

**Stella Dagna**

## **Lo straniamento ingenuo**

***Perceval le Gallois* di Eric Rohmer**

PERCEVAL LE GALLOIS (PERCEVAL)

*Regia: Eric Rohmer; adattamento e sceneggiatura: Eric Rohmer, da Perceval ou le roman du Graal di Chrétien de Troyes; fotografia (35mm, Eastmancolor, Panavision): Nestor Almendros; montaggio: Cucile Decugis; operatori: Jean-Claude Rivière, Florent Bazin; luci: Jean-Claude Gasche; musica: Guy Robert, da arie del XII e XIII secolo; suono: Jean-Pierre Ruth; scenografia: Jean-Pierre Kohut-Svelko; costumi: Jacques Schmidt; maestro d'armi: Claude Carliez; equitazione: Francois Nadal; animazione e titoli: Atelier a.a.a. studi e laboratori: Eclair; Interpreti: Fabrice Luchini (Perceval), André Dussolier (Galvano), Pascal de Boysson (madre di Perceval), Jocelyne Boisseau (la Damigella che ride), Marc Eyraud (Re Artù), Gérard Falconetti (il siniscalco Ké), Raoul Billerey (Gornemant de Goort), Arselle Dombasle (Blanchefeur), Michel Etcheverry (il re Pescatore), Anne-Laure Meury (la Damigella dalle piccole maniche), Frédéric Norbert (il giovane Re d'Escavalon), Hubert Gignoux (l'eremita); produzione: Margaret Menegoz per Les Films du Losange e Barbet Schroeder, in coproduzione con FR3 e in cooperazione con ARD, SSR, RAI, GAUMONT; durata: 138'*

Eric Rohmer, il più posato e il più colto tra i registi della Nouvelle Vague francese, è comunemente definito un classicista. Non ha mai perso occasione di dichiarare e di dimostrare che la sua idea di perfezione risponde ai canoni dell'armonia, dell'equilibrio, della pienezza, della quieta grandezza. La sua tesi critica più famosa, non a caso, teorizza la superiorità del cinema sulle altre arti proprio in virtù

del fatto che il *medium* espressivo più giovane non ha ancora raggiunto l'età aurea della classicità; si avvia a cominciarla mentre le vecchie arti già da tempo fanno i conti con la loro decadenza. Le ingenuità sottese a questa concezione saranno riconosciute e sconfessate anni dopo dallo stesso Rohmer, che tuttavia manterrà il mito della classicità come ipotesi fondativa del proprio universo estetico [1].

È convinzione comune che il rigore dei classicisti rimanga impermeabile al fascino della *weltanschauung* medievale, inevitabilmente vissuta come decadenza di un ideale. Eppure nel 1978 Eric Rohmer gira *Perceval le Gallois*, strano film tratto dall'opera incompiuta *Perceval ou le roman du Graal* di Chrétien de Troyes e dichiara a più riprese che considera quel testo uno tra i più belli della letteratura francese. Certo, quando parla di *grazia immediata e quasi infantile* a proposito della poesia medievale sorge il sospetto che gli apprezzamenti somiglino più a concessioni al primitivismo ma la profondità, la serietà e la continuità [2] dell'attenzione che Rohmer dedica all'opera di Chrétien, rendono ingeneroso questo sospetto.

Il regista si trova in un momento particolare della sua carriera: decide di prendersi una pausa dalla serialità e, tra il ciclo decennale dei *Racconti morali* e quello, altrettanto longevo, delle *Commedie e proverbi*, gira due adattamenti letterari, *La Marquise d'O*, dalla novella di Heinrich von Kleist e questo *Perceval*. Perché? Crediamo che *Perceval le Gallois* nasca da un doppio sogno, o forse dalla doppia utopia, di un classicista sedotto dalla poesia medievale: Rohmer crede nell'immediatezza e nella potenza del testo, ancora capace, nelle giuste condizioni, di parlare ai contemporanei senza adattamenti infedeli e semplificazioni, ma confida anche che il cinema abbia insita nella propria struttura la possibilità di creare queste condizioni grazie al proprio potere comunicativo di vasto raggio [3]. L'arte nuova offre nuovi mezzi per riscoprire il fascino di un testo che viene da lontano. La parola, ancor più che nei film precedenti e successivi del regista, è al centro del film [4]:

*Qui non è tanto il tema che ci interessa, quanto il testo, uno*

*dei più belli della letteratura francese, e a cui il cinema può restituire una diffusione che non ha più. [5]*

*Al contrario di ciò che si pensa, la poesia si capisce più facilmente della prosa. E gli ottosillabi sono più vicini all'attuale linguaggio parlato, anche a quello di un bambino di sei anni, di quanto non sia la prosa, così scritta, attraverso la quale il lettore francese d'oggi è invitato a fare la conoscenza con il testo di Chrétien de Troyes. [6]*

Malgrado l'impressione della prima visione possa suggerire il contrario, Rohmer non concepisce il suo film come un'opera elitaria, ma è spinto da una reale utopia divulgativa, tanto che, per *Perceval*, decide di concedersi il *budget* più consistente di tutta la sua carriera e rimane sinceramente deluso quando constata che il film è *piaciuto solo a intellettuali e a bambini delle elementari*. Eppure non è un ingenuo. La sua lunga esperienza come professore di letteratura francese al liceo non gli permette certo di ignorare le difficoltà di un progetto del genere: la noia e il senso di estraneità che facilmente possono prendere il sopravvento davanti a un'esperienza estetica che risponde a necessità e canoni di un tempo lontano e poco conosciuto. In ogni caso Rohmer non ha alcuna intenzione di concedere sconti a quella che definisce *la pigrizia del pubblico*:

*Il cinema sopravviverà finché si continuerà a considerare il pubblico come qualcuno che è capace di fare uno sforzo. [7]*

La scena si apre su un piccolo coro di giovani in abiti medievali: accordano strumenti antichi ma espressioni, fisionomie e pettinature tradiscono in maniera troppo evidente per essere inconsapevole l'eco degli anni Settanta. L'evocazione della contemporaneità di allora, che oggi si traduce in un sovrapporsi di richiami a due passati dal prossimo al remoto, non produce l'effetto demistificante che caratterizza, per esempio, molti *pepla* di quello stesso periodo. La macchina da presa

cinge il gruppo in piano ravvicinato mentre comincia a cantare le arie medievali riarrangiate da Guy Robert, poi una panoramica veloce svela la seconda parte del gruppo che imita il canto degli uccelli della foresta. Finora non abbiamo ancora visto quasi nulla intorno a loro: un fazzoletto di prato e un angolo di cielo in colori pastello che, lo intuiamo di sfuggita, non esistono in natura. La sensazione è di aver perso le coordinate dello spazio e del tempo - dove siamo? In che epoca? Chi sono queste persone? Dove può esistere erba di quel colore? Perché, se siamo all'aperto, i rumori della natura devono essere riprodotti sotto i nostri occhi con antiche tecniche da rumorista? La canzone intanto ha iniziato a raccontarci di un maniero e della foresta che lo circonda. Uno stacco netto ed ecco il giovane Perceval che, lentamente, si dirige da un castello di cartone a una foresta di alberi sagomati nel compensato, cantando di se stesso in terza persona. La storia è nota: l'ingenuo gallese diverrà cavaliere di Artù, si innamorerà della bella castellana Blanchefer, sarà ospite del re Pescatore e vedrà il Graal, ma il suo silenzio gli farà perdere un'occasione irripetibile di salvezza; per tutta la durata del racconto Perceval si sposterà continuamente da un luogo all'altro in ogni parte del regno, vagando per più di cinque anni; nel film saranno sempre gli stessi alberi di compensato a segnare le tappe del suo romanzo di formazione; il castello cambierà le insegne, la posizione, lo sfondo ma la rappresentazione di ogni viaggio si ridurrà ai pochi passi di un cavallo stanco.

