

quaderni di filologia e lingue romanze



vai al volume

QUADERNI DI FILOLOGIA E LINGUE ROMANZE
Ricerche svolte nell'Università di Macerata
Terza serie _ 36 _ 2021

QUADERNI DI FILOLOGIA E LINGUE ROMANZE
Ricerche svolte nell'Università di Macerata

Annuale

Direzione

Giulia Latini Mastrangelo

Comitato Scientifico

Gabriella Almanza Ciotti – Carlos Alberto Cacciavillani –
Adeline Desbois-Ientile – Daniela Fabiani – Thais Fernández –
Pierino Gallo – Nelly Labère – Giulia Latini Mastrangelo –
Claudio Mazzanti – Luca Pierdominici – Amanda Salvioni – Silvia Vecchi

La rivista effettua referaggio

La Direzione e il Comitato scientifico non sono responsabili delle opinioni e dei giudizi espressi dai singoli collaboratori nei propri articoli. Per proposte di collaborazione e per informazioni, rivolgersi a:

Giulia Latini Mastrangelo
giulialm@libero.it

Luca Pierdominici
luca.pierdominici@unimc.it

Dipartimento di Scienze della Formazione
dei Beni culturali e del Turismo
Università degli Studi di Macerata
Piazzale L. Bertelli, 1 – 62100 Macerata

QUADERNI DI FILOLOGIA E LINGUE ROMANZE

Ricerche svolte nell'Università di Macerata

Terza serie

36

2021

Aracne



aracne



ISBN
979-12-5994-373-6

PRIMA EDIZIONE
ROMA 30 DICEMBRE 2021

Indice

- 7 Gabriella Almanza Ciotti
Motivi poetici medievali. Una lettura del *Perceval* in Jean Giono e Julien Gracq
- 25 Madeleine Jeay
Tournois romanesques et tournoiements : entre fiction et “reportage”
- 51 Karin Becker
La Cocagne dystopique de Fénelon et de Madame d’Aulnoy
- 73 Lucia Laccesaglia
L’isola nelle pagine di Erri De Luca
- 91 Bruno Capitanucci
L’Estonia vista attraverso i ‘gialli nordici’ di Perissinotto-Saar
- 151 Flora Shabaj
Il richiamo delle radici e lo sguardo prospettico in alcuni autori albanesi in lingua italiana
- 169 Mercedes Ariza
«Altri verranno per i festeggiamenti». Le carte della polemica tra Liliana Heker e Julio Cortázar
- 181 Marco Cromeni
Considerazioni etno-gastronomiche e filologiche intorno al frustingo, dolce tipico marchigiano

- 207 Simona Rinaldi
Il giardino rinascimentale nella trattatistica di Francesco Colonna e Agostino Gallo: analisi letteraria e stilistica della produzione umanistico-agraria nell'Italia del XVI secolo
- 231 Claudio Mazzanti
Isabel de Castilla e l'architettura conventuale spagnola alla fine del XV secolo
- 255 Carlos Alberto Cacciavillani
La presenza italiana nell'Argentina del XIX e XX secolo
- 297 Luca Pierdominici
Cibo e vino: riflessioni a margine di un Convegno

Gabriella Almanza Ciotti

Motivi poetici medievali

Una lettura del *Perceval* in Jean Giono e Julien Gracq

La ‘materia di Bretagna’ e, in particolare, il ciclo dei Cavalieri della Tavola rotonda, rappresentano ancora una forza vitale, capace di generare quei processi dinamici di trasformazione e di rielaborazione che si attuano in ogni nuova scrittura. La ripresa di alcuni elementi narrativi in essa contenuti crea una fitta rete di intertestualità che, trasformandosi, si dimostra capace di assumere anche forme artistiche differenti e più vicine ad un pubblico contemporaneo. Se ci interroghiamo sul perché questo sia ancora oggi possibile, in una generale crisi riconosciuta della letteratura, non troviamo molte risposte certe. Forse, però, potrà essere sufficiente richiamare qui quella forza che sola attiene alla parola letteraria e che è stata difesa sempre con tanta passione da Tzvetan Todorov, in particolare in una delle sue ultime opere, quando afferma:

Par un usage évocateur des mots, par un recours aux histoires, aux exemples, aux cas particuliers, l’œuvre littéraire produit un tremblement de sens, elle met en branle notre appareil d’interprétation symbolique, réveille nos capacités d’association et provoque un mouvement dont les ondes de choc se poursuivent longtemps après le contact initial.¹

Un’onda d’urto, per usare la stessa metafora di Todorov, che ancora ci trova non solo lettori ma ascoltatori attenti di fronte al messaggio poetico insito nel grande mito di Artù e dei suoi cavalieri contenuto nell’opera complessa e innovatrice del primo dei grandi romanzieri e poeti francesi, Chrétien de Troyes.

Ci sono alcuni episodi emblematici nel suo ultimo romanzo, composto tra il 1182 e il 1183, *Perceval ou le conte du graal*² che vogliamo qui richiamare

attraverso l'analisi della loro ripresa e utilizzazione in due autori francesi del '900, Jean Giono e Julien Gracq. Si tratta di due autori che, seppur molto lontani tra di loro per stile e produzione letteraria, sono accomunati dal fatto che scrivono ed elaborano le loro opere nella Francia del periodo che segue immediatamente la seconda guerra mondiale. In un momento di grande crisi come quella che vive ogni popolo alla fine di una guerra dilaniante, crisi che investe ogni singolo individuo e che spinge alla ricerca di valori antichi o nuovi, Giono e Gracq sembrano trovare nel Medioevo di Chrétien la sollecitazione necessaria per una nuova ispirazione. Questo avviene con il *Perceval*, in misura ancora più chiara rispetto agli altri romanzi dell'autore medioevale, in quanto si tratta di quel capolavoro la cui materia non appare ancora esaurita contenendo in sé il supremo potere di sapersi rimodellare sul nuovo. A dimostrazione della vitalità delle immagini e dell'attualità dello stile poetico di Chrétien, vedremo che Jean Giono, rifacendosi alla tradizione francese del romanzo, da Waucher de Denain a Robert de Boron, approfondirà il tema delle tre gocce di sangue sulle neve come elemento capace di dilatare al massimo l'introspezione umana fino a condurre alla morte del protagonista mentre Julien Gracq, che si appoggia alla tradizione germanica che da Wolfram von Esenbach porta al testo wagneriano, giungerà, partendo dal tema della vecchiezza e della morte, all'esaltazione della forza stessa della poesia. Pertanto il riutilizzo degli antichi motivi nei due autori francesi contemporanei non appare esteriore né esclusivamente formale.

Brano fondamentale per la densità e la forza delle immagini in esso contenute è quello dell'incontro di Perceval con il Re pescatore. Siamo ad un terzo circa della narrazione, il giovane ed ingenuo Perceval incontra casualmente il Re intento a pescare, *à la ligne*, in mezzo ad un fiume; questi lo invita a passare la notte nel suo castello. Il giovane accetta, è accolto con molte attenzioni ed è condotto, dopo essere stato avvolto in un manto scarlatto, in una grande sala illuminata dove il sovrano, sofferente e ferito ad un fianco, lo aspetta per farlo partecipare ad un banchetto (vv. 3190-3310). La parte centrale del brano è occupata dalla cosiddetta 'processione del graal': una ricca e silenziosa sequenza, in cui coesistono visività e visionarietà, carica di significati allusivi, non sempre chiari, sia per la forma che assume, sia per la natura degli oggetti presentati; essa si svolge in tre tempi: vengono fatti sfilare lentamente degli oggetti sacri, una lancia bianca e percorsa da una goccia di sangue, impugnata

da un valletto, un graal, vaso o piatto di oro purissimo³ portato da una fanciulla che procede accompagnata da due giovani con in mano due candelabri splendenti e finemente cesellati; chiude infine la sfilata una seconda fanciulla che porta un vassoio d'argento:

Que qu'il parloient d'un et d'el,
 Uns vaslez d'une chambre vint,
 Qui une blanche lance tint
 Anpoignee par le milieu, (vv. 3190-93)

[Mentre parlano di questo e d'altro, un valletto viene da una camera, e tiene una lancia lucente impugnata a metà dell'asta]

Et tuit cil de leanz veoient
 La lance blanche et le fer blanc,
 S'issoit une gote de sanc
 Del fer de la lance an somet,
 Et jusqu'a la main au vaslet
 Coloit cele gote vermoille. (vv. 3196-3201).

