che non erra.*

*O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate;  
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,  
qui si parrà la tua nobilitate.<sup>17</sup>*

«Il primo io che compare al v. 3 [...] è l'io dell'*agens*, del personaggio-pellegrino che si prepara, in sublime solitudine, ad iniziare la sua difficile e angosciosa avventura infernale. Il secondo io alluso nel v. 6 [...] è l'io che ricorda l'avventura infernale del personaggio, il narratore che si accinge a raccontarla in modo veritiero e completo. Il terzo io che si prospetta nell'ultima terzina attraverso l'invocazione alle "Muse" è l'io che vuole dimostrare il suo "alto ingegno" poetico e la sua "nobilitate", la sua perfezione artistica, dando espressione piena e definitiva al racconto del narratore: è l'autore che codifica dal punto di vista letterario il messaggio poetico da trasmettere al pubblico dei lettori presenti e futuri»<sup>18</sup>.

Allo stesso modo Sokurov, regista – quindi autore – del film *Arca russa*, è anche narratore delle vicende che ne sono oggetto. E tale narratore racconta le esperienze vissute da un personaggio che è

---

<sup>17</sup> vv. 1-9, Canto II, Inferno

<sup>18</sup> Michelangelo Picone, «Dante come autore/narratore della *Commedia*», in *Nuova rivista di letteratura italiana*, 1999, pp. 9-26: 18

interpretato dallo stesso Sokurov: quindi, come Dante, anche il regista russo è contemporaneamente autore, narratore e protagonista della sua opera. Si potrà quindi parlare, sia a proposito di Dante, che di Sokurov, di un “Autore-Narratore-Protagonista” (A-N-P).

Il narratore racconta in diretta le vicende vissute dal suo io-Protagonista, e allo stesso modo l'io-Autore crea l'opera nel momento stesso in cui l'io-Protagonista le vive e l'io-Narratore le racconta. Non ci sono quindi scarti temporali, e questo è evidente soprattutto nel film. Infatti, essendo realizzato «in one breath» (per utilizzare le parole dello stesso regista), la sua creazione non prevederà una successiva fase di montaggio (che solitamente costituisce l'operazione più vasta della post-produzione): l'opera viene creata in quei 90 minuti di ripresa.

A differenza della *Divina Commedia*, nel film non c'è nessun riferimento testuale – o meglio, filmico – che espliciti le corrispondenze precedentemente evidenziate tra Autore, Narratore e Protagonista. Gli unici elementi a nostra disposizione sono il discorso in prima persona e l'adozione del punto di vista del Protagonista (elementi presenti anche nella *Divina Commedia*), ma queste informazioni ci permettono di rilevare una corrispondenza solo tra la figura del Narratore e quella del Protagonista. L'estensione di tale corrispondenza anche alla figura dell'Autore, che nella *Commedia* ci viene suggerita, come osserva Michelangelo Picone, dall'invocazione alle Muse, nel film *Arca russa* non è palesata, e la si potrà conoscere solo a posteriori.

Nonostante questa mancanza nel film, la conoscenza – anche a posteriori – di tali equivalenze di ruoli, permette senza dubbio di intuire le motivazioni profonde che devono aver spinto tali autori a dedicarsi alle opere in questione, tanto profonde da far loro desiderare di viverle e raccontarle in prima persona.

## 2.2 *Conseguenze della scelta del punto di vista dell'A-N-P*

Tutte le coincidenze che abbiamo appena visto si traducono, tanto nella *Divina Commedia* quanto in *Arca russa*, nell'acquisizione di un unico punto di vista: quello, appunto, dell'A-N-P.

Abbiamo già precedentemente accennato che l'acquisizione di tale punto di vista si traduce in modi del tutto diversi a seconda delle due opere. Innanzi tutto il Dante-Protagonista ha un corpo, con il quale spesso deve oltrepassare ostacoli anche molto complessi, con il quale inciampa e si rialza; un corpo che ha sicuramente un ruolo primario durante il viaggio. Con lui il lettore sarà portato a instaurare un rapporto empatico, poiché ne conoscerà le paure, i sentimenti, le impressioni più profonde; il lettore sa sempre cosa pensa questo personaggio, non c'è niente di misterioso in lui. Tutt'altro risultato si ottiene con l'assunzione del punto di vista del Sokurov-Protagonista in *Arca russa*. Facendo corrispondere il suo sguardo con quello della videocamera, il risultato è che esso si trovi sempre fuori dall'inquadratura: di conseguenza, questo personaggio è invisibile per tutta la durata del film. E non è invisibile solo agli occhi dell'osservatore, lo è anche per quasi tutti i personaggi che incontra: oltre al marchese di Custine – il che è spiegabile con il fatto che si trovino entrambi nella stessa indefinita (temporalmente e spazialmente parlando) dimensione – inspiegabilmente lo vedono anche i suoi amici Oleg Konstantinovič e Lev Michajlovič e, almeno così sembrerebbe, anche l'onnipresente e ambiguo personaggio vestito in bianco e nero (la spia, interpretata da Leonid Mozgovoy). Questo comporta senza dubbio il sorgere di un alone di mistero intorno alla figura del protagonista. Questa sensazione è per di più accentuata dal fatto che le sue emozioni, le sue sensazioni, i suoi pensieri e le sue idee non siano mai espresse, se non in maniera molto vaga. Nemmeno la sua voce, dunque – unica caratteristica del personaggio che ci è dato conoscere, oltre alla nazionalità russa – ci permette di attribuirgli un'identità. Finché non interagisce con il marchese, fatichiamo

addirittura a riconoscerlo come uomo. E questa caratteristica dell'indefinitezza lo accompagnerà per tutto il film, lasciando l'osservatore con molti dubbi e poche certezze.

Questo aspetto attribuisce a Dante una maggiore concretezza rispetto alla figura di Sokurov in *Arca russa*, nonostante il contesto del viaggio nell'Aldilà sia surreale tanto quanto il viaggio nel tempo e nello spazio affrontato dall'A-N-P russo. La figura di quest'ultimo è però delineata in maniera decisamente più evanescente.

Questa concretezza di Dante si riflette del resto anche nella possibilità che lui ha di interloquire con le anime (dannate, purganti o beate), così come l'invisibilità di Sokurov gli impedisce di dialogare con i personaggi che incontra. Entrambe le opere perderebbero parte del loro senso se non fossero strutturate in questi modi: se Dante non potesse avere uno scambio verbale con i personaggi che incontra, il raggiungimento della sua meta sarebbe impossibile; allo stesso modo se Sokurov potesse essere visto dall'osservatore e da tutti gli altri personaggi, e se potesse parlare con questi, il risultato finale sarebbe completamente diverso e inoltre risulterebbe quasi superflua la presenza del marchese.

Ovviamente la totale mancanza di casualità nella *Commedia* e la perenne sensazione di incertezza in *Arca russa* sono due elementi necessari e voluti dai rispettivi autori. Probabilmente, infatti, questa diversa presenza fisica dei due A-N-P è frutto di due intenti narrativi diversi: Dante affronta un itinerario la cui destinazione ultima è ben definita e si avvicina progressivamente a essa nel corso del suo cammino; in Sokurov, al contrario, non c'è un graduale avvicinamento alla meta, proprio perché questa meta non è definita, non esiste: il finale dell'opera rimane infatti sospeso, e la presenza del Sokurov-Protagonista dell'opera diventa sempre più rarefatta.



### **2.3 Particolarità del legame tra il lettore/osservatore e l'A-N-P**

L'invisibilità dell'A-N-P Sokurov porta con sé un'altra considerazione, già anticipata nel capitolo precedente (1.2). Si tratta di un ulteriore livello di corrispondenza, quello cioè con l'osservatore. Anche se tale corrispondenza è talvolta rilevabile anche nella *Divina Commedia* tra l'A-N-P Dante e il suo lettore, il legame che intercorre fra questi due è in realtà molto diverso.

In *Arca russa*, proprio il fatto che l'A-N-P sia invisibile e non identificabile, mette l'osservatore in una condizione particolare. Non conoscendo né il corpo né il volto del misterioso personaggio principale, non potrà in alcun modo mettere in atto un processo di immedesimazione nei suoi confronti. Ne conoscerà in alcuni casi emozioni e sensazioni attraverso le sue parole, questo è vero, ma saranno sempre descritte in maniera schematica e poco approfondita, e per di più la sola voce non è sufficiente per creare una sintonia tra protagonista e osservatore tale da spingere il secondo a provare le stesse emozioni e quindi ad avere le stesse reazioni del primo. Piuttosto, l'osservatore diventerà una sorta di co-protagonista, affrontando il viaggio a fianco dell'A-N-P, avendo lo stesso numero di informazioni di quest'ultimo e ponendosi quindi sul suo stesso livello: messo in questa condizione, l'osservatore – per quanto la sua visione sarà sempre guidata dallo sguardo del protagonista (nonché della videocamera) e dalle parole del marchese – avrà modo di affrontare un viaggio che nella pratica è lo stesso del protagonista, ma durante il quale avrà modo, proprio in quanto svincolato dalle emozioni dell'A-N-P, di provare sensazioni proprie e formarsi opinioni personali riguardo agli episodi osservati e alle persone incontrate. C'è anche da dire che la condizione del protagonista è molto simile a quella dell'osservatore: quest'ultimo è per definizione invisibile ai personaggi che osserva all'interno del film. Se quindi lo stato dell'osservatore che guarda il

film è assimilabile a quello del dell'A-N-P che vaga per le stanze dell'Ermitage, allo stesso modo la condizione dell'A-N-P Sokurov che assiste inerme ai dialoghi tra il marchese e i vari personaggi è paragonabile a quella dell'osservatore del film. Inoltre, per quanto riguarda la figura del marchese di Custine si può notare che esso, rivolgendosi all'A-N-P, è come se allo stesso tempo si stesse rivolgendo anche all'osservatore in quanto co-protagonista – anche se, com'è ovvio, quest'ultimo non può essere visto dal marchese. Alla fine del viaggio, per quanto l'interpretazione sia guidata non solo dallo sguardo dell'A-N-P ma anche dalle parole (il più delle volte critiche) del marchese, ogni osservatore avrà vissuto un'esperienza uguale nella pratica ma diversa nelle percezioni: del resto, il finale così indefinito e privo di una verità imposta, consente una certa libertà di interpretazione.

Vediamo invece cosa succede nel caso della *Divina Commedia*. Nonostante il personaggio principale sia qui tutt'altro che invisibile, ci sarà comunque un'identificazione da parte del lettore. In questo caso il lettore si identifica per la ragione opposta: conoscendo dettagliatamente le emozioni del Dante personaggio, esso avrà modo di mettere in atto un processo di immedesimazione che gli consentirà di avere la sensazione di vivere in prima persona il viaggio narrato. Non si tratta quindi di un co-protagonista che, attraverso il viaggio nell'Aldilà, vive un'esperienza autonoma, bensì di un individuo che, assistendo alla narrazione del cammino, proverà le stesse emozioni descritte da Dante come conseguenza dell'instaurarsi di un rapporto empatico. In alcuni casi, però, il lettore si trova in una posizione subalterna rispetto all'A-N-P Dante.

Secondo Michelangelo Picone le diverse condizioni del lettore della *Divina Commedia* (posizione equivalente o subalterna rispetto a Dante) sono riconducibili alle diverse funzioni esercitate dalla figura del Narratore e da quella dell'Autore: «In generale possiamo affermare

che, mentre il narratore cerca di mettere il narratario sul suo stesso piano, l'autore invece consegna il lettore ad una posizione subalterna. È come se l'autore parlasse *ex cathedra* e il narratore raccontasse in mezzo alla folla dei suoi ascoltatori. Il narratore infatti cerca di rendere umani e naturali eventi e cose che appartengono all'ordine sovrumano e soprannaturale; l'autore dal canto suo enfatizza la distanza che separa quegli stessi eventi e cose dalla prospettiva del lettore. Se il narratore è solidale con il narratario, l'autore è invece severo col lettore, richiamandolo all'attenzione quando rischia di distrarsi, spiegandogli i fatti quando teme che non li abbia capiti, invitandolo addirittura a desistere dalla lettura [...] quando non lo ritiene all'altezza della materia trattata (come avviene all'inizio del II canto del *Paradiso*)»<sup>19</sup>. Se a questa riflessione si aggiunge il fatto che «Dante [...] colloca il suo personaggio a “un livello più basso” del lettore, sì che in lui si formino, con moto immediato e spontaneo, sentimenti di pietà e simpatia»<sup>20</sup>, la figura di Dante nella *Divina Commedia* risulterà perfettamente costruita in ogni suo aspetto: l'io Autore sottolineerà sempre il suo essere superiore al lettore, l'io Narratore si porrà sullo stesso livello del lettore e, infine, l'io Personaggio sarà collocato ad arte su un livello sempre inferiore a quello del lettore. Non c'è niente di lasciato a caso nell'operazione dantesca.

Un altro elemento che differenzia in questo senso la posizione del lettore della *Divina Commedia* da quella dell'osservatore di *Arca russa*, è il fatto che l'opera letteraria veicola un messaggio ben preciso, vada in una direzione definita e voglia raggiungere una verità assoluta. Cosa che, come abbiamo avuto modo di osservare, non accade affatto in *Arca russa*. Il lettore della *Divina Commedia* sarà quindi

---

<sup>19</sup> Michelangelo Picone, «Dante come autore/narratore della Commedia», in *Nuova rivista di letteratura italiana*, 1999, pp. 9-26: 21

<sup>20</sup> Giuliana Nuvoli, *La costruzione del personaggio Dante: dal Convivio alla Commedia*, 2009, pp. 12-36: 35

guidato verso il raggiungimento di quella verità, mentre l'unica destinazione dell'osservatore di *Arca russa* sarà l'incertezza.

A tal proposito, sarà curioso osservare come, se entrambe le opere presentano un incipit pervaso da un senso di disorientamento, questa sensazione in un caso (*Arca russa*) venga confermata, e anzi addirittura accentuata, mentre nell'altro (*Divina Commedia*) si risolve con il graduale annullamento della sensazione di incertezza e con l'apprendimento di una verità, o meglio, della Verità. Sarà quindi necessario mettere a confronto i primi versi della *Divina Commedia* con la battuta di apertura di *Arca russa* e, successivamente, gli ultimi versi dell'opera letteraria con la frase finale pronunciata nel film.

Inizio della *Divina Commedia*:

*Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura  
ché la diritta via era smarrita.*

*Ahi quanto a dir qual era è cosa dura  
esta selva selvaggia e aspra e forte  
che nel pensier rinova la paura!*

*Tant'è amara che poco è più morte;  
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,  
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.*

*Io non so ben ridir com'i' v'intrai,  
tant'era pien di sonno a quel punto  
che la verace via abbandonai.<sup>21</sup>*

---

<sup>21</sup> vv. 1-12, Canto I, Inferno

Inizio di *Arca russa*:

«Apro gli occhi, e non vedo niente... Niente finestre, niente porte. Ricordo che è accaduta una disgrazia e che tutti fuggivano per mettersi in salvo, ognuno come poteva. Quanto a me, non ricordo, no...»