Le immagini hanno un fascino strano, un potere quasi ipnotico. La nostra ipotesi è che questo effetto sia il frutto di una precisa strategia: il film si costruisce intorno a un testo scritto da e per gli uomini del 1200; a chi guarda viene proposto una sorta di viaggio a ritroso nella storia dei modi di rappresentazione artistica, per poter vivere, grazie al potere ipnotico del cinema, un'esperienza diversa di fruizione, non simile ma assimilabile a quella pensata al momento della produzione dell'opera.

Per fare questo la scelta è di non mettere in scena una delle possibili variazioni rispetto a come noi contemporanei pensiamo il medioevo, bensì di rappresentare come percepiamo l'autorappresentazione che il medioevo ha dato di se stesso attraverso l'arte figurativa, teatrale e

letteraria. Non potendo prescindere dalla deformazione che la nostra contemporaneità impone allo sguardo sul passato, Rohmer decide di moltiplicare i filtri sul reale, attingendo contemporaneamente a una fonte più diretta rispetto a qualunque ricostruzione storiografica: la materialità del colore, delle forme e delle parole con cui gli uomini medievali si sono rappresentati. Il presupposto è una lettura sintomatica delle tracce rimaste dell'arte medievale volta a ricostruire il senso di un'esperienza estetica.

Per la riuscita del suo progetto Rohmer si affida soprattutto a una sua ossessione critica, che è la chiave di volta del suo approccio al cinema: l'organizzazione dello spazio filmico [8]. In *Perceval* occorre costruire uno spazio *altro*, che aiutasse chi guarda a rivedere il proprio orizzonte di attesa rispetto all'organizzazione del racconto:

*Questa curvatura del piano verticale a cui rinvia il realismo innato della visione cinematografica, io l'ho trasposta sul piano orizzontale. È la terza dimensione quella che ho cercato di curvare, ma in modo dinamico e non più statico. Sul pavimento dello studio ... le diverse traiettorie possibili sono curve. In questo spazio non euclideo la curva diventa il percorso più breve da un punto all'altro. [9]*

Il film è interamente e sfacciatamente girato in studio, in uno spazio circolare all'interno e intorno al quale sono ricollocati a ogni scena ricorrenti elementi scenografici: alberi sagomati nel compensato, castelli di cartone dorato, una barca, una tenda. Rohmer stesso parla di *teatro stilizzato*. Il viaggio di Parceval si traduce in un movimento ondulatorio da destra a sinistra e ritorno. L'effetto è la costituzione di un universo diegetico chiuso, rotondo, privo di un fuori campo sconosciuto, che invita lo spettatore ad accettare nuove coordinate di rappresentazione rispetto a quelle usuali. *Perceval*, insomma, si muove in una sorta di spazio mentale, riempito, tuttavia, di oggetti caratterizzati da una presenza materica molto forte. Le armi, il cibo, il vino, i mantelli, i cavalli impongono la loro concretezza davanti

alla macchina da presa; il contrasto con lo spazio astratto dello studio, suggerisce un approccio quasi platonico alla realtà delle cose. Anche in questo caso l'effetto è dettato dalla fedeltà al testo, avaro di descrizioni d'ambiente e soprattutto di riflessioni astratte, ma ricchissimo di richiami a oggetti reali:

*Se la parola non è conosciuta, la cosa era sempre lì per spiegarla, senza alcun rischio d'errore. Qui, il discorso, è uno dei più concreti che mai si siano tenuti al cinema, western compresi, che infatti si riferiscono a codici tecnici, sociali o morali più complessi e più allusivi di quelli della cavalleria. Le nozioni astratte si riducono a quelle di avventura, onore, tradimento, pentimento. Tutto qui. Gli altri sostantivi utilizzati designano, senza eccezione, atti, oggetti, materiali, sentimenti provati nel momento stesso in cui vengono nominati e traducibili attraverso le loro manifestazioni. [10]*