[E tutti i presenti vedono la lancia chiara e il ferro bianco. Una goccia di sangue colava dalla punta del ferro della lancia. Fin sulla mano del valletto colava la goccia di sangue vermiglio.]

Atant dui autre vaslet vindrent,
 Qui chandeliers an lor mains tindrent
 De fin or, ovrez a neel.
 Li vaslet estoient mout bel
 Qui les chandeliers aportoient;
 An chascun chandelier ardoient
 Dis chandoiles a tot le mains.
 Un graal antre ses deus mains
 Une dameisele tenoit,
 Qui avuec les vaslez venoit,
 Bele et jante et bien acesmee.
 Quant ele fu leanz entree

Atot le graal qu'ele tint,
 Une si granz clartez i vint
 Qu'ausi perdirent les chandoiles
 Lor clarté come les estoiles
 Quant li solauz lieve, ou la lune,
 Après celi an revint une
 Qui tint un tailleor d'arjant.
 Li graaus, qui aloit devant,
 De fin or esmeré estoit;
 Pierres precieuses avoit
 El graal de maintes menieres,
 Des plus riches et des plus chieres
 Qui en mer ne an terre soient:
 Totes autres pierres passoient
 Celes del graal sanz dotance. (vv. 3213-3239)⁴

[Due valletti arrivano allora, tenendo in mano candelieri d'oro fino lavorato a niello. Uomini molto belli erano i valletti che recavano i candelieri. In ogni candeliera bruciavano dieci candele, a dire il meno. Una fanciulla molto bella, slanciata e ben adornata veniva coi valletti e aveva tra le mani un graal. Quando fu entrata nella sala col graal che teneva, si diffuse una luce sì grande che le candele persero il chiarore, come stelle quando si leva il sole o la luna. Dietro di lei un'altra damigella recava un piatto d'argento. Il graal che veniva avanti era fatto dell'oro più puro. Vi erano incastonate pietre di molte specie, le più ricche e le più preziose che vi siano in mare o sulla terra. Nessuna potrebbe paragonarsi alle pietre che cingevano il graal.]

Ci troviamo di fronte alla scena più misteriosa, più densa di significato e più feconda di tutta la letteratura medioevale. Non vi sono altri dettagli che distraggono dall'armonia di questo procedere, l'atmosfera è onirica e fantastica, la luminosità silenziosa mano a mano si intensifica con l'accendersi del fulgore dell'oro, dell'argento e delle pietre preziose tanto che sembra irradiarsi dagli oggetti per avvolgere i giovani personaggi: la luce unisce il bello e il bene, il corpo e lo spirito trasportandoli, quasi in una sintesi superiore, in un mondo soprannaturale di pura immaginazione sognante.

Non vi è dubbio che l'artista Chrétien ha saputo condensare in immagini simboliche motivi leggendari a lui precedenti e di diversa provenienza: da

quelli del mondo celtico come lo stesso graal, vaso magico e sacrale⁵, a quello cristiano bizantino e anche carolingio, come testimonia la tradizione della lancia di Longino⁶. Si pensi che ancora ai nostri giorni il potere del fascino che tali simboli strettamente legati emanano è talmente presente anche in ambiti non letterari che i due elementi chiave, il graal e la lancia di Longino, sono stati accostati e messi in mostra insieme nelle sale del Kunsthistorisches Museum di Vienna. Qui l'attribuzione di 'graal' è data ad un largo e prezioso piatto di agata che proviene da Costantinopoli e che sembra risalire al IV secolo, mentre la lancia di Longino, *die Heilige Lanze*, è un oggetto di epoca carolingia dell'VIII secolo.