L'A-N-P Dante, all'inizio del proprio viaggio, è quindi spaesato tanto quanto l'A-N-P Sokurov. O meglio, a provare il senso di disorientamento, non sono le figure degli A-N-P nella loro totalità, bensì solo le parti dei Protagonisti. Il Sokurov e il Dante Autori sono ben consapevoli dell'obiettivo che si sono posti con la creazione delle loro opere. Infatti, anche se abbiamo detto più volte che non esiste una meta prestabilita per il Sokurov-Protagonista del viaggio, il Sokurov-Autore conosce bene le ragioni che l'hanno spinto a creare l'opera d'arte; e le conosce altrettanto bene il Dante-Autore della propria opera. Con la differenza che quest'ultimo ha anche stabilito una destinazione ben precisa per la sua parte di Protagonista – nonostante, inizialmente, provi anch'esso un senso di spaesamento, come è evidente proprio da questi primi versi. Il Dante-Protagonista riuscirà a raggiungere la sua meta grazie alle anime incontrate nel corso del suo cammino nell'Oltretomba, ma soprattutto grazie alle varie guide: prima Virgilio, poi Stazio, Beatrice e infine San Bernardo. Al contrario il Sokurov-Protagonista, proprio sul finale, verrà abbandonato da quel marchese di Custine che fino a quel momento aveva ricoperto il ruolo di accompagnatore. A tal proposito risulterà altrettanto esaustivo mettere a confronto il finale dell'opera letteraria con il finale del film.

Finale della *Divina Commedia*:

*Qual è 'l geomètra che tutto s'affige  
per misurar lo cerchio, e non ritrova,  
pensando, quel principio ond'elli indige,*

*tal era io a quella vista nova:  
veder voleva come si convenne  
l'imgo al cerchio e come vi s'indova;*

*ma non eran da ciò le proprie penne:  
se non che la mia mente fu percossa  
da un fulgore in che sua voglia venne.*

*A l'alta fantasia qui mancò possa;  
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,  
sì come rota ch'igualmente è mossa,*

*l'amor che move il sole e l'altre stelle.<sup>22</sup>*

Finale di *Arca russa*:

«Signore, signore... Peccato che lei non sia qui con me. Lei avrebbe capito ogni cosa. Guardi: c'è il mare tutt'intorno. Dovremo navigare per sempre, e vivere... Per sempre».

Il Dante-Protagonista, arrivando alla visione divina, giunge alla propria meta. Dante, contemplando lo sguardo di Dio, scorge la presenza di tre cerchi, i quali rappresentano, racchiusi in una sola entità, il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo. Osservando il secondo di questi tre cerchi (il Figlio), Dante sembra scorgerne l'aspetto umano. Concentrato in questa visione, egli cerca di comprendere il mistero dell'Incarnazione, ma alla sua mente, come a ogni mente umana, non è dato comprenderlo. Improvvisamente viene però colpito da un «fulgore» (l'illuminazione suprema della grazia divina) e intuisce la Verità. A questo punto la visione cessa, ma la sua volontà è ormai tutt'uno con la volontà di Dio. E, proprio in quell'istante in cui il

---

<sup>22</sup> vv. 133-145, Canto XXXIII, Paradiso

Dante-Protagonista viene folgorato dalla grazia divina, la meta è raggiunta<sup>23</sup>.

Al contrario, il Sokurov-Protagonista è abbandonato proprio sul finale dal marchese di Custine che, affascinato dall'atmosfera del sontuoso ballo offerto da Nicola II, decide di restare in quella non-dimensione del viaggio. Il Sokurov-Protagonista, come ci fa notare Kriss Ravetto-Biagioli, prende una decisione diversa rispetto al marchese: «rather than remaining with “Europe” like an artifact fixed within a historical frame, the Russian speaker follows the moving spectacle down the stairs, but he becomes one with the camera that moves between and beyond these historical figures». Diventando tutt'uno con la videocamera, è come se il Sokurov-Protagonista stesse diventando sempre più evanescente, come se stesse gradualmente perdendo la sua natura di uomo: non avendo più un interlocutore, e non potendo essere

più visto da nessuno, è come se non esistesse. Sembra infatti che sia lo stesso marchese a non vedere più il suo compagno di viaggio: «Ma... Dov'è andato il mio europeo? Dov'è? Ah, eccolo lì... Non mi ha notato, devo avvicinarmi per farmi vedere, altrimenti si offende. Signore, signore... Non riesce a



Figura 5. Scena finale: l'A-N-P Sokurov pronuncia l'ultima battuta del film contemplando la vastità della Neva.

sentirmi, vorrà dire che lo raggiungerò più tardi». La sensazione di totale invisibilità del Protagonista che si presenterà nel finale viene dunque anticipata non appena i due entrano nella sala da ballo. La fluttuante figura del Sokurov-Protagonista non raggiungerà alcuna meta, e anzi si troverà ancora più disorientato rispetto all'inizio del

---

<sup>23</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia – Inferno*, con pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze: Le Monnier, 2006, p. 597

proprio viaggio: pronuncerà per altro le sue ultime parole, già di per sé piuttosto misteriose, contemplando le acque desolate della Neva che, nella loro vastità, non fanno che esasperare il senso di smarrimento (Figura 5).

Ovviamente la caratteristica della *Divina Commedia* di condurre, non solo l'A-N-P Dante, ma anche il lettore, verso una destinazione ben precisa che costituisce l'unica verità possibile, pone quest'ultimo in una posizione interpretativamente meno libera – o meglio, niente affatto libera – rispetto all'osservatore di *Arca russa*. Al contrario di questo, infatti, il lettore della *Divina Commedia* non avrà alcuna libertà di interpretazione, bensì sarà guidato verso quella che si rivelerà essere la verità assoluta, la visione divina, dalla quale non potrà in alcun modo svincolarsi. In questo senso Dante, tornando alle parole di Picone, si pone decisamente come «poeta della cristianità»<sup>24</sup>.

## **2.4 Discorso sull'universalità dell'A-N-P**

Tale identificazione del lettore/osservatore rispettivamente con l'A-N-P Dante e con l'A-N-P Sokurov – con le fondamentali differenze che abbiamo appena osservato – può portare a un'ulteriore riflessione. In entrambi i casi, infatti, viene da chiedersi se tali personaggi si possano considerare in una dimensione universale oppure no.

Partiamo dal Dante-Protagonista. Si può forse affermare che egli, nel I Canto dell'Inferno, sia rappresentato come l'uomo in generale: non se ne conoscono gli affetti e i pensieri, e non ne vengono descritti i gesti; per ora ci troviamo di fronte a una rappresentazione piuttosto stilizzata del personaggio. Egli però, è destinato a perdere molto presto questa schematicità, e quegli aspetti che prima non erano specificati, verranno in seguito precisati: Dante assumerà nel giro di poco le

---

<sup>24</sup> Michelangelo Picone, «Dante come autore/narratore della Commedia», in *Nuova rivista di letteratura italiana*, 1999, pp. 9-26: 23



caratteristiche di un uomo ben preciso, con un suo modo di pensare, di agire e di emozionarsi. In effetti, il Protagonista della *Commedia* è determinato in maniera esatta, tanto che le sue caratteristiche erano già state accuratamente definite in un'opera precedente (*Il Convivio*). Non possiamo quindi in alcun modo considerare il Dante-Protagonista della *Commedia* come l'uomo nel senso generale del termine. E anche il suo viaggio nell'aldilà è precisamente definito in tutto e per tutto: «mai poema ha con più esattezza situato o più concretamente allestito la vasta scena in cui si sviluppa la sua azione, né mai vi è stato poema più attento nel comunicare la propria cronologia. [...] è l'anno 1300, la Settimana Santa, e, via via che procediamo nel cammino, siamo informati anche sull'ora del giorno o della notte»<sup>25</sup>.

Non si deve però dimenticare il fatto che l'opera dantesca sia un poema allegorico: ogni suo elemento ha quindi un significato che va al di là della materia narrata, un significato per così dire “riflesso”. Di conseguenza il personaggio perfettamente delineato di Dante avrà una sorta di personaggio riflesso, così come esisterà un viaggio che è un riflesso del cammino intrapreso da Dante. Questo viaggio riflesso si può definire *itinerarium mentis ad Deum*. Un viaggio della mente, dunque, ma «di quale mente penseremo si tratti? [...] della mente di “chiunque”»<sup>26</sup>. Infatti, se «nel viaggio letterario il protagonista è determinato» ed «è Dante», «L'immagine corrispondente, la figura-ombra dell'allegoria, non ha invece un'identità determinata. È semplicemente “chiunque”»<sup>27</sup>. Quindi qualsiasi uomo, ammesso che sia cristiano, è destinato a intraprendere questo viaggio. L'A-N-P Dante e il suo itinerario possono quindi a tutti gli effetti essere collocati in una dimensione universale; quello che si deve ricordare è che non è il singolo uomo Dante che compie uno specifico viaggio a porsi in tale dimensione, bensì i rispettivi “riflessi allegorici”. Dante infatti,

---

<sup>25</sup> Charles S. Singleton, *Il viaggio allegorico*, in: *Viaggio a Beatrice*, Bologna: Il Mulino, 1968, pp. 9-16

<sup>26</sup> Ivi, pp. 9-16

<sup>27</sup> Ivi, pp. 9-16

attraverso la sua singola esperienza individuale, vuole offrire una “retta via” all’umanità intera, un cammino verso la salvezza divina che sia universalmente valido. Va però specificato che il poema dantesco assume un valore universale fintantoché ci troviamo all’interno di un contesto prettamente cristiano, perché, lo ricordiamo, Dante è a tutti gli effetti «un poeta della Cristianità»<sup>28</sup>.

Anche le anime che Dante incontra nel corso del suo percorso nell’Oltretomba, in quanto modelli – da cui allontanarsi o cui ispirarsi –, possono essere collocate in una dimensione universale. Infatti, nonostante le anime abbiano identità ben precise<sup>29</sup> – il più delle volte descritte nel dettaglio – esse si trovano sempre a far parte di una categoria più generale: Francesca da Rimini, per esempio, fa parte dei lussuriosi (Inferno); Stazio rientra nella categoria dei prodighi (Purgatorio); Giustiniano è uno degli spiriti attivi, i quali operarono per avere fama (Paradiso). Si tratta di persone realmente esistite, ognuna con le proprie caratteristiche individuali, ma che si trovano qui a ricoprire un ruolo effettivamente universale definito in base al peccato che hanno commesso (se ci troviamo nell’Inferno o nel Purgatorio) o alla condotta virtuosa che hanno adottato in vita (se ci troviamo nel Paradiso).

Il carattere universale, quindi, non manca affatto alla *Divina Commedia*. Vanno però tenuti ben presenti una serie di elementi: il fatto che l’universalità della *Commedia* sia rilevabile solo se si considera la sua dimensione allegorica e la restrizione del contesto alla sola dimensione cristiana.

Il Sokurov-Protagonista, come abbiamo accennato in precedenza, è caratterizzato da una indefinitezza molto più accentuata rispetto a

---

<sup>28</sup> Michelangelo Picone, «Dante come autore/narratore della *Commedia*», in *Nuova rivista di letteratura italiana*, 1999, pp. 9-26: 23

<sup>29</sup> «[...] la diversità individuale sussiste nel vario modo di subire la pena e di riferirla ai dati particolari della propria vita, e questa propria vita non è sommersa e dimenticata, ma è totalmente presente e contenuta nella penitenza». Erich Auerbach, *L’ordinamento morale del Purgatorio*, in *Studi su Dante*, Milano: Feltrinelli, 1963, pp. 103-105: 104

quella del Dante-Protagonista come viene delineato all'inizio della *Divina Commedia*. Questo per via del fatto che egli, oltre a non essere visto dall'osservatore, non può essere visto nemmeno dalla maggior parte degli altri personaggi: la sua invisibilità è quasi assoluta. Solo alcuni riescono a vederlo, primo su tutti il marchese di Custine, come ormai sappiamo bene. Ed è proprio in virtù del fatto che il marchese lo veda e ci parli che il misterioso personaggio del quale conosciamo solo la voce può essere riconosciuto come uomo dal suo spettatore. Prima dell'incontro con il marchese, infatti, l'osservatore non è in grado di associare questa voce a una presenza umana, come del resto abbiamo già avuto modo di osservare grazie alle parole della studiosa Ravetto-Biagioli (vedi 1.1). E anche nel finale, quando il Sokurov-Protagonista perde la propria guida – la presenza del quale contribuisce a renderlo umano –, perde insieme a essa anche la propria natura di uomo, delineandosi di conseguenza come una presenza fluttuante, ormai quasi completamente identificabile con la stessa videocamera.

L'incertezza che circonda questa figura invisibile porta a pensare che essa – ammettendo che sia una figura umana – rappresenti non un uomo in particolare, con una precisa e definita identità, ma una generica figura di uomo. Esso, infatti, viene caratterizzato in maniera molto schematica, e di conseguenza non va a costituire un personaggio a tutto tondo come viceversa risultano essere i personaggi danteschi. Qualora l'A-N-P Sokurov si trovi a esprimere le proprie emozioni, queste sono delineate sempre in maniera molto vaga, mai approfondite dettagliatamente; non si accenna mai a nessun aspetto della sua vita privata e, inoltre, non ne vengono mai descritti i gesti e gli affetti; infine, nemmeno il retroterra culturale e ideologico dal quale proviene è afferrabile dalle sue parole. Vista la quasi totale mancanza di caratterizzazione del personaggio, si può quindi definire il Sokurov-Protagonista incarnazione non di un uomo particolare, ma dell'uomo in generale e quindi di una sorta di uomo universale? Forse in un certo senso sì, ma le ragioni di questa universalità sono da ritrovare solo nel modo in cui viene rappresentato, e non in relazione all'esperienza che

si trova a vivere. Quest'ultima, infatti, al contrario dell'esperienza dantesca, rimane racchiusa in una realtà ben più stretta che, essendo tipicamente russa, non può in alcun modo riguardare l'umanità intera. Certamente si potrà notare la peculiarità della fase storica dalla quale la narrazione prende avvio nel film: si tratta dell'epoca di Pietro il Grande, colui che pose fine all'isolamento in cui si era trovata la Russia fino a quel momento, elevandola allo status di grande potenza europea. E non è un caso che il film sia interamente ambientato all'interno di quello che si può considerare il luogo simbolo per eccellenza dell'epoca pietrina, ovvero il Palazzo d'Inverno, che oggi ospita il Museo dell'Ermitage.

La scelta di dare inizio alla narrazione proprio a partire da quella fase storica e la presenza del personaggio del marchese di Custine – uomo francese dell'Ottocento – contribuiscono a porre la società russa in un efficace rapporto dialettico con quella europea. A questo punto non si potrà fare a meno di notare come il rapporto tra Russia ed Europa abbia, in alcuni momenti della storia, fatto sentire i suoi effetti – direttamente o indirettamente – quasi a livello mondiale. Da qui a definire l'esperienza del Sokurov-Protagonista come universale, la strada è però molto lunga. Il Sokurov-Autore, semplicemente, partendo dal personalissimo intento di immergersi nella storia del proprio paese, offre in realtà una duplice visione di questa terra grazie alla presenza dei due personaggi di diversa provenienza temporale e spaziale.