L'immediatezza di corrispondenza tra parola e oggetto rientra nel rapporto di illustrazione che intercorre nel film tra testo e immagini; un'illustrazione che non implica subordinazione; paradossalmente la vicenda potrebbe essere seguita nei suoi snodi principali anche senza capire il testo di dialoghi e canzoni. Il richiamo evidente alle miniature, nei colori e nei tagli delle inquadrature, convive con quello ai cicli di affreschi religiosi, tesi a illustrare la sacra scrittura a beneficio di chi non la sapeva leggere ma poteva solo ascoltarla durante le funzioni. Parole e immagini procedono in relativa autonomia amplificando gli eventi e il loro potere di espressione attraverso la ripresa e la traduzione; mentre vediamo Perceval in piano ravvicinato accarezzare lo scudo rosso e lucente del cavaliere, ascoltiamo la sua voce chiedere il nome di quell'oggetto meraviglioso per poterlo ripetere a voce alta; solo le immagini o solo le parole avrebbero potuto trasmetterci il senso di meraviglia ed emozione del giovane gallese ignaro del mondo, ma l'incontro delle due rappresentazioni riesce a farci percepire l'aspetto quasi sconvolgente di questo incontro, spingendoci a guardare per la

prima volta uno scudo come se davvero lo vedessimo per la prima volta e come se, possedendo il segreto del suo nome, ci si aprissero le porte dei segreti cavallereschi. La parola, in questi momenti, diventa quasi una formula magica che provoca l'apparizione delle cose, infatti l'inquadratura degli oggetti è sempre leggermente fuori sincrono rispetto alla loro evocazione verbale; il riferimento al pensiero magico e alla parola creatrice richiama l'apprendimento del linguaggio e il mondo dell'infanzia, chiarendoci forse meglio cosa Rohmer intendeva citando la fanciullezza come metafora del periodo medievale. Perceval deve scoprire il mondo ed emanciparsi spiritualmente apprendendo le parole per designare le cose. L'apparizione di un oggetto o di un personaggio fino ad allora sconosciuti, per esempio il cavaliere vermiglio o la tenda del cavaliere orgoglioso, può assumere i contorni di una vera epifania; nel film non esiste praticamente dissolvenza incrociata; si passa da un'inquadratura all'altra con stacchi netti che, in molti casi, accostano le immagini secondo il principio del contrasto (di colore, di angolazione), contraddicendo le regole del montaggio invisibile del cinema classico.

L'universo chiuso, lo spazio astratto, gli oggetti *platonizzanti*, la sospensione del realismo spazio-temporale trovano corrispondenza in una concezione dell'inquadratura più legata all'idea di *quadro* che a quella di *finestra sul mondo*. La claustrofobia di uno spazio circolare concluso in se stesso, che prevede la reiterazione di molteplici variazioni solo grazie al cambiamento degli elementi che lo riempiono, trova riscontro anche nella struttura centripeta della composizione interna all'inquadratura, in cui cambiare punto di vista è un po' come girare pagina.

In realtà, dal punto di vista cinematografico, il film è caratterizzato da uno stile eclettico, da uno sperimentalismo molto morbido, che non si fa problemi a ricorrere per sequenze anche importanti al tradizionale campo-controcampo o al raccordo sull'asse; il raccordo sullo sguardo, nello specifico sullo sguardo di Perceval, apre molti episodi della narrazione, implicando l'invito a immedesimarci nel modo di guardare dell'eroe della storia; il richiamo all'empatia col personaggio, dunque,

non è assente, anche se, come vedremo, non costituisce il centro dell'esperienza di visione che ci viene proposta. Queste scelte *classiche* non sono scontate: la materia avrebbe offerto l'opportunità per scelte più radicali, per esempio il ricorso a piani sequenza a camera fissa per sottolineare la composizione pittorica delle immagini e la continuità del flusso del testo, secondo lo stile di certi film di Straub e Huillet. Rohmer utilizza le riprese in continuità, la monodirezionalità di sguardo sugli ambienti, la simmetria, la frontalità ma lo fa in maniera discreta, perché lo sperimentalismo stilistico deve rimanere solo un mezzo per l'esaltazione del testo e non un *protagonista* del discorso estetico.