Chrétien, partendo e amalgamando elementi sparsi nella precedente tradizione orale e scritta, come possiamo riscontrare anche per altri argomenti, quali, ad esempio, per quella forma particolare di dono che è *le don contraingnant*⁷, ha costruito una scena necessaria all'economia della sua narrazione ma al tempo stesso l'ha caricata di ambiguità e di suggestione.

In questo romanzo, solo successivamente interpretato e reso 'cristiano'⁸, molti studiosi hanno creduto di poter ritrovare vestigia di antiche memorie indoeuropee relative ai talismani legati al potere reale (tesi di Dumézil)⁹ e il Re pescatore sembra assomigliare a Saturno (tesi di Philippe Walter) o all'irlandese Nuadû che presiedeva le cerimonie di iniziazione. Lo stesso banchetto che il Re pescatore offre a Perceval potrebbe essere il ricordo, lontano e sbiadito, di un pasto totemico durante il quale veniva offerto, sotto forma di anca di cervo, il capostipite del ceppo familiare (Gouttebroze), ma tutto è profondamente rinnovato dall'autore medievale in uno sforzo di razionalizzazione e di resa a livello di percezione umana che trova forma in una scrittura essenziale, fortemente ritmata e musicale. È come se Chrétien facesse parlare la poesia attraverso il potere evocativo del gioco simbolico dei rimandi, come se il procedere delle metafore introducesse la *rêverie* attraverso la sequenza dei simboli.

Nello stile di Chrétien i simboli a loro volta generano altri simboli che diventano filo conduttore ed essenza visiva di altri momenti di narrazione, come quell'opposizione cromatica del bianco e del rosso, già sottolineata dal contrasto tra la bianca lancia e la goccia vermiglia (vv. 3196-3201), che anticipa uno dei motivi poetici più suggestivi dell'intera sua opera dando vita ad un altro episodio, centrale e dinamico nell'economia del romanzo.

Si tratta di un secondo brano, essenziale nella sua semplicità: tre rosse gocce di sangue che, cadute sulla neve dal collo di un'oca ferita, riconducono

alla memoria di Perceval *la fresche color* del volto dell'amata Blancheflor. Il giovane, appena le scorge, piomba in un'estasi profonda: il colore diventa l'elemento mediatore tra la realtà esterna e la sua realtà interiore. Solo attraverso la visione e la penetrazione estatica del simbolo Perceval apprende a conoscere la propria realtà interiore:

Quant Percevaus vit defolee
 La noif sor qui la jante jut
 Et le sanc qui ancor parut,
 Si s'apoya desor sa lance
 Por esgarder cele samblance,
 Que li sans et la nois ansamble
 La fresche color li resamble
 Qui ert an la face s'amie;
 Si panse tant que il s'oblie,
 Qu'autresi estoit an son vis
 Li vermauz sor le blanc assis.
 Con cez trois gotes de sanc furent,
 Qui sor la blanche noif parurent. (vv. 4194-4206)

[Ed egli scorge ai propri piedi la neve su cui [l'oca] si è posata e il sangue che vi si vede ancora. S'appoggia alla lancia per contemplare l'effetto del sangue e della neve insieme, che gli rammenta il fresco colore che è sul viso dell'amica. Dimentica tutto tanto vi pensa, ché proprio così vedeva il volto dell'amica, il rosso spiccare sul bianco come le tre gocce di sangue che apparivano sulla neve.]

Grazie all'incertezza mutabile e soggettiva del valore dei simboli le *Conte du graal* rimane dunque un'opera aperta, instabile e indecifrabile appieno, tanto più che non è stata mai terminata dal suo autore, un'opera che si presta a interpretazioni e riletture continue, ad amplificazioni anche di singoli episodi come avviene per il brano appena citato nell'opera dal titolo *Un roi sans divertissement* di Jean Giono.