## ***2.5 È necessario un giudizio morale?***

Nonostante il viaggio di Dante e quello di Sokurov abbiano significati completamente diversi, in entrambi i casi l'obiettivo è raggiunto attraverso una serie di incontri – che come abbiamo già visto si declinano in modi diversi nelle due opere. Tali incontri avvengono quasi sempre con uomini o donne vissuti in un passato più o meno remoto, ma anche con alcuni uomini loro contemporanei o, ancora, nel

caso della *Divina Commedia*, anche con personaggi mitici (es: Enea o Ulisse). Da questo punto di vista, entrambe le opere si pongono in un certo senso come una riflessione sulla società contemporanea (la società fiorentina del 1300 per Dante, la società russa del 2000 per Sokurov), a partire da uno sguardo critico sul passato. Anche in questo caso, però, non ci si può fermare a questa somiglianza di forma: è necessario guardare più a fondo, e capire che ancora una volta la vicinanza tra le due opere sussiste in maniera antitetica.

Innanzitutto si dovrà osservare come il percorso di Dante sia funzionale a indagare la propria società solo in seconda istanza. Esso, infatti, è prima di tutto un poeta che si investe di una missione ben precisa, quella cioè di affrontare un cammino di redenzione, verso la salvezza, un itinerario che dal male infernale culmina con la suprema verità del Paradiso, e che si pone come insegnamento nei confronti dell'umanità intera. Una conseguenza di tale impostazione è evidente nel modo in cui Dante guarda ai suoi interlocutori: esso tende sempre a renderli oggetto di un giudizio morale, un giudizio che è determinato da valori pienamente cristiani e che li porrà nella condizione o di modelli cui ispirarsi (Paradiso), o di eterni peccatori dai quali allontanarsi (Inferno), o di uomini che hanno peccato ma, essendosi pentiti in vita, hanno la possibilità di porre fine alle loro pene (Purgatorio). Del resto prima di Dante questo giudizio è stato espresso da un'entità ben più elevata, giudizio che ha appunto determinato la collocazione di quelle anime in uno dei tre regni: è Dio «Colui che giudica e premia o castiga»<sup>30</sup>, e questi premi e castighi vengono attribuiti in base a un criterio rigidamente morale. Questa rigidità viene espressa da Dante attraverso l'impeccabile ordinamento morale che costruisce nei tre regni, che molto spesso si richiama all'Etica

---

<sup>30</sup> Charles S. Singleton, *Il viaggio allegorico*, in: *Viaggio a Beatrice*, Bologna: Il Mulino, 1968, pp. 9-16

aristotelica, ma anche a tradizioni di carattere mitico<sup>31</sup> e a quelle astrologiche della tarda antichità<sup>32</sup>.

Sokurov, al contrario di Dante, non dà alcun giudizio morale a ciò che vede e, qualora giudichi, lo fa innanzitutto senza vincoli religiosi, e seconda di poi senza essersi posto come principale obiettivo quello di dare un valore morale agli episodi osservati. Certamente *Arca russa* non è esente da giudizi sull'operato dei regnanti del passato, e questo è evidente soprattutto nelle parole del marchese di Custine. Quest'ultimo, infatti, osservando lo sfarzo del passato russo e riflettendo sulle azioni degli zar, non risparmia affatto su valutazioni di valore morale; la sua posizione, però – per altro, come vedremo, poco credibile per l'estrema insistenza nel sostenere la superiorità della cultura europea – ha nel film il solo scopo di rappresentare una sorta di personificazione dell'Europa che fornisca la propria visione della cultura russa, e non ha la funzione di trasformare l'intero film in un atto d'accusa. Del resto l'obiettivo di Sokurov non è quello di dare vita a un'opera di denuncia nei confronti dei soprusi messi in atto all'interno della società russa, e sappiamo bene come semplicemente voglia condurre una riflessione su tale società, sul ruolo che ricopre nei confronti dell'Europa, e su quanto quest'ultima abbia influito sugli sviluppi della cultura russa. Non solo: come suggerisce la già citata Kriss Ravetto-Biagioli, il film dimostra come la nostalgia per un immaginario del passato (quello degli zar) rischi di produrre varie forme di travisamento storico e miti delle origini tipicamente nazionalisti<sup>33</sup>. Quindi, l'apparente nostalgia per quel passato glorioso della quale sembra pervasa la figura del misterioso viaggiatore nel tempo, vuole in realtà dimostrare proprio il rischio cui può condurre

---

<sup>31</sup> Erich Auerbach, *L'ordinamento morale dell'Inferno*, in *Studi su Dante*, Milano: Feltrinelli, 1963, pp. 99-103

<sup>32</sup> Erich Auerbach, *L'ordinamento morale del Paradiso*, in *Studi su Dante*, Milano: Feltrinelli, 1963, pp. 107-110

<sup>33</sup> Kriss Ravetto-Biagioli, «Floating on the borders of Europe – Sokurov's "Russian Ark"», in *Film Quarterly*, 2005, p. 18

quella stessa nostalgia: la rievocazione solo del lato più glorioso di quegli zar, rischia infatti di ridurre all'oblio le ingiustizie sociali che si nascondevano dietro a quello sfarzo, di far dimenticare la tirannia degli zar e tutti i lati più oscuri del loro operato; tutto questo può far dimenticare inoltre che la Russia non è stata solo il paese del controverso potere degli zar, ma è stata anche lo sfondo di una delle più sanguinose dittature del XX secolo. La decisione di Sokurov di non menzionare mai, se non indirettamente, gli episodi dell'ottobre 1917 e tutto ciò che ne conseguì, è strettamente legata alla volontà di ottenere questo effetto. C'è quindi, sullo sfondo, una velata critica, ma non si può certo parlare di un'opera di denuncia.

Infine, è significativo che i giudizi critici provengano sempre dalla voce del marchese, quindi dall'Europa, mai da quella russa del Sokurov-Protagonista.

## CAPITOLO III

### La guida



## Capitolo 3: La guida

Il terzo capitolo sarà dedicato alla figura dell'accompagnatore, ruolo importante sia nella *Divina Commedia* che in *Arca russa*, se pur con caratteristiche molto diverse. In questa analisi si dovrà però tenere presente il fatto che ad accompagnare Dante non sia sempre la stessa persona, ma che tale figura cambi nel corso dell'opera: la funzione di guida sarà infatti ricoperta, oltre che da Virgilio, anche da Stazio, da Beatrice e infine da San Bernardo. Non sarà questa la sede per affrontare dettagliatamente le peculiarità di ogni personaggio, ma sarà necessario delineare le principali e fare attenzione ai momenti del viaggio in cui compaiono tali figure, in modo da poter loro attribuire un preciso significato e poterlo poi mettere in relazione con il significato di cui si fa portatore il marchese di Custine, che svolge il ruolo di guida in *Arca russa*. Il risultato dell'accostamento di questi personaggi costituirà un'ulteriore conferma del legame contraddittorio che intercorre fra le due opere.

### 3.1 *Le guide di Dante*

I vari personaggi che ricoprono il ruolo di guida di Dante compaiono in momenti diversi dell'opera, quindi del viaggio. Il primo a comparire, nel primo Canto dell'Inferno, è Virgilio. La sua apparizione si colloca nel momento in cui Dante viene bloccato dalle tre fiere, ed essa stessa costituisce un primo intervento a favore del poeta.

Nato nel 70 a.C., Virgilio è il poeta classico autore, fra le altre cose, delle *Bucoliche* e dell'*Eneide*, opere alle quali Dante prestò particolare attenzione durante i suoi studi. La figura di Virgilio è quindi significativa per il suo rappresentare una tradizione letteraria ben precisa, dalla quale Dante trasse ispirazione nella sua formazione di poeta, e il fatto che ora si proponga di fargli da guida nel suo viaggio spirituale è senza dubbio molto rilevante, come si evince dai versi in cui avviene l'incontro:

*Quando vidi costui nel gran deserto,  
«Miserere di me», gridai a lui,  
«qual che tu sii, od ombra od omo certo!».*

*Rispuosemi: «Non omo, omo già fui,  
e li parenti miei furon lombardi,  
mantoani per patria ambedui.*

*Nacqui sub Iulio, ancor che fosse tardi,  
e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto  
nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.*

*Poeta fui, e cantai di quel giusto  
figliuol d'Anchise che venne di Troia,  
poi che 'l superbo Iliòn fu combusto.*

*[...]*

*«Or se' tu quel Virgilio e quella fonte  
che spandi di parlar sì largo fiume?»  
rispuos'io lui con vergognosa fronte.*

*«O de li altri poeti onore e lume  
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore  
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.*

*Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore;  
tu se' solo colui da cu' io tolsi  
lo bello stilo che m'ha fatto onore.<sup>34</sup>*

---

<sup>34</sup> vv. 64-87, Canto I, Inferno

Nonostante in questo primo canto la figura di Virgilio appaia ancora un po' stilizzata e solo successivamente assuma l'aspetto di autentico personaggio vivo e umano, è fin da subito evidente l'importanza attribuitagli da Dante. E in effetti, Virgilio non solo sarà la sua guida in questo viaggio nell'Oltretomba, ma è stato sua guida anche nel corso della formazione poetica: «Virgilio è riconosciuto maestro di arte retorica ed è considerato somma autorità [...]. *Auctoritas* era quella sicura verità che diveniva modello da imitare o da citare come testimonianza [...]. Dante stesso definisce *autore*, cioè chi è dotato di tale *autorità*, come persona “degnà d'essere creduta o obedita”<sup>35</sup>. Non a caso, nel poema Virgilio simboleggia la ragione sottomessa alla fede. Virgilio, in quanto pagano, si trova nel Limbo, dove risiedono le anime dei morti non battezzati e degli uomini virtuosi vissuti prima di Cristo; la loro unica pena è quella di non poter mai vedere Dio. Infatti, Virgilio accompagnerà Dante fino alla cima del monte del Purgatorio, dove sarà sostituito da Beatrice, poiché lui non può proseguire oltre. Proprio l'*auctoritas* di cui prima pone Virgilio in una posizione estremamente rigorosa: egli è innanzitutto guida spirituale, ed è stato investito di questo compito dalle “tre donne benedette” (Beatrice, la Vergine Maria e Santa Lucia), che sono una sorta di prolungamento della volontà divina; egli ha il compito di guidare Dante verso una meta ben precisa, il raggiungimento della quale costituirà l'apprendimento della verità divina.

La seconda guida di Dante – in ordine di apparizione nella *Commedia* – è Stazio. Egli compare nel canto XXI del Purgatorio nel cerchio degli avari e dei prodighi, nel momento in cui ha cessato di espiare la propria pena (Stazio ha peccato di prodigalità). Egli è rimasto più di cinquecento anni nella V Cornice, finché ha completato l'espiazione e la giustizia divina gli ha consentito di abbandonare la sua pena. Alla domanda di Virgilio sulla sua identità, il penitente rivela di essere

---

<sup>35</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia – Inferno, con pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio*, Firenze: Le Monnier, 2006, p. 15

vissuto al tempo dell'imperatore Tito (nacque infatti nel 45 circa d.C.) e di essere nato a Tolosa (in realtà Stazio nacque a Napoli, ma Dante lo confondeva probabilmente con un Lucio Stazio Ursolo vissuto in età neroniana e nato appunto a Tolosa), da dove giunse a Roma e si dedicò alla composizione dei suoi poemi epici. Il poeta afferma poi di aver avuto come modello Virgilio e quando apprende di averlo davanti si china ad abbracciargli i piedi e a rendergli omaggio. Questo episodio sottolinea ulteriormente quella caratteristica dell'*auctoritas* di cui abbiamo parlato in precedenza a proposito di Virgilio. Quest'ultimo, convinto che Stazio fosse pagano, si stupisce di vederlo salvo. Gli esprime quindi la sua perplessità al riguardo, e Stazio spiega di essersi convertito al Cristianesimo proprio leggendo un brano di Virgilio, l'egloga IV, in cui è profetizzato l'avvento di «una nuova progenie» che «scende dall'alto dei cieli» (Virgilio allude probabilmente al «figlio nascituro di Asinio Pollione, che vedrà il ritorno dell'età dell'oro»<sup>36</sup> ma nel Medioevo questi versi furono da molti «interpretati come una inconsapevole profezia del Cristo»<sup>37</sup>). Stazio era dunque cristiano, ed è proprio per questo che la sua presenza nella *Divina Commedia* è significativa. Egli rappresenta infatti quel ponte fra la cultura pagana dell'epoca di Virgilio e l'età ormai cristiana di Dante.

Stazio accompagnerà i due viaggiatori nel loro successivo percorso, e i tre poeti giungeranno insieme al Paradiso Terrestre (canto XXVII). In seguito, dopo la venuta di Beatrice e la scomparsa di Virgilio (canto XXX del Purgatorio) – che, come abbiamo detto, non può proseguire oltre il Paradiso terrestre –, Stazio sarà ancora insieme a Dante fino al momento del rito che precederà la sua ascesa in Paradiso insieme a Beatrice (quando cioè Dante si bagnerà nelle acque del Letè e dell'Eunoè), quindi fino alla fine della Cantica del Purgatorio.

Nonostante l'importanza di questo personaggio per il significato che assume nella *Commedia*, egli in realtà ricopre un ruolo defilato. Il suo

---

<sup>36</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia – Purgatorio, con pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio*, Firenze: Le Monnier, 2006, p. 415

<sup>37</sup> Ivi, p. 415

ruolo di guida non raggiunge il livello di quella virgiliana, né di nessun'altra delle guide dantesche.

Un rilievo decisamente maggiore assume invece la terza guida, Beatrice. Quest'ultima, identificata dai più con Bice Portinari, figlia di Folco Portinari, visse al tempo di Dante (unica delle quattro guide a non provenire da un'epoca storica precedente), del quale probabilmente fu coetanea. Vedendola per la prima volta all'età di nove anni, Dante se ne innamorò, ma l'avrebbe incontrata di nuovo solo all'età di diciotto. Beatrice non fu solo la donna amata da Dante, ma fu anche grande fonte di ispirazione per il poeta, di riflessione filosofica, religiosa e morale. Ella morì nel 1290, all'età di soli venticinque anni (se si considera che sia nata nel 1265 come Dante). La sua morte fu causa di una profonda crisi per il poeta, il quale attraversò un periodo di "traviamento morale", che lei non esiterà a rimproverargli quando si incontreranno di nuovo nel Paradiso terrestre. Dieci anni dopo la sua morte (1300), affrontando il viaggio nell'Oltretomba, Dante le avrebbe reso omaggio elevandola a una dimensione divina, in quanto donna savia, che incarna in sé la grazia divina e la teologia rivelata, e che sola può condurre l'uomo alla salvezza eterna e al possesso delle tre virtù teologali (fede, speranza, carità). Ella ha già fatto una prima apparizione nel II canto dell'Inferno, in cui si mostra a Virgilio pregandolo di soccorrere Dante e di condurlo fino a lei, ma compare nelle vesti di guida solo nel canto XXX del Purgatorio:

[...]