In questo contesto gli attori sono chiamati ad abbandonare ogni naturalismo per lavorare soprattutto, ancora una volta, sulla parola; il resto, Rohmer ne è convinto, verrà da sé:

*Gli attori di Perceval sono dei dicitori che, catturati dal loro testo, finiscono per impersonare ciò che si erano semplicemente proposti di dire. [11]*

Nello spazio *rotondo* del Perceval ci si muove piano e non troppo, soprattutto se non si ha la parola. Si parla di se stessi in terza persona, talvolta guardando in macchina; ogni personaggio si muove nello spazio-quadro dello schermo sempre in armonia con posizioni e movimenti delle cose e degli altri personaggi. E, negli interni, sempre in perfetta consonanza coi disegni della tappezzeria. Il modello del *tableaux vivant* delle sacre rappresentazioni è citato esplicitamente nella penultima scena in cui Perceval mette in scena in una specie di chiesa, immagini della passione. Lo spazio chiuso e ancora una volta circolare svela esplicitamente la sua natura di palcoscenico, la musica cambia, l'elemento maschile del coro si fa predominante, il ritmo diviene ossessivo. Nell'episodio che racconta il viaggio di Galvano, invece, ci sono sintomi di timidi tentativi di fuga dallo spazio concluso degli episodi precedenti; in quasi tutto il film i movimenti di macchina sono limitati a panoramiche contemplative, mentre due dinamiche carrellate caratterizzano le tappe di Galvano: la fuga della donzella



dalle piccole maniche lungo la strada di una città dalla prospettiva illusionistica e il lungo sguardo sul mercato comunale, finestra su un mondo aperto a relazioni spaziali meno concluse in se stesse.

I componenti del coro sono i più liberi di muoversi nello spazio, possono trasformarsi in personaggi diegetici, comparire all'improvviso in ogni luogo e in ogni sala, sbirciare tra le tende: la musica offre una base al ritmo del racconto; i silenzi sono costruiti in base a questo *ritmo interno*, tesi ad amplificare i rumori, sempre prodotti dagli oggetti di scena, anche a scapito della verosimiglianza.

Abbiamo già accennato a come nel film i piani temporali del passato prossimo e remoto si intersechino e si confondano. I riferimenti alle miniature o al teatro medievale appaiono precisi eppure spuri, ibridi, sempre mediati da una sensibilità novecentesca che possiamo forse ricondurre allo sperimentalismo d'avanguardia. È lo spirito brechtiano ad aggirarsi nel *Parceval* rohmeriano? Non è difficile scorgere l'ombra lunga del *teatro epico* nello stile del film. Leggendo alcuni passi degli scritti teorici di Brecht la corrispondenza sembra indubitabile. Quale messa in scena per il nuovo teatro? Forma narrativa, recitazione straniata, attori-dicitori che si riferiscono in terza persona al proprio personaggio, spettatore posto di fronte a qualcosa e non immesso in qualcosa, musica e canzoni, presenza del coro che commenta, autonomia narrativa della scena, tensione riguardo all'andamento e non all'esito [12]. In una parola *straniamento*. Termine che non apparirebbe improprio a proposito della visione di *Parceval*.

Eppure l'apparenza inganna. Lo straniamento di *Perceval*, infatti, pur condividendo molti aspetti nella forma, contraddice la sostanza del teatro epico, fondato sull'analisi marxista del fatto artistico come sovrastruttura conseguente ai meccanismi di produzione della società di riferimento. Brecht *strania* il suo spettatore per aiutarlo a porre una distanza tra sé e la vicenda raccontata, spezzando l'illusione diegetica che muove sentimenti e istinti per fare appello alla ragione. Le rotture, gli sbalzi, le stilizzazioni, l'antinaturalismo del teatro epico brechtiano chiamano uno sguardo razziocinante e analitico sulla cosa rappresentata, ossia uno sguardo prettamente Novecentesco. Gli stessi