È questo un romanzo che fa parte di un'opera complessa, chiamata dall'autore *Chronique*, che abbraccia molti generi differenti, dal romanzo poliziesco a quello psicologico, ma che della cronaca conserva la scrittura frammentaria, a più voci. Esso è ambientato tra i monti cari all'autore, nella

zona tra l'Isère e la Drôme, luogo mitico per Giono e che si sostituisce al mondo contemporaneo. Qui, all'interno di un villaggio sperduto, Chichilianne, la vita è caratterizzata solo dalla presenza della lunga monotonia dell'inverno.

Un roi sans divertissement è scritto alla fine della seconda guerra mondiale, in un'epoca di totale rinnovamento ma anche di ripensamento: sappiamo che Giono si era immerso in letture di vario genere che potessero distrarlo¹⁰ anche dalla sofferenza per il suo doppio imprigionamento avvenuto nel 1944¹¹. Con quest'opera sembra cominciare una seconda maniera di Giono:

C'est l'évolution du lyrisme à la psychologie; de la poésie épique à l'analyse la plus subtile et la plus pénétrante.¹²

Dall'opera emergono infatti il suo pensiero pessimista, il suo credere l'uomo un essere miserabile e crudele: Giono, volendo dimostrare che tutti gli uomini hanno bisogno anche di crudeltà, immagina che il protagonista, Langlois, vedendo crescere attorno a sé, e dentro di sé, tale crudeltà, decide di uccidersi al fine di sopprimere, attraverso il proprio sacrificio, la crudeltà stessa. Il breve romanzo, che nasce come romanzo poliziesco (*enquête*) e termina come romanzo morale (*quête*), è la risposta di Giono all'assurdità della vita. L'Autore lo scrisse velocemente, dall'11 settembre al 10 ottobre 1946, tre pagine al giorno per un mese, poi lo trasformò in uno *scénario* per un film, quasi un'opera buffa con parti musicali, film che fu girato in Alvernia nell'inverno del 1963¹³.

Il testo di Giono, collocato negli anni '40 di un mitico XIX secolo, è chiaramente apparentato al testo citato di Chrétien dalla continua ripresa del motivo delle gocce di sangue che dal collo dell'oca si spandono sulla neve, motivo che l'Autore modula in vari modi dopo essersi impossessato apertamente dell'immagine estatica e immota di Perceval dinanzi alle tre gocce di sangue sulla neve.

L'attenta lettura comparata effettuata sui due testi da Joël Grisward ha mostrato che Giono ha operato un vero e proprio calco della struttura narrativa:

nous sommes en présence d'un calque du schéma: les mêmes éléments (ou des éléments homologues) se succèdent, dans le roman médiéval et dans le roman contemporain, le long d'un axe narratif inchangé.¹⁴

Crediamo, tuttavia, che non si tratti di un semplice gioco di erudizione, ma di un ampliamento intertestuale attuato attraverso il ricorso alla memoria del testo antico, consapevole richiamo della memoria che va da quella dell'autore a quella del lettore per amplificare il senso del testo moderno:

La mémoire de la littérature se joue sur trois niveaux qui ne se recouvrent jamais entièrement: la mémoire portée par le texte, la mémoire de l'auteur et la mémoire du lecteur.¹⁵

Dapprima Giono coniuga il solo tema della neve come un tema isolato: la neve è coltre che copre, attutisce, nasconde; la neve significa sempre inverno, tempo che ritorna e che passa, lento e inesorabile; la neve diventa drammatico sfondo solo quando a essa si aggiunge il rosso del sangue. Il motivo del sangue che compare spesso in Giono, qui acquista un'importanza particolare diventando, assieme a quello della neve, una vera ossessione:

Il avait suivi les traces et, d'ailleurs, des traces de sang. [...] C'était du sang en gouttes, très frais, pur, sur la neige. [...] ces belles traces de sang frais sur la neige vierge.¹⁶

[...] il se mit à dire des choses bizarres; et, par exemple, que «le sang, le sang sur la neige, très propre, rouge et blanc, c'était très beau».¹⁷

La meditazione intensa del giovane Perceval è esplicitamente richiamata e rievocata come un momento di pensosa, e penosa, allucinazione tanto che Giono si sente persino obbligato ad aggiungere al testo, aprendo una parentesi in uno dei suoi numerosi interventi diretti come autore, una propria riflessione sulla quale in seguito tornerà:

(Je pense à Perceval hypnotisé, endormi; opium? Quoi? Tabac? aspirine du siècle de l'aviateur bourgeois hypnotisé par le sang des oies sauvages sur la neige¹⁸),

e che quindi spiegherà in seguito in questo modo:

Est-ce que le phénomène de Perceval hypnotisé par le sang des oies sur la neige n'était pas une façon moyenâgeuse de calmer une douleur (physique ou métaphysique)?¹⁹

Giono testimonia in modo costante, attraverso il richiamo del violento contrasto cromatico tra il bianco abbagliante e immacolato della neve e il rosso del sangue, colori ipnotizzanti e fecondi, di aver subito tutto il fascino presente nella narrazione medievale. La visione del sangue, tuttavia, sembra essere ancora maggiormente utilizzata, come immagine dinamica capace di sprigionare una sua forza drammatica, proprio nello *scénario* che Giono scrisse molti anni dopo, e da solo:

Le scénario écrit par le romancier seul insistera constamment sur ce motif, et le metteur en scène, M. Leterrier, confirme également la valeur qui y attachait Giono.²⁰

Anche qui troviamo la stessa angosciosa sensazione prodotta dalla neve macchiata dal sangue:

Langlois marche dans le désert blanc de la neige qui tombe.

Langlois dans le désert blanc.

Le désert blanc, Langlois portant son oie aux ailes pendantes s'arrête.
Il laisse saigner.

L'oie sur la neige. Tache rouge sur la neige. Langlois regarde le sang de l'oie sur la neige.²¹

Inoltre, attraverso vari altri dettagli relativi ai colori presenti nello *scénario* si nota che Giono è sensibile, come lo era Chrétien, ai colori: in ambedue gli autori i colori sono puri, smaglianti, non complementari²².

Ci sembra opportuno osservare come, sempre nello *scénario*, si trovi un secondo motivo tratto dalla materia antica che ci riporta ancora alla mente, per la forza del grande impatto scenico dovuto all'irrompere della luce, la processione del Graal. Pur mancando ormai in questo contesto la sacralità del

rito e il valore simbolico degli oggetti, non si può leggere questa pagina senza ritrovare in essa un'eco profonda del testo medievale:

La porte s'ouvre. Apparaît sur le seuil un petit groom élégant (douze à treize ans) vêtu d'une veste rouge écarlate [...]. Derrière lui l'éclat d'une maison dorée.

Le groom hausse un riche fanal de cuivre [...]. Ce luxe et ces couleurs doivent éclater et contraster [...], la porte doit s'ouvrir sur une harmonie de couleurs, très exactes et très étudiées [...]. Cette harmonie restera néanmoins familiale, d'objets usuels à destinations précises.

Tout cela est **classique**. Le reste ce sont des livres [...], des tableaux et de la lumière.²³

Luce, ordine, elementi usuali ma non casuali, resi straordinari dalla luminosità del tutto: si ritrova anche in questa scena il principio dell'estetica medievale della bellezza legata alla luce che, attraverso il verbo *enluminer*²⁴, era stata capace di definire una delle forme artistiche che più caratterizza i manoscritti medievali, *les enluminures*.

E ancora il bianco e il rosso, in un gioco di contrasto assoluto sempre utilizzato da Giono, ritornano in una delle scene principali quando il procuratore si reca da Langlois per interrogarlo a proposito della silenziosa e strana sparizione di una ragazza, un pomeriggio d'inverno nel villaggio tra le montagne. La risposta che Langlois gli offre è articolata sui due colori fondamentali:

Actuellement nous avons tous ici dans la montagne trois mois de blancheur pure dans les yeux. C'est pourquoi – même moi – j'habille le petit garçon en rouge,²⁵

e così anche nella scena finale dove la macchia di *grenadine* sulla tavola di marmo bianco diventa questa volta la metafora banalizzata del rosso colore immaginato da Perceval sulle gote della sua amata Blanche-flor: come in un susseguirsi di giochi di specchi e di rimandi il testo medievale è ripreso ma il suo significato è capovolto e la delicata metafora diventa aspra materia:

Il regarde un instant la tache (de grenadine sur la table de marbre) comme il a regardé le sang de l'oie dans la neige. Il y met résolument la main dedans, doigts écartés, puis sans brutalité, mais d'une façon très délibérée, comme quelqu'un qui fait très courageusement une expérience délicate, il applique sa main gluante de rouge large ouverte sur le visage de Clara.²⁶

Subito dopo Langlois, come sopraffatto dal male che è in lui, si ucciderà con un colpo di pistola cadendo riverso sulla neve, coperto di sangue: per l'ultima volta ritroviamo l'intensità drammatica della presenza del bianco immobile e freddo e quella del rosso, pulsante e tiepido, di un corpo lacerato²⁷.

Ne *Le roi pêcheur*, dramma che Julien Gracq pubblicò solo nel 1948 ma che aveva scritto tra il 1942 e il 1943²⁸, l'operazione di avvicinamento al romanzo di Chrétien e al medioevo è ugualmente palese e meditata. Nel suo dramma manca tuttavia, come in Giono, ogni simbologia cristiana, non vi è cenno né di salvezza né di dannazione. Gracq ha però una grande fede nell'eroe medievale, non lo circoscrive in una prospettiva temporale e storica ma lo interpreta come mito simbolicamente aperto a epoche diverse.

Les mythes du Moyen Age ne sont pas des mythes tragiques, mais des histoires ouvertes [...] ils sont un outil forgé pour briser idéalement certaines limites.²⁹

Per Gracq il mito del Graal, la conquista del vaso sacro, antico mito che affonda le sue radici in epoca precristiana e che poi si sviluppa con il cristianesimo, rappresenta un'aspirazione laica e sovrumana che mal si adatta al contesto cristiano: il Graal è il simbolo moderno dell'appassionata ricerca di un tesoro ideale, sempre ossessivamente presente nella nostra coscienza ma destinato ineluttabilmente ad essere sfuggente, facile da percepire ma difficilmente raggiungibile.

L'autore, che sembra essere arrivato a Perceval attraverso il *Parsifal* wagneriano e la lettura del testo di Wolfram von Eschenbach che resterà la sua fonte³⁰, poi se ne distaccherà apertamente in quanto opera chiusa che ha assorbito in sé tutta l'energia del mito:

Wagner est un magicien noir, – c'est un mancenillier à l'ombre mortelle
des forêts sombres prises à la glu de sa musique.³¹

Per Julien Gracq, al contrario, il ciclo arturiano racchiude un infinito potere di rinnovamento in quanto luogo poetico

où de très petits déplacements du promeneur correspondent à chaque
fois à un foisonnement de perspectives nouvelles.³²

Tecnica narrativa che adotterà lui stesso quando, attraverso un leggero cambio di prospettiva, metterà in luce non tanto il giovane e impetuoso Perceval quanto il malato e sofferente re Amfortas.

A ben leggere, il titolo contiene in sé il senso della *pièce*: grazie all'ambiguità propria ormai del francese moderno che vede attenuarsi la differenza fonologica segnata dai due accenti diversi, Amfortas è sì il re pescatore, *pêcheur*, ma è anche il re peccatore, *pécheur*³³, destinato pertanto a soffrire in conseguenza della sua colpa.