*così dentro una nuvola di fiori  
che da le mani angeliche saliva  
e ricadeva in giù dentro e di fori,*

*sovra candido vel cinta d'uliva*

*donna m'apparve, sotto verde manto  
vestita di color di fiamma viva.*

*E lo spirito mio, che già cotanto  
tempo era stato ch'a la sua presenza  
non era di stupor, tremando, affranto,*

*sanza de li occhi aver più conoscenza,  
per occulta virtù che da lei mosse,  
d'antico amor sentì la gran potenza.<sup>38</sup>*



**Figura 6. Alla vista di Beatrice Dante cade vinto, Amos Nattini, Divina Commedia, Purgatorio canto XXX.**

Come leggiamo nella seconda terzina qui riportata, Beatrice è coperta da un velo bianco su cui è posta una corona di ulivo, indossa un abito rosso e un mantello verde (Figura 6): questi colori simboleggiano proprio le tre virtù teologali (il bianco è la fede, il verde è la speranza, il rosso è la carità). La vista di Beatrice provoca a Dante la stessa sensazione di confusione e smarrimento che provava in vita. Si rivolge quindi a Virgilio per descrivergli ciò che sente, ma Virgilio ormai è scomparso ed egli cade in un pianto. Sarà la stessa Beatrice a invitarlo a smettere di piangere, e questo atteggiamento rigoroso assunto nel rivolgersi al poeta la circonda di autorevolezza. L'*auctoritas* di Beatrice non assume però le stesse caratteristiche di quella di Virgilio. Quest'ultimo, infatti, qui definito «dolcissimo patre» (v. 50), è sempre rappresentato da Dante in modo affettuoso, come un consigliere benevolo e paziente. Beatrice, invece, pur essendo anch'essa spinta da un moto di affetto verso Dante, adotta fin da subito un tono severo e di rimprovero:

*Tosto che ne la vista mi percosse  
l'alta virtù che già m'avea trafitto  
prima ch'io fuor di püerizia fosse,*

---

<sup>38</sup> vv. 28-39, Canto XXX, Purgatorio

*volsimi a la sinistra col respitto  
col quale il fantolin corre a la mamma  
quando ha paura o quando elli è afflitto,*

*per dicere a Virgilio: 'Men che dramma  
di sangue m'è rimaso che non tremi:  
conosco i segni de l'antica fiamma'.*

*Ma Virgilio n'avea lasciati scemi  
di sé, Virgilio dolcissimo patre,  
Virgilio a cui per mia salute die'mi;*

*né quantunque perdeo l'antica matre,  
valse a le guance nette di rugiada,  
che, lagrimando, non tornasser atre.*

*«Dante, perché Virgilio se ne vada,  
non pianger anco, non pianger ancora;  
ché pianger ti conven per altra spada».*

*[...]*

*Così la madre al figlio par superba,  
com'ella parve a me; perché d'amaro  
sente il sapor de la pietade acerba.<sup>39</sup>*

Beatrice, dopo gli aspri rimproveri rivolti a Dante, lo condurrà a bagnarsi nelle acque del Letè (il fiume dell'oblio che cancella la memoria dei peccati commessi in vita) e dell'Eunoè (il fiume che rafforza la coscienza del bene compiuto). In seguito la donna

---

<sup>39</sup> vv. 40-81, Canto XXX, Purgatorio

accompagnerà Dante nell'ultima parte del viaggio, in Paradiso, come già preannunciato da Virgilio nel Canto I dell'Inferno (vv. 121-123, Canto I, Inferno).

La funzione di Beatrice nella terza Cantica sarà analoga a quella di Virgilio nelle prime due, ovvero di guida e maestra di Dante. Il rapporto tra i due sarà però naturalmente molto diverso: Dante si rivolge a lei con termini tipici dello stilnovismo, e Beatrice avrà un atteggiamento severo nei confronti del discepolo anche in altre occasioni, rimproverandogli in particolare la sua ignoranza in materia dottrinale. Beatrice lo accompagnerà fino al canto XXXI del Paradiso, quando, arrivati nell'Empireo, lei dovrà riprendere il proprio seggio nella candida rosa dei beati. A questo punto viene sostituita dalla quarta e ultima guida: San Bernardo. Egli condurrà Dante fino alla fine del suo viaggio, cioè alla visione di Dio.

[...]

*e volgeami con voglia riaccesa  
per domandar la mia donna di cose  
di che la mente mia era sospesa.*

*Uno intendea, e altro mi rispuose:  
credea veder Beatrice e vidi un sene  
vestito con le genti gloriose.*

*Diffuso era per li occhi e per le gene  
di benigna letizia, in atto pio  
quale a tenero padre si convene.*

*E «Ov'è ella?», sùbito diss'io.  
Ond'elli: «A terminar lo tuo disiro  
mosse Beatrice me del loco mio;*



*e se riguardi sù nel terzo giro  
dal sommo grado, tu la rivedrai  
nel trono che suoi meriti le sortiro».*<sup>40</sup>

Il poeta sta ammirando la candida rosa dei beati: egli, in cerca di chiarimenti, si volta per parlare a Beatrice, ma con sua grande sorpresa vede accanto a sé, al posto della donna amata, un vecchio dall'aspetto venerando, con l'atteggiamento devoto di un padre amorevole. Queste caratteristiche lo avvicinano molto al modo in cui veniva rappresentato anche Virgilio (si ricordi il «dolcissimo patre» di cui sopra). San Bernardo (1090-1153, canonizzato nel 1174) accompagnerà Dante, come abbiamo detto, fino alla fine del suo viaggio. Nel canto XXXII San Bernardo affermerà la necessità di invocare l'intercessione della Vergine affinché Dio conceda a Dante l'altissimo privilegio di giungere al suo sguardo. All'inizio del canto XXXIII Bernardo rivolgerà dunque alla Vergine la preghiera con cui chiederà il suo intervento per consentire a Dante di raggiungere lo scopo del suo viaggio: la visione divina, che chiuderà il poema.

Da queste brevi presentazioni delle quattro guide dantesche notiamo alcune caratteristiche fondamentali, come il fatto che si tratti di personaggi molto rigorosi, nei quali convivono sempre le caratteristiche della fede, della saggezza, dell'autorevolezza. Questi elementi sono tutti necessari, se si pensa che le quattro guide hanno un compito ben preciso e spiritualmente molto elevato. Tale compito gli è stato ordinato dall'alto, dalle tre donne benedette che abbiamo già citato, le quali si può dire che corrispondano alla volontà divina. Addirittura una di queste tre donne benedette, l'amata Beatrice, guiderà in prima persona Dante per una parte del suo cammino: non è un caso che proprio lei, fra gli accompagnatori di Dante, sia la più severa ed esigente.

---

<sup>40</sup> vv. 55-69, Canto XXXI, Paradiso

### 3.2 *La guida di Sokurov*

Proviamo ora ad analizzare le peculiarità del personaggio interpretato da Sergej Drejden, il quale ricopre il ruolo di guida nel film di Sokurov. Il personaggio del marchese di Custine (Figura 7) – così come le guide dantesche – è ispirato a un uomo realmente esistito: si tratta di Astolphe de Custine, vissuto dal 1790 al 1857, e ricordato soprattutto per la sua attività di scrittore e per i suoi frequenti viaggi. La sua vita fu piuttosto travagliata. Dopo vari tentativi di matrimonio, nel 1834 fu coinvolto in uno scandalo: dopo aver avuto un rapporto omosessuale con un soldato, fu colpito a sangue dai compagni di reggimento dell'amante e ritrovato su un marciapiede mezzo nudo. Le pagine dei giornali diffusero la notizia e tutta Parigi ne fu al corrente: la



**Figura 7.** Il marchese di Custine all'interno della piccola galleria italiana presso il Museo dell'Ermitage.

reputazione di Astolphe ne uscì distrutta. Seguì un periodo di isolamento sociale, ma infine decise di non nascondersi più e cominciò ufficialmente a convivere con un giovane. All'età di trent'anni aveva cominciato a scrivere romanzi, ma senza alcun successo; tentò quindi con i racconti di viaggio.

Ma la fama imperitura, per cui

ancor oggi il marchese di Custine è celebre, e ciò che è più interessante ai fini di questo elaborato, riguarda il reportage del suo viaggio in Russia nel 1839, intitolato *Impero dello Zar: viaggio nell'eterna Russia*. Il libro documenta il viaggio fisico nell'Impero russo riportato attraverso delle lettere, ma non solo: abbraccia anche acute riflessioni sulla società, l'economia e lo stile di vita del popolo, in particolare durante il regno di Nicola I. Pur suscitando qualche reazione politica, l'opera ebbe grande successo per la profondità dell'analisi su quella società che nascondeva numerose piaghe. De Custine fu poi riscoperto

dopo la Seconda Guerra Mondiale, momento in cui le sue annotazioni sul tirannico potere zarista avrebbero trovato una correlazione diretta col regime comunista che gli subentrò, trasformandolo in un precursore della critica al bolscevismo.

Interessante notare come l'uomo cui si ispira il personaggio *sokuroviano* avesse avuto rapporti diretti con la società russa, che quindi doveva conoscere piuttosto bene. E in effetti, il personaggio del film – superato l'iniziale disorientamento – si mostra sicuro di sé nell'identificare i personaggi incontrati, sembra riconoscere le stanze del museo e conoscere bene i principali episodi della storia russa. Da questi elementi si deduce che il marchese è già stato in questo luogo, e a un certo punto è lui stesso ad affermarlo: «conosco questo dipinto, l'ho visto durante la mia precedente visita». Si tratta della scena all'interno della piccola galleria italiana, dove il marchese viene presentato ai due amici di Sokurov Oleg Konstantinovič e Lev Michajlovič, i quali gli stanno mostrando *La nascita di Giovanni il Battista*, di Jacopo Robusti detto il Tintoretto (1554 circa). Questa «precedente visita» potrebbe proprio far riferimento al viaggio in Russia che il personaggio storico intraprese nel 1839. E questo non è l'unico riferimento al personaggio realmente esistito: si pensi ai momenti in cui afferma di aver assistito all'incendio, quando afferma di aver conosciuto personalmente uno degli zar, o ancora quando la compagnia di attrici cerca di convincerlo a mettere una firma su un libro scritto da lui – molto probabilmente il libro che scrisse proprio dopo aver visitato la Russia, il già citato *Impero dello Zar: viaggio nell'eterna Russia*.

Nonostante il personaggio del marchese sia ispirato a un uomo ben preciso, realmente esistito, non c'è mai nell'opera di Sokurov un momento di presentazione di tale personaggio; il film presenta solo qualche occasionale accenno ad alcuni episodi della sua vita. Del resto l'intenzione del regista russo non era quella di riprodurre fedelmente

quel personaggio storico, ma quest'ultimo ha costituito solo un punto di partenza: infatti, ciò che sarà necessario mettere in evidenza a proposito della figura del marchese riguarda proprio il modo in cui Sokurov abbia deciso di rappresentarla e quanto si sia discostato dal personaggio storico.

A questo proposito tornano nuovamente utili le osservazioni della studiosa Ravetto-Biagioli. Essa, nel suo già citato saggio *Floating on the borders of Europe – Sokurov's "Russian Ark"* ricorre, a proposito del personaggio del marchese, alle parole di William Johnson<sup>41</sup>: «The most egregious difference is that [the *Russian Ark's* Custine] accepts the imperial political system without question at the end, after taking part in the grand ball, and decides to stay in Russia, while the actual Marquis, who expected to admire a system without a representative government (his father and grandfather were guillotined in the Reign of Terror), was appalled by it, noting the fear even among the nobility of expressing any kind of political or social criticism»<sup>42</sup>. Per quanto il marchese del film risulti critico – almeno in un primo momento – nei confronti della società russa, in realtà non lo è tanto quanto il personaggio storico cui è ispirato. Le sue polemiche, infatti, rimangono sempre a un livello molto superficiale, e alla fine del film il marchese non resisterà al fascino in lui suscitato dal grande ballo di Nicola II, decidendo dunque di restarvi. Questo, oltre ad allontanarlo dal vero marchese, rende anche decisamente poco credibili i rimproveri da lui espressi nella prima parte del film, contribuendo a creare un personaggio quasi caricaturale.

Si ricordi che nel film la presenza del marchese, oltre a svolgere il ruolo di guida, ha la funzione di rappresentare l'Europa (alla fine del film lo stesso A-N-P Sokurov si rivolge a lui chiamandolo "Europa"). Di

---

<sup>41</sup> William Johnson è un giornalista della *Film Quarterly*, una rivista accademica cinematografica pubblicata dalla University of California Press. L'articolo cui si fa riferimento è: William Johnson, «Russian Ark», *Film Quarterly*, vol. 57, no. 2, 2003-04, p. 48

<sup>42</sup> Kriss Ravetto-Biagioli, «Floating on the borders of Europe – Sokurov's "Russian Ark"», in *Film Quarterly*, 2005, p. 22

conseguenza, quella immagine caricaturale di cui prima si potrà estendere all'Europa intera, e non limitarla al singolo personaggio. Questa ridicolizzazione è poi evidente anche nei numerosi elogi che lo stesso marchese esprime proprio nei confronti dell'Europa e della sua cultura, così insistenti da divenire ridondanti, tanto che suscitano il riso nello stesso Sokurov.

Sokurov, quindi, in buona parte si discosta dal personaggio storico. Probabilmente la scelta di Astolphe de Custine come personaggio da cui trarre ispirazione è stata significativa per il regista in quanto, oltre ad essere francese (quindi europeo) e ad aver vissuto nell'Ottocento, aveva anche affrontato quel viaggio in Russia il cui resoconto lo aveva reso celebre. Un personaggio perfetto, dunque, per affrontare questo viaggio nel tempo, proprio per la sua diversa provenienza spaziale e temporale rispetto al protagonista, e per il fatto di aver avuto contatti diretti con la società russa. Quella di Sokurov, però – come abbiamo già detto – non vuole essere un'opera di denuncia nei confronti del dispotismo degli zar russi: un personaggio come il vero Astolphe de Custine, con i suoi giudizi severi e sempre frutto di un'attenta osservazione, non avrebbe quindi portato agli obiettivi che il regista si era prefissato. Al contrario, la rappresentazione quasi caricaturale dell'Europa incarnata dal marchese di Custine *sokuroviano* riesce a centrare il punto: una visione europea della Russia che non tiene conto dell'autonomia culturale di questo paese, ma che al contrario ritiene, con convinzione quasi ossessiva, che la maggiore responsabilità dello sviluppo culturale russo sia da imputare proprio all'Europa.

Sokurov in pratica mantiene le principali caratteristiche biografiche del personaggio – la provenienza francese, l'essere un uomo dell'Ottocento, la partecipazione come diplomatico al Congresso di Vienna, i rapporti con la Russia –, ma ne modifica l'approccio nei confronti della società russa, affievolendo la severità delle sue critiche e sminuendo la profondità delle sue analisi, e riesce così a creare un personaggio che si adatta perfettamente ai suoi obiettivi di regista.