elementi di stile, in *Perceval*, affasciano, ipnotizzano, seducono lo spettatore: il *sistema di rappresentazione* del film si allontana dalle tecniche di coinvolgimento di chi guarda messe in atto dal cinema classico, ma allo stesso tempo rifiuta l'implacabilità dello spettatore brechtiano ideale. Lo spettatore non è chiamato all'abbandono né a un coinvolgimento diretto o a un'analisi razionale; gli viene chiesto invece di affidarsi al ritmo di una narrazione illustrata. Quando Jean Paul Belmondo in *A bout de souffle*, si gira improvvisamente verso la macchina da presa per interpellare lo spettatore, Godard vuole rompere una consuetudine rappresentativa per farci riflettere sulla non naturalità dello stile *trasparente* del cinema classico; lo sguardo in macchina di Parceval o di Blanche fleur, invece, non cerca la complicità di chi guarda, è uno sguardo oltre, sempre un po' perso, attraverso cui Fabrice Lucini o Arselle Dombasle guardano se stessi nell'atto di interpretare i propri personaggi.

Quelli che per Brecht sono fattori di disvelamento in Rohmer sono elementi nella costruzione del ritmo del film, un ritmo costante e basato sulle figure della reiterazione, della variazione e del movimento ondulatorio, propostaci attraverso la rielaborazione di testi, musica, immagini, teatro del periodo medievale. Questo tipo di modalità di rappresentazione sono pensate per costruire le condizioni di fruizione che dovrebbero permettere a noi spettatori di avvicinarci al testo di Chrétienne de Troyes nella disposizione d'animo migliore: dimenticandoci delle coordinate spazio temporali e delle convenzioni narrative che conosciamo, aperti davanti agli accadimenti ma passivi nell'accogliere le manifestazioni di cose e persone che si avvicinano sullo schermo, senza quel desiderio di avvicinamento, di *andare verso* l'oggetto di fascinazione rappresentato, che sta alla base del cinema classico.

Brecht, Marx, il razionalismo, l'analisi testuale sono lontani. Ma non sono passati invano e per noi spettatori contemporanei è impossibile fare davvero *epoché* della nostra esperienza estetica. Per aiutarci Rohmer struttura un piccolo inganno alle nostre aspettative: crea un universo filmico chiuso, antinaturalista e *diverso* ma ibridato

con elementi stilistici d'avanguardia, pensati per noi spettatori del Novecento e quindi istintivamente riconosciuti e accettati; anche chi non ha pratica con le avanguardie subisce l'influenza del loro effetto sulle arti applicate, sulla pubblicità, sugli spettacoli; solo il fatto di andare al cinema già ci individua come pubblico educato a un modo di guardare moderno. Fatto questo, però, il film cambia direzione, chiamandoci a un'esperienza che non è né di analisi né di empatia ma, alla fine, di contemplazione. L'idea è originale ma non nuova. Lo stesso Brecht era consapevole dell'esistenza di uno straniamento alternativo e precedente a quello teorizzato da lui. Per sua stessa ammissione, infatti, il nucleo delle sue teorie gli fu ispirato da alcune esibizioni di teatro giapponese, nella cui messa in scena avvertì immediatamente l'alterità profonda rispetto alle espressioni teatrali occidentali; prese spunto da quelle tecniche ma rifiutò l'effetto ipnotico e magico che provocavano per ribaltarne il senso:

*Il teatro antico e quello medievale straniavano i loro personaggi per mezzo di maschere umane e animali; quello asiatico usa ancora oggi effetti di straniamento musicali e mimici. Essi ostacolavano senza dubbio l'immedesimazione dello spettatore, ma la loro tecnica è basata sull'ipnosi e sulla suggestione forse ancor più di quella che mira all'immedesimazione. Le finalità sociali di questi antichi effetti erano completamente diverse dalle nostre. [13]*

Rohmer ripercorrerà lo stesso cammino a ritroso: partendo dallo stile avanguardistico tornerà alle sue radici cercando di recuperare le atmosfere del teatro orientale e, appunto, medievale.