Un altro aspetto da tenere in considerazione nella costruzione di questo personaggio nel film è lo stesso ruolo di guida. Che ricopra questo ruolo, è suggerito da alcuni espedienti: non solo dal fatto che si trovi quasi sempre davanti (in termini spaziali) al suo compagno, ma anche dal modo in cui si pone; assume infatti un atteggiamento tale per cui sembra che il suo livello di conoscenza sia su un gradino superiore rispetto al compagno di viaggio, e abbia sempre qualcosa da “insegnare” (si può dire che questo atteggiamento ricordi il Dante-Autore, ma l’exasperazione di questo suo essere maestro contribuisce a rendere il marchese una figura caricaturale, e quindi priva di quella credibilità che al contrario in Dante non viene mai messa in discussione). Questo soltanto all’apparenza, perché nei fatti i suoi insegnamenti sono filtrati da una visione ossessivamente europeizzata delle cose. Questo suo ruolo di mentore è però sottolineato dallo stesso Sokurov-Protagonista: egli, abbandonato dal marchese verso la fine del film, non riuscirà a cogliere il senso di ciò che osserva, e dell’intero viaggio, proprio per via dall’assenza della sua – se pur discutibile – guida.

Pur assumendo tale funzione di *leader*, il marchese di Custine appare in realtà estremamente confuso: egli in un primo momento sembra addirittura voler abbandonare il cammino, rispondendo in maniera quasi scontrosa al Sokurov-Protagonista che lo invita a restare. Avendo cambiato idea, il marchese torna dal suo interlocutore invisibile definendolo il suo «cicerone russo». Il suo ruolo di guida è quindi in realtà piuttosto controverso. Del resto, anche se uno dei due viaggiatori – il marchese, per l’appunto – viene identificato come guida, la condizione dei due personaggi è in realtà la medesima: si tratta infatti di due individui che all’improvviso fanno un salto indietro nel tempo. Il marchese, per di più, si ritrova nella condizione di straniero (lui è francese, e si trova improvvisamente in Russia), rimanendo sconvolto dalla sua inaspettata capacità di parlare russo.

Marchese: «Signore, perdonate se mi rivolgo a voi senza che ci abbiano presentati. Ditemi, che città è questa?»

Sokurov-Protagonista: «Che città? Qui tutti parlano russo...»

M: «Sì, sì, sì naturalmente, era quello che temevo... speravo di essere capitato a Chambord ai tempi del direttorio. Eh, sì... E che lingua stiamo parlando voi e io?»

S-P: «Il russo».

M: «Il russo?!»

S-P: «Il russo».

M: «Il russo dite? Non l'avevo mai saputo il russo prima d'ora! Strano, strano, strano... Mh, no, no, no...»

S-P: «Cosa fanno là dentro? Che succede? Entriamo?»

M: «Dove? Là dentro?»

S-P: «Sì, c'è parecchia animazione».

M: «Vorrei capire perché mi trovo qui, capire questa mia improvvisa capacità di conoscere il russo! No, no, no... Io cerco l'uscita. La vostra curiosità non mi diverte affatto».

S-P: «Forse provano uno spettacolo».

M: «No, no, no. Addio, addio».

S-P: «Rimanga...»

M: «No. Le nostre strade si dividono. Addio».

S-P: «Addio...»

M: «Avete già risposto a tutte le mie domande».

S-P: «Addio dunque».

Questa iniziale sensazione del marchese (a tutti gli effetti identificabile come una sensazione di spavento) è probabilmente dovuta al fatto che si tratti di un incontro completamente casuale, in un contesto del tutto inaspettato. I due si rendono conto di trovarsi in una dimensione che non gli appartiene, e inevitabilmente questo crea disorientamento. Se però il Sokurov-Protagonista si mostra convinto di continuare il viaggio e curioso di capire il perché della loro presenza in

quel tempo e in quel luogo, il marchese in un primo momento sembra restio.

Queste prime battute del marchese permettono di individuare un elemento in più: le frasi che pronuncia sono soprattutto domande, e succederà a più riprese nel corso del film. Questo fatto concorre a rendere ancora meno credibile il suo ruolo di guida e maestro. Del resto, la quantità di informazioni di cui egli è in possesso non è superiore rispetto al suo compagno di viaggio: come abbiamo già detto, la condizione dei due viaggiatori è la medesima. L'elemento che cambia le cose è proprio quell'atteggiamento di superiorità che De Custine non riesce ad abbandonare. Il disorientamento del marchese – che è pari a quello dell'A-N-P Sokurov – sarebbe quindi legittimato e comprensibile se non fosse accompagnato dalla presunzione di porsi su un gradino più in alto. Ed è proprio questa presunzione ad affievolirne la credibilità e a conferirgli un che di parodistico.

Nonostante lo spavento iniziale del personaggio sia destinato a svanire presto, non si può dire lo stesso per la generale impressione di incertezza: quando – una volta che il marchese avrà deciso di tornare indietro – i due si incamminano lungo il loro misterioso itinerario, essi non hanno una meta da raggiungere, una destinazione prestabilita; non c'è niente di prestabilito e di strutturato, e al contrario tutto pare essere misterioso e casuale. Il tutto è accentuato dall'oscurità nella quale all'inizio i due individui si trovano a dover camminare.

C'è anche un altro elemento che, essendo inspiegabile, contribuisce a esasperare quell'alone di mistero che circonda la figura del marchese. Abbiamo già detto diverse volte che quest'ultimo, al contrario del viaggiatore misterioso, può essere visto dai personaggi che incontra, ma si devono tenere presenti alcune eccezioni. Così come l'A-N-P Sokurov, pur essendo invisibile per tutta la durata del film, viene eccezionalmente visto dai suoi due amici Oleg Konstantinovič e Lev Michajlovič (e, almeno così sembra, anche dalla onnipresente figura



della spia, la quale dà l'idea di trovarsi nella stessa dimensione dei due viaggiatori), allo stesso modo il marchese, che può essere visto quasi da tutti, in alcuni momenti si trova in realtà nella stessa condizione di invisibilità del suo compagno. Innanzi tutto si può notare come egli sia sempre invisibile agli occhi dei vari zar che incontra nel corso del viaggio (Pietro il Grande, Caterina II, Nicola I e Nicola II), elemento che fa sembrare questi ultimi quasi intoccabili; nel caso di Nicola II questa caratteristica si può estendere all'intera famiglia (si pensi alla scena della colazione), ad esclusione della piccola figlia Anastasia: essa, correndo per il corridoio insieme ad alcune fanciulle dall'aspetto angelico, riesce a vedere il marchese; al contrario sua madre, che compare qualche istante dopo, non lo vede, e si limita ad avere «una strana sensazione, come di qualcuno che ci segue». Anche alcuni personaggi all'inizio del film sembrano non vederlo, a dire la verità, e nemmeno i tre individui (fra questi, il vero direttore del museo) che dialogano nell'oscurità a circa venticinque minuti dalla fine del film. La sua invisibilità agli occhi degli zar può effettivamente essere spiegata dalla distanza, in termini di prestigio, che intercorre tra lui e queste figure: esse sono appunto intoccabili. Questa caratteristica è evidente soprattutto nella figura di Caterina, che viene sempre rappresentata in maniera estremamente sfuggente: la prima volta che la vediamo, infatti, si allontana prima per «fare la pipì» – stando a quanto ella dice – e poi svanisce nel nulla; la seconda volta Caterina, uscendo nel cortile innevato dell'Ermitage, comincia a correre e l'A-N-P Sokurov, cercando di raggiungerla, in realtà finisce col perderla di vista. Questa sfuggevolezza e intangibilità degli zar è da ricondurre proprio al loro essere zar, quindi personalità importanti, e l'invisibilità del marchese ai loro occhi è probabilmente dovuta proprio a questa distanza che sussiste tra loro. Resta però inspiegabile il perché non venga visto dagli altri personaggi precedentemente elencati.

### 3.3 *Le differenze*

La mancanza di un ordine prestabilito costituisce una delle principali differenze con la *Commedia*. Il poema, infatti, è impeccabilmente strutturato dall'inizio alla fine, e tutto il viaggio ha come scopo una meta definita. Da questa fondamentale differenza deriva quindi la diversa modalità di rappresentazione dei vari personaggi.

Sarà sufficiente un primo rapido raffronto tra la principale guida dantesca e quella *sokuroviana* per rendersi conto della distanza che li separa: se Virgilio entra in scena palesando la propria identità fin da subito, il marchese di Custine, al contrario, si rivolge al viaggiatore invisibile senza prima essersi presentato (come esso stesso specifica, scusandosi); Virgilio compare perché ha un preciso compito da svolgere e tale compito gli è stato conferito dall'alto, mentre al marchese non è stato conferito alcun compito, ed egli, addirittura, decide in un primo momento di abbandonare il cammino; nel suo porsi al servizio di Dante il poeta latino sa perfettamente dove andare, e si tratta di tutt'altro che di un incontro casuale, il marchese, invece, non solo non sembra essere arrivato in soccorso del viaggiatore invisibile ma sembra anche comparire per un puro caso; se infine Virgilio si rivolge al suo discepolo con l'affetto di un padre, il marchese non dimostra alcun affetto e talvolta è perfino brusco. Inoltre, al contrario di Virgilio, che sa dare una spiegazione a tutto e non pone mai alcuna domanda, il marchese di Custine non solo molto spesso non conosce una risposta alle domande che l'A-N-P Sokurov gli pone, ma il più delle volte è esso stesso a porre domande: del resto, tanto quanto il suo compagno, non sa dove sono diretti, e inizialmente non sa nemmeno in che luogo si trovino.

Tutti questi elementi allontanano la guida di Sokurov non solo dal modo in cui viene rappresentato Virgilio, ma anche da tutte le altre guide dantesche.

Come abbiamo visto in 3.1, i personaggi danteschi non mancano mai di presentarsi; tali presentazioni consentono, tanto a Dante quanto al lettore, di identificare il personaggio che hanno di fronte con uno specifico uomo o donna realmente esistiti. Le guide dantesche, inoltre, specificano sempre anche il proprio nome.

Si pensi invece al marchese di Custine: abbiamo già accennato al fatto che manchi una sua presentazione ufficiale. Egli darà qualche sporadica indicazione sulla propria vita nel corso dell'opera, ma queste informazioni non permettono di avere un'immagine a tutto tondo di quest'uomo e, soprattutto, non ci danno modo di associarlo a un preciso individuo realmente esistito. Egli, inoltre, non pronuncia mai il proprio nome: lo conosciamo solo grazie a fonti esterne al film. Si tratta dunque di una presenza estremamente vaga.

L'unico elemento che in qualche modo accomuna le due opere in questo senso riguarda le modalità narrative adottate per presentare tali guide – sempre tenendo conto delle differenze messe in luce finora. Sia nell'opera dantesca che in quella *sokuroviana*, infatti, i personaggi delle guide vengono introdotti sulla pagina (in un caso) o sullo schermo (nell'altro caso) sempre in maniera graduale.

Virgilio, anche se rivela subito la propria identità, non assume fin dall'inizio l'aspetto di un personaggio a tutto tondo. La sua autonomia di personaggio si delineerà solo col procedere del poema. Stazio addirittura si presenta solo dopo aver già cominciato un dialogo con i suoi due interlocutori: egli, nel canto in cui compare la prima volta (XXI del Purgatorio), comincia a parlare al verso 13, ma paleserà la propria identità solo al verso 82, in seguito a una sollecitazione di Virgilio. Anche Beatrice in un primo momento è una presenza confusa: ella compare nel canto XXX del Purgatorio sospesa su una nuvola, simile a una divinità, con un velo che non permette di vedere chiaramente il suo volto. Per quanto Dante la riconosca fin da subito per via della potenza del suo amore, anch'ella in realtà palesa la propria identità solo a conversazione inoltrata: infatti, pur comparando al verso 28, Beatrice dichiara il proprio nome al verso 73. Inoltre, il

velo che le copre il volto verrà rimosso solo sul finire del canto successivo (canto XXXI, versi 133-145). Questo discorso vale anche per San Bernardo. Egli fa la sua prima comparsa nel canto XXXI del Paradiso, con la definizione piuttosto vaga di «un sene vestito con le genti gloriose» (vv. 59-60, Canto XXXI, Paradiso), e il suo nome viene pronunciato per la prima volta solo al verso 102.

Anche il marchese di Custine, infine, è oggetto di una presentazione graduale. Abbiamo già notato che egli in un primo momento non si presenta affatto, e una vera e propria presentazione non ci sarà mai; si limita ad aggiungere nel corso del film alcune informazioni che lo riguardano.

Questa presentazione progressiva da vita a risultati diversi a seconda delle opere a cui ci stiamo riferendo. Nel caso della *Divina Commedia*, questo modo di presentare i personaggi delle guide fa in modo che questi siano delineati in maniera sempre più precisa, con un numero di dettagli sempre maggiore, e permette al lettore di conoscerli in maniera via via sempre più approfondita, anche dal punto di vista caratteriale. Per quanto riguarda la figura del marchese di *Arca russa*, invece, non si ottiene questo effetto: per quanto vengano aggiunte informazioni riguardanti la sua figura nel corso dell'opera, tali informazioni, saltuarie e poco dettagliate, non permettono mai di avere un'immagine complessiva della persona che sta parlando, che tenga conto non solo degli aspetti esteriormente più evidenti, ma anche di quelli più profondi e nascosti (in pratica, del suo carattere). Le poche informazioni relative al marchese sono infatti perlopiù di natura biografica. Per esempio, nella piccola sala italiana del Museo dell'Ermitage scopriamo che abbiamo a che fare con un marchese perché i suoi interlocutori lo definiscono tale (provocando lo stupore del suo compagno di viaggio); nella stessa occasione veniamo a conoscenza di una «precedente visita» in Russia e del suo profondo sentimento cattolico; durante l'episodio in cui i due viaggiatori osservano i marmi di Canova, è ancora una volta Custine in persona a fornirci

informazioni sulla propria vita: scopriamo che sua madre era una scultrice e che aveva quasi sposato Canova, e che lui era stato un diplomatico durante il congresso di Vienna. L'aggiunta di queste indicazioni in relazione al suo personaggio però non scioglie mai l'alone di mistero che lo circonda – e che del resto caratterizza tutta l'opera. Infatti, non siamo mai in grado di identificarlo con un uomo in particolare, e inoltre non abbiamo mai modo di conoscerne le emozioni e gli aspetti più profondi del carattere. La spiegazione di ciò è probabilmente da ritrovare nel fatto che tale personaggio assuma un particolare significato: la sua presenza, infatti, è funzionale a rappresentare il punto di vista europeo in questa riflessione sulla società russa, egli non è altro che una personificazione dell'Europa. Si tratta dunque di un personaggio simbolico, e proprio in quanto tale non è necessario un suo approfondimento psicologico.