*Perceval le Gallois* emana un fascino misterioso e rimane un'esperienza di visione (se il meccanismo ci cattura) di grande impatto; la sensazione comune, al riaccendersi della luce in sala, è quella del risveglio da un sogno. È un film che vuol essere una macchina del tempo, per farci viaggiare alla scoperta di un capolavoro del passato e di un modo di guardare del passato. Ci riesce? Forse solo

in parte, visto che il desiderio di raggiungere un pubblico vasto con un linguaggio universale è stato frustrato dallo scarso successo del film. Rimane tuttavia una sensazione di fondo quando si avvicinano nella mente le immagini, i visi, i colori e i suoni di *Perceval le Gallois*: non si può escludere che nel medioevo, se avessero potuto, avrebbero girato un film così.

## Note

- [1] L'Articolo in cui Rohmer teorizza la superiorità del cinema sulle altre arti è *Le celluloid et le marbre* apparso a puntate in "C.d.C." tra febbraio e ottobre 1955. Per approfondire la sua idea di perfezione classica si veda invece: E. Rohmer, *Le goût de la beauté*, a cura di J. Narboni, Éditions de l'Étoile, Paris, 1984 (ed.it.: *Il gusto della bellezza*, a cura di C. Bragaglia, Pratiche, Parma 1991). Nell'intervista di presentazione dello stesso testo, non a caso intitolata *Le ossessioni di un classicista*, Rohmer spiega le ragioni del superamento delle sue posizioni giovanili.
- [2] Nel 1964 Rohmer aveva già sperimentato in senso più tradizionale un incontro tra l'opera di Chrétien e il linguaggio audiovisivo girando un documentario in cui la lettura di alcuni brani del *Perceval* veniva accompagnata da immagini di miniature medievali.
- [3] L'idea è un debito ulteriore nei confronti di André Bazin, grande critico e nume tutelare dei giovani registi della Nouvelle Vague, che aveva già riflettuto ampiamente sulle possibilità meno praticate di adattamento cinematografico dei classici, giungendo a conclusioni cui Rohmer ha certo attinto a piene mani.
- [4] In realtà i brani che ascoltiamo recitare e cantare nel film non sono i versi originali di Chrétien de Troyes, il francese antico, infatti, avrebbe posto insuperabili problemi di incomprensibilità. Rohmer stesso si prende la responsabilità della traduzione, cercando di attenersi al testo più fedelmente possibile e soprattutto, mantenendo la forma poetica in ottonari che molte traduzioni precedenti avevano abbandonato.
- [5] E. Rohmer, *Nota sulla traduzione e messa in scena di Perceval* in *Eric Rohmer*, Fabbri, Milano 1988, p. 127 (ed. orig.: *Note sur la traduction et la mise en scène de Perceval* in "L'avant-scène du cinéma", n. 221, 1976).
- [6] *Ibidem*.

- [7] E. Rohmer. *Il gusto della bellezza*, op. cit., p. 65.
- [8] L'organizzazione dello spazio è il fulcro delle analisi che Rohmer dedica alle opere di altri autori. Si veda per esempio: *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, UGE, "10/18", 1977 (ed. it.: *L'organizzazione dello spazio nel Faust di Murnau*, Marsilio, Venezia 1984) oppure *Le cinéma, art de l'espace* in "La revue du cinéma", n 14, giugno 1948 (ed. it.: *Il cinema arte dello spazio*, in *Il gusto della bellezza*, op. cit.).
- [9] Eric Rohmer dal press-book del film, riportato in G. Zappoli: *Eric Rohmer*, Editrice il Castoro, Milano 1998, p. 71.
- [10] E. Rohmer, *Nota sulla traduzione e messa in scena di Perceval* in *Eric Rohmer*, op. cit., p. 127.
- [11] Ivi , p. 128.
- [12] Si veda per esempio: B. Brecht, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1957 (ed. it.: *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2001).
- [13] B. Brecht, *Breviario di Estetica teatrale* ora in *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2001, p. 131.