In realtà, anche Virgilio, Stazio, Beatrice e San Bernardo assumono nel poema un significato simbolico. C'è però una sottile differenza. Come abbiamo detto in 2.4, la *Divina Commedia* è un poema allegorico; in quanto tale essa si svilupperà su due piani: un piano per così dire dell'evidenza, costituito dalla storia narrata e fruibile da tutti, e un piano "riflesso". Il significato simbolico delle guide dantesche è appunto rilevabile in questo secondo piano, ma sul piano dell'evidenza sarà necessario delinearle in maniera chiara e approfondita, in modo tale che chiunque possa riconoscerli come individui umani.

In *Arca russa* questo sdoppiamento dei piani non sussiste, perché fondamentalmente non c'è nessun piano dell'evidenza. Le presenze sono tutte piuttosto vaghe, e anche quando sono riconoscibili storicamente, come nel caso degli zar, essi non sono presentati in maniera approfondita, e sembrano sempre molto distanti dalla realtà. I quattro zar che vediamo nel corso di questo viaggio, non sono persone con una propria individualità e profondità, ma servono semplicemente a rappresentare il potere zarista. Allo stesso modo, dunque, il marchese non è un personaggio che è necessario conoscere in maniera

approfondita, ma è sufficiente conoscere quelle informazioni (è francese, è cattolico, adora la cultura europea) che permettono di associarlo a un'immagine dell'Europa.

Inoltre, per quanto riguarda le guide dantesche, si tratta di persone che nella vita reale di Dante hanno avuto un rilievo particolare, in un modo o nell'altro sono stati tutti realmente suoi maestri. Essi dunque dovevano necessariamente essere descritti in maniera dettagliata (anche psicologicamente), affinché fossero riconoscibili e contribuissero a rendere evidente il forte legame che quest'opera ha con la vita reale del proprio autore.

Non si può dire lo stesso per Astolphe de Custine nei confronti di Sokurov: i suoi scritti saranno stati sicuramente fondamentali per il regista ai fini della costruzione del personaggio, ma nella vita reale del Sokurov-Autore, Astolphe de Custine non è certamente stata una figura di riferimento, come al contrario lo sono stati Virgilio, Stazio, Beatrice e San Bernardo per il Dante-Autore.

La distanza che intercorre fra i personaggi delle guide dantesche e il marchese di Custine è evidente anche in molti altri particolari.

Si pensi ad esempio alla componente religiosa. È risaputo che questa nella *Commedia* sia di primaria importanza. Tanto è vero che Virgilio, Stazio, Beatrice e San Bernardo sono a tutti gli effetti delle guide spirituali.

Non si può certamente dire lo stesso per quanto riguarda il marchese di Custine. Egli, com'è evidente in alcuni momenti del film, ha uno spiccato sentimento religioso. Vi fa riferimento nella già citata scena all'interno della piccola galleria italiana, ad esempio, ma, con tono ancor più deciso, anche nel momento in cui aggredisce il giovane studente intento a osservare il dipinto *San Pietro e San Paolo*, di Domenico Theotokòpulos detto El Greco (1587-1596):

Studente: «Li stavo guardando semplicemente perché mi piacciono».

Marchese: «Vi piacciono...»

S: «Prima o poi tutti gli uomini della terra diventeranno...»

M: «Diventeranno?»

S: «Come loro».

M: «Ah sì? Ma io mi domando come fate voi, come fate a sapere che cosa diventeranno gli uomini, se non sapete cosa dicono le Sacre Scritture?!»

Si pensi poi all'aspetto vagamente caricaturale del marchese. Questo, spesso sottolineato dallo stesso compagno di viaggio attraverso la ripetizione derisoria delle sue affermazioni più esasperate, non fa che aumentare la distanza con la serietà delle guide di Dante. Ogni sua asserzione perde credibilità, e questo non accade mai alle guide del poema dantesco: tutto ciò che esse dicono è vero e indubitabile. Inoltre, contrariamente a queste, non si può certo dire che il marchese agisca saggiamente: egli sembra piuttosto agire in maniera istintiva e passionale. Si pensi al momento dell'incontro con l'anziano signore che sta costruendo la propria bara. Questo signore si trova al di là di una porta, che l'A-N-P Sokurov si è raccomandato di non aprire; il marchese, noncurante delle parole del suo compagno, l'apre lo stesso, affermando: «Ma mi piace, mi piace questa porta. Che cos'ha che non va? È una bella porta, guardate...». Queste parole dimostrano chiaramente quanto poco razionalmente il marchese di Custine agisca, soprattutto se paragonato ai maestri di Dante: se questi ultimi rappresentano sommi esempi di individui che agiscono guidati solamente dalla fede e dalla ragione, il marchese sembra il loro esatto opposto. Anche in questo senso la guida *sokuroviana* si può definire una figura contraddittoria: il tono con cui si pone sembra sempre quello di un maestro, di qualcuno che vuole insegnare qualcosa, come del resto abbiamo già detto all'inizio del capitolo, il che normalmente potrebbe far pensare a un uomo saggio; ma il suo modo di comportarsi non lo pone affatto nella posizione di un modello da seguire, e al

contrario molte volte sbaglia e viene perfino rimproverato a più riprese.

La contraddittorietà è del resto la sua principale caratteristica, sarà evidente anche nel finale: nonostante abbia criticato la società russa – con i suoi zar dispotici, il suo lusso sfrenato, il suo ostinarsi a imitare gli errori degli europei – dall’inizio alla fine, nel momento in cui giunge con il suo compagno di viaggio nella splendida sala da ballo, il suo approccio cambierà di segno. Egli non potrà fare a meno di ammirarla e di rimanere affascinato dalla bellezza di quel luogo, di quegli abiti, di quella musica, tanto da decidere di restarvi e abbandonare il cammino.

Questo radicale cambio di orientamento costituisce un altro punto di rottura con la *Commedia*: le guide dantesche non agirebbero mai secondo uno schema diverso da quello che è già stato tracciato, non possono venire meno al loro compito supremo e lo scopo verso il quale tendono è lo stesso dall’inizio alla fine; non sono ammessi cambiamenti di orientamento per Virgilio, Stazio, Beatrice e San Bernardo, come del resto non sono ammessi per Dante.

La ragione di tutti questi punti divergenti è da individuare ancora una volta nella differenza di intenti che ha spinto i due autori a creare le loro opere, e nel modo diverso in cui hanno disegnato i cammini che i loro personaggi sono destinati a percorrere: essendoci nel cammino dantesco una precisa destinazione verso la quale tende tutta l’opera, le guide saranno funzionali a raggiungere tale destinazione; trovandosi al contrario Sokurov ad affrontare un viaggio privo di destinazione, il personaggio del marchese vagherà senza una meta proprio come il suo compagno. Proprio questa incertezza porta del resto a mettere in discussione lo stesso ruolo di guida del marchese, il quale, spesso, è il primo a non sapere dove andare.



### 3.4 *Rapporti con i personaggi incontrati*

Possiamo individuare rilevanti differenze anche nel modo in cui le guide dantesche e quella *sokuroviana* si pongono con i personaggi che incontrano nel corso del viaggio.

Le guide di Dante, in particolare Virgilio, si trovano sempre in una posizione di secondo piano nel momento in cui il loro discepolo incontra delle anime.

Il ruolo di primo piano che Virgilio ricopre, oltre a quello di maestro e guida per Dante, consiste nel facilitare il cammino dall'Inferno al Paradiso terrestre. Egli, infatti, interloquisce soprattutto con quei personaggi i quali svolgono un compito ben preciso all'interno dell'Aldilà: per esempio con i traghettatori infernali, che vengono da esso convocati e convinti a trasportare lui e Dante (come nel caso della belva volante Gerione) o tenuti a bada (come nel caso di Caronte: «Caron, non ti crucciare: / vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare», vv. 94-96, Canto III, Inferno); oppure con i guardiani degli inferi che, come nel caso di Cerbero, vengono da esso neutralizzati; o ancora è sempre Virgilio ad aizzare la furia del Minotauro che, accecato dall'ira, lascerà passare i due poeti; inoltre Virgilio riesce a convincere il gigante Anteo a depositare lui e Dante sul fondo ghiacciato del nono cerchio dell'Inferno. Talvolta, però, è lui stesso a rivolgersi alle anime, come nel caso della fiamma biforcuta che rappresenta Ulisse e Diomede; trattandosi di un caso eccezionale, Virgilio motiva il suo intervento affermando «ch'ei sarebbero schivi, / perch'e' fuor greci, forse del tuo detto» (vv. 74-75, Canto XXVI, Inferno), anche se molta critica non è ancora riuscita a capire l'esatto significato di questi versi. Gli interventi diretti di Virgilio con le anime sono quindi sporadici; egli infatti prevalentemente esorta Dante a parlare con queste anime dannate o penitenti, invitandolo a superare la paura. La sua presenza in queste circostanze, se pur fondamentale, è sempre secondaria. In questo senso la figura di Stazio è simile a quella di Virgilio: esso svolge il fondamentale ruolo di spiegare alcuni

misteriosi avvenimenti cui Dante e Virgilio assistono (come ad esempio il terremoto del canto XXI del Purgatorio), ma durante gli incontri con le anime si trova sempre in una posizione defilata (si pensi all'incontro con Forese Donati, o a quello con Guido Guinizzelli). Anche perché, lo abbiamo già detto, il ruolo di guida di Stazio è decisamente meno significativo di quello di Virgilio.

Un discorso diverso va fatto per Beatrice e San Bernardo. Essi svolgono un ruolo decisamente più diretto e incisivo. Questo è probabilmente motivato dal fatto che, avendo ormai raggiunto il Paradiso terrestre, gli incontri si collocano su un livello spiritualmente sempre più elevato, tale per cui è necessaria un'autorizzazione o, quanto meno, una mediazione, per rivolgersi alle anime incontrate. Per esempio, nel canto VIII e IX del *Paradiso* Dante, prima di parlare rispettivamente con Carlo Martello e con Cunizza da Romano, aspetta di avere il «caro assenso» dell'amata donna. Per quanto riguarda San Bernardo, il suo ruolo di mediatore risulta fondamentale: egli dovrà rivolgere una preghiera alla Vergine Maria affinché interceda a favore di Dante nella visione divina.

Per quanto riguarda il marchese di Custine, egli è tutt'altro che defilato durante gli incontri con gli altri personaggi. Al contrario ha un ruolo attivo per l'intera durata dell'opera. O meglio, è l'unico, tra i due protagonisti, a svolgere un ruolo attivo nel contesto dei dialoghi con i personaggi incontrati. Egli, lo abbiamo già detto, è l'unico dei due a essere visto dagli svariati personaggi che popolano il Palazzo d'Inverno, e quindi l'unico a poter parlare con essi. In questo caso, quindi, è colui che identifichiamo con il ruolo di guida ad avere il privilegio di dialogare con questi personaggi che provengono da tempi diversi, mentre colui che associamo alla figura del protagonista, poiché invisibile, occupa sempre una posizione di secondo piano nel momento in cui avviene un incontro. Rispetto alla *Commedia*, la situazione in qualche modo si ribalta: il l'A-N-P Sokurov, che abbiamo precedentemente associato alla figura di Dante, assume in queste

circostanze un ruolo più vicino a quello di Virgilio, per il suo tenersi in disparte; al contrario il marchese di Custine, solitamente associato a Virgilio (o agli altri maestri di Dante) in quanto guida, nel momento dei dialoghi con gli altri personaggi, occupa una posizione più facilmente assimilabile a quella di Dante, in quanto interloquisce direttamente con essi.

L'A-N-P Sokurov può essere relegato a una posizione ancora più marginale rispetto a quella di Virgilio: se quest'ultimo, infatti, non è invisibile e ha la possibilità di prendere la parola nelle conversazioni, l'A-N-P Sokurov, anche se lo volesse, non potrebbe intervenire, in quanto la sua presenza non è percepita da nessuno all'infuori del marchese di Custine e pochi altri. Il non-intervento di Virgilio è volontario: egli è consapevole del fatto che debba essere Dante a dialogare con le anime, poiché tali dialoghi costituiscono un momento fondamentale del viaggio dantesco; il viaggiatore invisibile di *Arca russa*, al contrario, non interviene semplicemente perché non ne ha la possibilità, ma la sua curiosità probabilmente lo spingerebbe a dire qualcosa. I suoi interventi, talvolta, sembrano privi di effetto anche nei confronti del marchese; l'A-N-P Sokurov tenta in alcuni casi di dissuaderlo dal compiere azioni azzardate, ma il più delle volte non viene ascoltato. Egli in effetti ha solo una voce, ed è questo l'unico mezzo attraverso il quale può cercare di convincere il marchese: non può, per esempio, bloccarlo con il proprio corpo. Si pensi al già citato episodio in cui cerca di convincere la propria guida a non aprire la porta al di là della quale si trova l'uomo che sta costruendo la propria bara, ma non riesce a fermarlo; il marchese, contrariamente agli altri personaggi che non vedono e non sentono l'A-N-P Sokurov, sembra piuttosto non ascoltarlo.

In questa sua impotenza, più che alla figura di Virgilio, egli potrebbe piuttosto essere avvicinato alla posizione occupata dall'osservatore del film o dal lettore dell'opera letteraria, che guarda o legge con coinvolgimento gli episodi rappresentati, ma senza poter intervenire.

Abbiamo già parlato del cambiamento di visione del marchese: egli, in un primo momento estremamente scettico, comincerà gradualmente ad apprezzare sempre di più questa realtà in cui si trova, raggiungendo il culmine con l'accettazione di essa attraverso la decisione di restare al ballo. Il massimo dello scetticismo viene espresso dal marchese nel momento in cui aggredisce lo studente intento a osservare il già citato quadro di El Greco; una volta varcata la porta successiva, il suo atteggiamento cambierà, e tale cambiamento sarà testimoniato dai vari apprezzamenti espressi a proposito delle opere ora osservate: «Bello, bello... No, avete dei bei quadri qua. Sono diventati migliori, decisamente migliori, mmm». È quindi lo stesso marchese a sottolineare un mutamento di rotta: ma sono davvero i quadri a essere diventati migliori, o è lui ad aver cambiato atteggiamento? È forse più naturale propendere per questa seconda ipotesi, dal momento in cui gli episodi successivi – esclusi alcuni ancora oscuri – saranno una sorta di climax ascendente dell'attrazione del personaggio verso il lusso sfrenato di cui si vedrà circondato. Si pensi all'episodio dell'incantevole danzatrice, a quello delle belle attrici che desiderano una dedica da parte del marchese sul libro scritto da lui, e ancora all'episodio delle fanciulle quasi angeliche che corrono per i corridoi del palazzo, alla colazione di Nicola II con la sua famiglia e, infine, l'apice: il gran ballo, che sarà la causa del definitivo cambiamento di intenti del marchese. Questo mutamento si riflette, inevitabilmente, nel comportamento adottato nei confronti dei vari personaggi. Si pensi ancora una volta al momento che segna il culmine dello scetticismo e il successivo passaggio a un atteggiamento benevolo: se per rivolgersi al ragazzino ricorre a un tono feroce ed estremamente critico, nell'incontro che segue, cioè quello con la danzatrice russa Alla Osipenko, non solo scomparirà la sua insistente tendenza alla disapprovazione, ma si rivolgerà a lei in maniera gradevole, assumendo un'espressione sognante nell'osservare la sua interlocutrice, che definirà «una donna incantevole» e «affascinante».

Le diverse modalità con cui le guide dantesche e quella *sokuroviana* si relazionano con i personaggi incontrati costituiscono dunque l'ennesima dimostrazione della presenza di un legame antinomico fra la *Divina Commedia* e *Arca russa*.

### ***3.5 Ruolo di guida all'interpretazione dell'opera***

Nonostante l'estrema indefinitezza di cui è circondato, il marchese riesce comunque a fare da guida in un altro senso: egli in qualche modo guida l'osservatore verso una precisa interpretazione dell'opera, che certamente non è l'unica, ma rappresenta senza dubbio una possibilità. Inevitabilmente la sua contraddittorietà si riversa anche in questo contesto, offrendo un'interpretazione che, se all'inizio si muove all'insegna della critica, col procedere del racconto cambierà decisamente di segno. Nonostante questo mutamento, la sua visione rimane pur sempre quella di un europeo a contatto con un mondo molto lontano dal suo, ma nel quale allo stesso tempo rivede molto della sua Europa: il che, in una prima parte del film, si traduce in insistita disapprovazione, ma nell'ultima parte diviene vero e proprio elogio. Ma soprattutto, il ruolo di esegeta del marchese è evocato dallo stesso protagonista nel finale: «Signore, signore... Peccato che lei non sia qui con me. Lei avrebbe capito ogni cosa». Sottolineando questa sua capacità di comprendere ogni cosa, il marchese viene automaticamente investito del ruolo di guida e interprete indispensabile sia per il viaggio, sia per l'opera intera. Peccato che la sua presenza svanisca prima della fine del film. Quindi, per quanto la sua guida possa sembrare valida per una precisa interpretazione dell'opera, tale interpretazione è in realtà negata dallo stesso marchese. Del resto, il motivo per cui decide di restare, lo afferma lui stesso, è legato al fatto di non conoscere il proseguimento di questo viaggio. Egli sembra consapevole dell'incertezza che lo attenderebbe, se proseguisse questo cammino:

Sokurov-Protagonista: «Andiamo?»

Marchese: «Dove, eh?»

S-P: «Dove? Avanti, andiamo avanti. Avanti!»

M: «Cosa c'è di là?»

S-P: «Cosa c'è? Non lo so...»

M: «Mmm... Io rimango qui».

S-P: «Addio, Europa».

M: «È tutto finito...»

È quindi lo stesso marchese, decidendo di restare al ballo, a provocare un finale sospeso? O forse il finale rimarrebbe tale anche se il marchese proseguisse il viaggio? Non ci è dato conoscere la risposta esatta, ma sicuramente il marchese suggerisce che quello che c'è dopo continuerà a essere vago, e che, andando avanti, non troverebbero alcuna spiegazione. Per lui quindi il viaggio finisce «qui». Nonostante la vaghezza permanga, dal momento in cui l'osservatore è portato a chiedersi cosa rappresenti questo «qui» (spazialmente e temporalmente parlando), sta di fatto che il marchese giunge a un punto fermo – anche in senso fisico: egli, infatti, mentre la folla continua a camminare, rimane fermo. Il viaggiatore invisibile, invece, non si ferma mai, vaga in continuazione e, perdendo il suo unico interlocutore, perde gradualmente la sua natura di uomo. Egli, decidendo di continuare, non raggiunge alcun punto fermo, e anzi il suo viaggio, come del resto aveva anticipato il marchese di Custine, rimane sospeso e incomprensibile. Nonostante il ruolo di guida del marchese sia stato messo in discussione, l'A-N-P Sokurov senza di lui è perduto. Dal punto di vista dell'osservatore, l'esito dell'opera così indeterminato si traduce in una vasta libertà di interpretazione.

Anche in questo caso le guide di Dante, contrariamente al marchese di Custine, sono molto più definite in questo loro ruolo: è fuor di dubbio che esse, oltre a fare da maestre a Dante, ricoprono lo stesso ruolo anche nei confronti del lettore. Se la *Divina Commedia* arriva a una

conclusione precisa, tutt'altro che sospesa, e se il lettore è in grado di coglierla, questo è in gran parte dovuto agli interventi di Virgilio, di Stazio, di Beatrice e di San Bernardo. E in effetti è proprio Virgilio a spiegare la geografia dell'Aldilà e la disposizione delle anime, e tale spiegazione è indispensabile a Dante per intraprendere il suo viaggio, ma lo è anche per il lettore, che in tal modo è in grado di orientarsi più facilmente nell'opera; Stazio provvederà invece a spiegare la ragione del terremoto nel canto XXI del Purgatorio, chiarendo le perplessità di Dante e di Virgilio ma anche quelle del lettore; Beatrice risolverà i numerosi dubbi che sorgeranno nella mente di Dante sul finire del Purgatorio e per tutto il cammino in Paradiso, dando così allo stesso tempo spiegazioni anche al lettore; infine anche San Bernardo, spiegando nel canto XXXII del Paradiso la distribuzione dei beati nella rosa celeste, chiarirà tale questione anche al lettore. Del resto questa funzione nella *Divina Commedia* è svolta anche dallo stesso Dante, e anche da molti dei personaggi con cui egli parla nel corso del suo viaggio. Qui, contrariamente ad *Arca russa*, l'interpretazione finale è univoca, e di conseguenza tutte le azioni e tutti i dialoghi tenderanno verso quella direzione. Alla fine del viaggio, il lettore avrà gli strumenti necessari per comprendere la visione di Dio di cui è protagonista Dante – per quanto, essendo umano, non possa coglierla nella sua interezza.

## CAPITOLO IV

### Il viaggio



## Capitolo 4: Il viaggio

Nel quarto capitolo verrà messo a confronto il viaggio di Sokurov con quello di Dante, sempre nell'ottica di rilevarne le somiglianze di forma in un primo momento, e i significati antitetici sottostanti in un secondo momento.

### 4.1 *Metodi di narrazione*

Il terzo e ultimo punto di contatto tra le due opere che questo elaborato si pone l'obiettivo di analizzare riguarda la dimensione del viaggio.

Una prima riflessione riguarderà i metodi di narrazione adottati nelle due opere, per la quale si ricorrerà nuovamente alle parole di Michelangelo Picone. Egli, nella *Divina Commedia*, rileva due livelli di narrazione: uno microtestuale, rappresentato dagli episodici incontri con le anime, e uno macrotestuale (detto anche "cornice viatoria") che corrisponde al viaggio nell'Aldilà affrontato da Dante, il quale funge come un filo che tiene uniti tutti gli episodi della dimensione microtestuale<sup>43</sup>.

Questo doppio livello di narrazione si può rilevare anche in *Arca russa*. Anche qui, infatti, l'andamento del viaggio, che costituisce l'evento principale dell'opera (dimensione macrotestuale o cornice), è intervallato da incontri occasionali che in qualche modo interrompono il cammino dei due viaggiatori (dimensione microtestuale).

Gli occasionali incontri prevedono che solo uno dei personaggi che viaggiano interloquisca con il soggetto incontrato. Abbiamo visto come in questo frangente i ruoli nelle due opere si ribaltino: se nella *Divina Commedia* è la guida a restare in disparte mentre il discepolo porta avanti la conversazione, in *Arca russa* assistiamo all'esatto opposto, con la guida che interloquisce con gli altri e il cosiddetto discepolo costretto al silenzio. E l'"interruzione" provocata dagli incontri è

---

<sup>43</sup> Michelangelo Picone, *Dante come autore/narratore della Commedia*, 1999, pp. 19-20

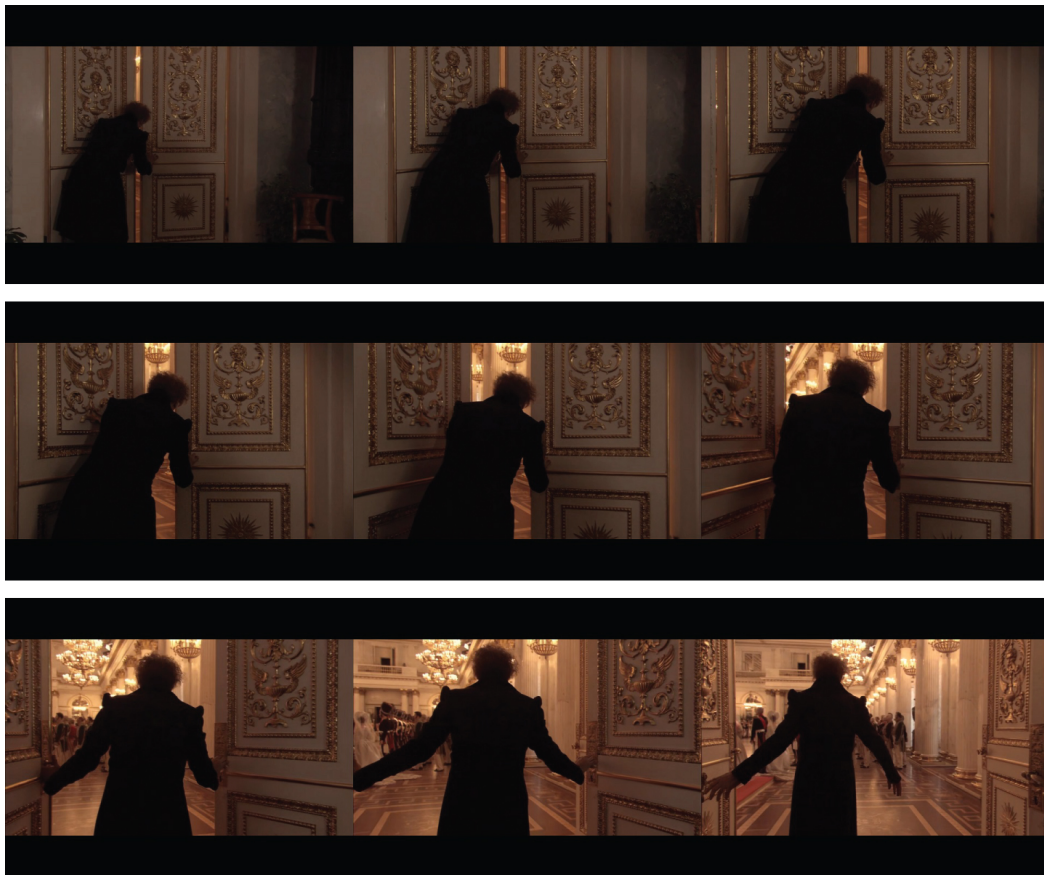
evidente proprio nella momentanea assenza di uno dei personaggi. Questa caratteristica, in un'opera e nell'altra, rende ancora più evidente lo scarto tra le due dimensioni narrative. «I racconti inseriti sono statici e discontinui», mentre «il racconto portante sviluppato dalla cornice viatorica è dinamico e continuo, segue una sua linearità che unisce l'inizio alla fine»<sup>44</sup>. Pertanto, gli episodici incontri costituiscono, in entrambi i casi, una pausa del viaggio.

In *Arca russa* la continuità è inoltre sottolineata dall'utilizzo del piano sequenza. Gli episodici incontri (dimensione microtestuale), rappresentando delle interruzioni del viaggio, si rivelano quindi utili per creare nel film quelle pause di cui l'assenza di stacchi lo priva. Il film risulta così suddiviso in "capitoli". Il passaggio da un capitolo all'altro sarà quasi sempre segnato da ogni nuovo ingresso: ogni volta che si apre una porta o semplicemente si attraversa una porta già aperta, è come se si aprisse un nuovo capitolo; così come la chiusura di una porta o l'uscita da una stanza costituisce la fine di un capitolo. Si pensi ad esempio all'episodio successivo al secondo incontro con Caterina II: il viaggiatore invisibile, rientrato dal cortile innevato, segue il marchese all'interno di una stanza dove quest'ultimo viene assalito da un gruppo di avvenenti attrici. Il passaggio attraverso la porta di accesso a questa stanza costituisce l'inizio di questo breve episodio. Liberatosi di esse, il marchese si dirige verso un'altra porta, che dalla stanza delle attrici conduce verso un'altra sala. L'apertura di quella porta e il passaggio alla sala successiva costituisce dunque la fine del capitolo relativo alle attrici e l'inizio di uno nuovo: quello cioè che rappresenta l'incontro fra lo zar Nicola I e il pascià di Persia (Figura 8).

Questo metodo verrà utilizzato per sottolineare tutti i passaggi di scena, dimostrando come la decisione di non inserire stacchi nella ripresa non costituisca un problema.

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 20



**Figura 8.** Sequenza di immagini in cui il marchese apre la porta per uscire dalla stanza in cui hanno incontrato le attrici ed entrare nella sala dove si sta tenendo l'incontro tra Nicola I e il Pascià di Persia.

Nella *Divina Commedia* una suddivisione è presente nella stessa struttura dell'opera: la scansione in Cantiche e Canti costituisce già di per sé una divisione in capitoli. Per dirla in termini cinematografici, il passaggio da una Cantica all'altra o da un Canto a un altro costituirebbe uno stacco, più lungo nel primo caso, più breve nel secondo. Ogni Canto, poi, è a sua volta diviso in una serie di episodi. Talvolta, il passaggio da un episodio all'altro è scandito anche in questo caso dal ricorso a particolari espedienti narrativi. Spesso anche qui si rivelano significative le porte, o gli ingressi in genere. Si pensi ad esempio alla porta che rappresenta l'entrata dell'Inferno, che troviamo all'inizio del canto III: qui il passaggio al di là della porta, costituendo l'entrata nel mondo dei dannati, segna in qualche modo un "cambiamento di scena".

La *Divina Commedia* presenta però anche alcuni “vuoti” narrativi, il che non può in alcun modo accadere in *Arca russa*, vista la modalità di ripresa adottata. Questi vuoti dovranno essere in qualche modo riempiti, e anche in questo caso si ricorre ad accorgimenti particolari. Quando Dante e Virgilio raggiungono la riva dell’Acheronte, per esempio, essi vengono bloccati dalla figura di Caronte. Una volta che Virgilio avrà convinto quest’ultimo a trasportarli al di là del fiume e una volta che tutte le anime saranno salite a bordo, Dante cade «come l’uom cui sonno piglia» (v. 136, canto III, Inferno), risvegliandosi dallo svenimento soltanto all’inizio del canto successivo (il IV), cioè quando sarà già stata raggiunta l’altra sponda del fiume. In sostanza, il momento della traversata del fiume costituisce un vuoto narrativo in quanto non viene raccontato, ma Dante sopperisce a questa mancanza ricorrendo all’espedito dello svenimento. E, d’altro canto, la trovata dello svenimento costituisce anche il passaggio da una scena a un’altra. Dante vi ricorrerà anche in altri momenti del racconto (per esempio alla fine del Canto V dell’Inferno, dopo l’episodio di Paolo e Francesca).

Nonostante, dunque, entrambe le opere possiedano la caratteristica della continuità, essa si presenta in modi diversi. Se in *Arca russa* si può parlare di una continuità per così dire “assoluta”, dove non esistono vuoti perché ogni cosa è rappresentata, la *Divina Commedia*, pur avvicinandosi molto a questa modalità, presenta alcuni brevi momenti non rappresentati. Proprio per questo, come accennato in 1.3, non si può parlare delle modalità narrative della *Divina Commedia* come un equivalente letterario del piano sequenza cinematografico.

## 4.2 *Dall'Inferno petrino all'illusorio Paradiso di Nicola II*

Si pensi ora a come cambia il viaggio di Sokurov nel corso del film. Dopo aver abbandonato il cortile innevato sul quale si apre il film, egli accede all'interno di un ambiente oscuro, come una sorta di piano interrato. L'oscurità nasconde spiacevoli sorprese, preannunciate ad esempio dalla caduta di uno degli ufficiali che l'A-N-P Sokurov sta seguendo.

In seguito all'incontro col marchese e la sua iniziale dipartita, il viaggiatore invisibile, ritrovatosi solo, assiste come una sorta di *voyeur* a una scena di violenza: quello che scopriremo essere Pietro il Grande spinge con forza un generale, tanto da farlo cadere a terra, umiliandolo; quest'ultimo si ritrova ad andare tentoni. Questa scena di bestialità fa inevitabilmente pensare all'atmosfera infernale, dove tutto è oscuro, tutto è spaventoso, e dove gli uomini si trasformano in bestie. Sokurov, entrando in questo palazzo non ancora identificato, è come se varcasse la porta dell'Inferno. Sarà lo stesso marchese qualche minuto dopo a suggerire la tirannia dello zar Pietro il Grande: questa era però ben nascosta dalle sue apparentemente innovative riforme.

Se l'oscurità iniziale di *Arca russa* è assimilabile alla rappresentazione infernale della *Commedia*, allo stesso modo l'amenità delle ultime scene, che culmina con la scena del ballo, è paragonabile al Paradiso dantesco (Figura 9).

Sarà però necessario fare delle riflessioni, che dimostreranno ancora una volta come questa somiglianza formale nasconda in realtà due realtà molto diverse.



**Figura 9. A sinistra: sontuosa scena del ballo; a destra: illustrazione del Paradiso dantesco di Gustave Doré.**

In entrambe le opere la rappresentazione dell'Inferno è autentica, frutto di come appare veramente la realtà in cui ci si trova. Dell'impero di Pietro il Grande vengono rappresentati i lati più oscuri, la tirannia che si nasconde sotto l'apparente benessere del suo modo di governare; e anche l'Inferno dantesco è un mondo che, se pur immaginato dalla mente del poeta, è rappresentato con spaventoso realismo. Per quanto riguarda la rappresentazione paradisiaca non si può dire lo stesso: se infatti il Paradiso dantesco è davvero come viene descritto, è davvero il luogo dove «è l'uom felice» (v. 75, Canto XXX, Purgatorio), e non c'è niente di illusorio, al contrario la realtà di Nicola II non era certamente paradisiaca. La rappresentazione del ballo offre infatti la visione solo di un lato del suo impero, il lato più sfarzoso che rifletteva la passione dello zar per la vita mondana, nascondendo il malcontento della maggior parte della popolazione. Malcontento che, non a caso, avrebbe portato qualche anno dopo alla caduta non solo dello zar Nicola II, ma dell'intero sistema zarista, in seguito alla rivoluzione bolscevica del 1917. E a dire la verità la scena finale del ballo rappresenta solo l'apice di questo illusorio benessere. Dopo Pietro il Grande, infatti, anche i regni di Caterina II e di Nicola I si erano mossi all'insegna del dispotismo, nonostante nel film vengano rappresentati di entrambi i lati più illustri.

È significativo, dunque, come anche in questo caso le due opere, che apparentemente sembrano rappresentare un itinerario simile (dall'oscurità verso la luce) siano in realtà molto lontane nella sostanza. Se infatti la realtà russa dopo Pietro il Grande è rappresentata nel film in maniera consapevolmente ingannevole, nella *Divina Commedia* è tutto così come viene descritto.

### **4.3 Dante e Sokurov alle prese con il passato**

Sulla strada delle corrispondenze antinomiche si colloca anche il diverso modo in cui Dante e Sokurov entrano in relazione con gli uomini del passato che incontrano nel corso del loro cammino.

Se il cammino del regista russo si può considerare a tutti gli effetti un viaggio nel tempo, non si potrà dire lo stesso per quello dantesco.

La cronologia di quest'ultimo è infatti ben definita. Sapendo che Dante comincia il suo viaggio a metà di quello che era il corso medio della vita – cioè a 35 anni – e conoscendo il suo anno di nascita – il 1265 –, sarà facile risalire all'anno in cui l'opera è ambientata: il 1300, anno cruciale per Dante (è l'anno del suo priorato), per Firenze (nel calendimaggio le fazioni cittadine si scontreranno sanguinosamente) e per l'umanità intera (è l'anno del primo giubileo)<sup>45</sup>. Inoltre il fatto che si tratti del 1300 è suggerito anche dai versi 112-114 del Canto XXI dell'*Inferno*: «mille dugento con sessanta sei / anni compié che qui la via fu rotta». È il diavolo alato Malacoda che parla, e il riferimento è ai ponti crollati 1266 anni prima di quel momento per via della morte di Cristo, e poiché secondo Dante Cristo era morto a 34 anni compiuti, questa è un'ulteriore conferma che il viaggio sia ambientato nel 1300 (1266+34=1300). Inoltre, se pur con opinioni contrastanti, sono noti anche i giorni in cui Dante svolse il viaggio. Sicuramente durò 7 giorni, ma per alcuni cominciò il giorno del sabato santo, che cadeva l'8 aprile, mentre per altri il viaggio cominciò il 25 marzo, considerato

---

<sup>45</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia – Inferno, con pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio*, Firenze: Le Monnier, 2006, pp. 2-3

l'anniversario storico della morte di Cristo<sup>46</sup>. Il viaggio di Dante è dunque ambientato in un lasso di tempo ben preciso, e non c'è nessun salto indietro o in avanti. Infatti, anche se egli incontra uomini vissuti in un passato anche molto remoto, li incontra nell'Aldilà, dunque essi sono morti. Al contrario in *Arca russa* le personalità del passato che l'A-N-P Sokurov ha modo di osservare sono decisamente vive: egli infatti affronta un vero e proprio viaggio nel tempo, con salti temporali anche molto ampi.

Ancora una volta, una somiglianza di forma (l'incontro con personaggi vissuti nel passato) cela in realtà due situazioni opposte (defunti da una parte, uomini e donne vivi dall'altra).

#### **4.4 Dimensione onirica del viaggio**

Da ultimo si parlerà della ricorrenza di riferimenti alla dimensione del sogno, sia in *Arca russa* che nella *Divina Commedia*.

«A volte Dante si riferisce al significato comune della parola, cioè a sogni che si hanno quando si dorme. [...] Nella *Divina Commedia*, però, la parola si trova molto più sovente in un senso metaforico. Appare di solito come avvertimento contro una verità falsa, che può manifestarsi attraverso un sogno. Questa realtà falsa è in grado d'ingannare l'uomo e portarlo verso il peccato. Un uomo che sogna non è capace di vedere la verità divina e non può avvicinarsi all'amore divino. Ogni volta in cui Dante usa la parola nel suo contesto metaforico nella *Divina Commedia*, essa viene usata in questo specifico senso negativo»<sup>47</sup>.

Anche l'antico filosofo Platone concepiva i sogni – sia quelli che si hanno quando si dorme sia i sogni in senso metaforico – come qualcosa di negativo, in quanto nella loro produzione non è coinvolta l'attività

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 348

<sup>47</sup> Elgin K. Eckert, *Il sogno nelle similitudini della Divina Commedia*, Monsummano Terme: Carla Rossi Academy Press, 2002, p. 7



intellettuale. Il raggiungimento della verità si persegue infatti secondo Platone solo attraverso l'intelletto. Secondo la visione dantesca, invece, la verità divina può essere raggiunta solo attraverso la Fede, e anzi l'intelletto deve essere messo in disparte. La Fede condurrà dunque l'uomo a smettere di sognare, ed è proprio questo l'invito che Beatrice rivolge a Dante nel Canto XXXIII del Purgatorio:

*Ed ella a me: «Da tema e da vergogna  
voglio che tu omai ti disviluppe,  
sì che non parli più com'om che sogna».*<sup>48</sup>

«Il sogno qui rappresenta chiaramente la falsa realtà, e Beatrice avverte Dante di non credere più in una falsa realtà (o almeno di non parlare più come se ci credesse)»<sup>49</sup>. Per Dante non è semplice abbandonare le proprie capacità intellettuali, ma adesso che sta per entrare in Paradiso dovrà lasciarsi guidare solo dalla Fede, e quindi dovrà smettere di sognare. «Il non sognare, o l'essere sveglio, ora vuol dire sapere»<sup>50</sup>. Dante riesce a raggiungere la verità divina proprio dopo aver abbandonato razionalità e intelletto, e dopo aver smesso di sognare.

Nel finale dell'opera, però, la parola *sognare* assume un'accezione diversa, e cambia di segno, diventando una possibilità da tenere in considerazione: può infatti accadere che all'interno dei sogni vengano presentate all'uomo delle verità assolute, e che esso si fidi implicitamente di queste verità e tragga ispirazione da esse. È proprio ciò che accade a Dante dopo aver avuto la visione divina e che descrive nel Canto XXXIII del Paradiso. Egli, dopo aver raggiunto tale visione, si sente come un uomo che ha sognato, poiché non riesce a ricostruire chiaramente l'immagine cui ha appena assistito:

---

<sup>48</sup> vv. 31-33, Canto XXXIII, Purgatorio

<sup>49</sup> Elgin K. Eckert, *Il sogno nelle similitudini della Divina Commedia*, Monsummano Terme: Carla Rossi Academy Press, 2002, p. 24

<sup>50</sup> Ivi, p. 24

*Da quinci innanzi il mio veder fu maggio  
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,  
e cede la memoria a tanto oltraggio.*

*Qual è colui che sognando vede,  
che dopo 'l sogno la passione impressa  
rimane, e l'altro a la mente non riede,*

*cotal son io, ché quasi tutta cessa  
mia visione, e ancor mi distilla  
nel core il dolce che nacque da essa.<sup>51</sup>*

Ed è questo l'unico modo attraverso il quale la verità divina si manifesta per il lettore: solo sotto forma di sogno<sup>52</sup>.

Anche in *Arca russa* vi sono ripetuti riferimenti al sogno, e in questo caso possiamo rilevare le medesime accezioni riscontrate nella *Commedia*. Sicuramente il più delle volte l'A-N-P Sokurov si riferisce ai sogni che si hanno quando si dorme: egli, avendo l'impressione che quel che vede sia irreali, crede di trovarsi all'interno di un sogno. Quel che vede, però, non è solo irreali, fittizio, è anche illusorio, falso. E questa falsità è strettamente legata all'accezione metaforica del sogno che qui, come nella *Commedia*, ha un significato negativo. Infatti, Sokurov, fatta eccezione per la scena di Pietro il Grande – che, come detto, è molto realistica – vede una realtà falsa, che lo inganna: la visione che egli ha della vita sotto la zarina Caterina e sotto gli zar Nicola I e Nicola II non è la vita come era realmente. A dire il vero anche la visione di Pietro, per quanto rappresentata in maniera più realistica, è vissuta dal Sokurov-Protagonista in maniera illusoria, e

---

<sup>51</sup> vv. 55-63, Canto XXXIII, Paradiso

<sup>52</sup> Elgin K. Eckert, *Il sogno nelle similitudini della Divina Commedia*, Monsummano Terme: Carla Rossi Academy Press, 2002, pp. 26-28

questo sarà evidente nel momento in cui il marchese porrà l'accento sulla tirannia dello zar: «Si sbaglia su Pietro», afferma infatti. Egli, pur trovandosi davanti la cruda realtà, non la vede. Il viaggiatore invisibile sta sognando nell'accezione metaforica del termine ma, al contrario di Dante, egli non smetterà mai di sognare e non giungerà ad alcuna verità.

Ovviamente nel film non è presente l'elemento della Fede, perché come abbiamo già detto quello rappresentato dal Sokurov-Autore non è un viaggio spirituale: non è dunque la mancanza di Fede a non condurre il viaggiatore invisibile alla verità, ma il mancato raggiungimento di quest'ultima è legato al fatto che questo viaggio una verità ultima non la prevede, così come non prevede una meta; del resto, è lo stesso autore a non averla prevista: questa sospensione del finale rientra perfettamente nel disegno registico.

## Bibliografia

1. «*Achieving the Cinematic Impossible; "Russian Ark" DP Tilman Buttner Discusses What It's L*», in *IndieWire*, 2002
2. Alighieri, Dante, *Epistola a Cangrande*, 1316-1320
3. Alighieri, Dante, *Il Convivio*, a cura di F. Chiappelli ed E. Fenzi, in ID. *Opere Minori*, Torino, UTET, 1980
4. Alighieri, Dante, *La Divina Commedia – Inferno, con pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio*, Firenze, Le Monnier, 2006
5. Alighieri, Dante, *La Divina Commedia – Paradiso, con pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio*, Firenze, Le Monnier, 2006
6. Alighieri, Dante, *La Divina Commedia – Purgatorio, con pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio*, Firenze: Le Monnier, 2006
7. Auerbach, Erich, *L'ordinamento morale del Paradiso*, in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963
8. Auerbach, Erich, *L'ordinamento morale del Purgatorio*, in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963
9. Auerbach, Erich, *L'ordinamento morale dell'Inferno*, in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963
10. Bellomo, Saverio *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La Scuola, 2008

11. Casadei, Alberto «Il titolo della Commedia e l'Epistola a Cangrande», in *Allegoria*, 2009
12. Dagna, Stella; Formenti, Cristina; Giori, Mauro; Subini, Tomaso, *Corso introduttivo allo studio della storia del cinema*, Milano: Libraccio editore, 2014
13. Eckert, Elgin K., *Il sogno nelle similitudini della Divina Commedia*, Monsummano Terme: Carla Rossi Academy Press, 2002
14. Ejzenštejn, Sergej, *Un approccio materialistico alla forma cinematografica*, 1925
15. Elstermann, Knut, *In one breath – Aleksandr Sokurov's "Russian Ark"*, Documentario, 2003
16. Johnson, William, «Russian Ark», *Film Quarterly*, vol. 57, no. 2, 2003-04
17. Nuvoli, Giuliana, *La costruzione del personaggio Dante: dal Convivio alla Commedia*, 2009
18. Picone, Michelangelo, «Dante come autore/narratore della Commedia», in *Nuova rivista di letteratura italiana*, 1999
19. Ravetto-Biagioli, Kriss, «Floating on the borders of Europe – Sokurov's "Russian Ark"», in *Film Quarterly*, 2005
20. Singleton, Charles S., *Il viaggio allegorico*, in *Viaggio a Beatrice*, Bologna: Il Mulino, 1968