Tutto invecchia e perisce nel castello di Montsalvage assieme al suo sovrano: la colpa di Amfortas è l'amore per la sua donna, Kundry³⁴, che rappresenta il suo rimorso e l'alimento della sua perpetua penitenza. A questo male di Amfortas si aggiunge il suo assoggettamento alla vecchiaia che si estende e invade tutto il castello come una enorme e soffocante ombra di tristezza. In fondo Amfortas e Kundry sono una coppia normale che invecchia ripiegandosi sul proprio inquietante passato: i due coniugi, rassegnati a dipendere ormai l'uno dall'altro anche per le piccole azioni quotidiane, sono tuttavia molto diversi perché la donna nutre in cuor suo una speranza al contrario di Amfortas che è chiuso nel proprio pessimismo. Dall'altro lato, e un sistema di opposizioni ordina lo svolgersi di tutto il dramma³⁵, vi è Perceval, il perfetto giovane pagano, pieno di sicurezza e di ardimento, pronto a compiere l'impresa più difficile della sua vita. L'Autore ama l'energia del giovane eroe, l'incoscienza che lo allontana dalle cose, quell'accecamento luminoso per l'avventura che lo attira talmente da rendergli oscuri i limiti del reale, e l'Autore lo sottolinea nel secondo atto, quando nel dialogo tra Perceval e Trévrizent, eremita e uomo di fede, fa emergere con forza tutto l'entusiasmo impetuoso ed accecante del giovane gallese³⁶.

Gracq trova l'unità tra il medioevo e l'epoca moderna nell'aspirazione attiva dell'uomo

condamné à ce tête à tête fascinant et interminable avec ce que de lui même il a tiré de plus pur.³⁷

Egli opera così un'ardita e meticolosa sovrapposizione tra i motivi della Tavola rotonda e dei Cavalieri che circondano Artù con il gruppo di artisti che sta attorno a André Breton: la *Quête* del Graal può giungere a rappresentare le aspirazioni poetiche del surrealismo, anzi, il surrealismo è l'immagine moderna della *Quête* del Graal. L'autore moderno ha del surrealismo un'idea simile a quella che ha il suo giovane Perceval nei confronti del Graal: un *itinéraire hasardeux* che va dalla sublime speranza dell'incontro fatale fino al presentimento tragico e temuto dell'ultima rivelazione del segreto tanto sognato. Per poter dare corpo al suo intento, dopo aver posto il surrealismo come una delle *figures cachées* della *pièce*, Gracq utilizza le fonti in modo arbitrario e capriccioso, organizza il susseguirsi degli avvenimenti a suo piacimento, modifica le ambientazioni.

L'incontro tanto atteso tra Perceval e il debole e malato Amfortas non è affatto rappresentato sulla scena. Dapprima l'arrivo dell'eroe è solo immaginato da Kundry che lo descrive in un lungo *récit* dall'andamento paratattico, variazione e amplificazione sognata della scena del banchetto in Chrétien:

[...] et les femmes du Château le laveront, le parfumeront et le vêtiront de samit, de soie d'Orient et de fourrures de Varangie et le roi le priera au soir dans la grand-salle. Et les chevaliers siègeront à leur rang sur les lits de brocart d'or. Et les portes d'ivoire s'ouvriront, et les trompettes sonneront [...]. Et le Graal sera porté par des vierges de haut lignage sur un plateau de pierres précieuses et il sera lumière, musique, parfum et nourriture. Et le Graal sera porté devant le Très Pur, et les lèvres du Très Pur murmureront la question qui brise les charmes: «Quel nom est le tien, plus éclatant que la merveille?»³⁸

Tutto è ripreso dal racconto medievale, identica l'atmosfera di incanto luminoso della processione del Graal, ma, mentre in Chrétien Perceval non riesce a porre domande, qui il giovane è immaginato da Kundry spavalda-mente audace. Poi, quando realmente Perceval incontrerà il Re pescatore, si udranno solo voci lontane. L'Autore precisa nella didascalia:

On entend un bruit de rames sur le lac. Voix animées qui semblent partir d'un bateau, derrière l'éminence de la rive.³⁹

e ancora nella didascalia successiva:

pendant la suite de la scène, tous le personnages sont invisibles.⁴⁰

L'inizio dell'ultimo atto si svolge mentre il protagonista, Perceval, dorme e riesce appena a percepire nel sonno delle voci indistinte; persino la grande processione del Graal è solo raccontata attraverso il dialogo dal tono concitato che si svolge tra Kundry e Kaylet, il giovane buffone di corte che, grazie alla sua agilità, si arrampica fino ad una finestra posta in alto e la descrive:

Kaylet: Il y a tout un cortège qui entre dans la salle. Il y a des hommes d'armes... Oh! C'est brillant: des lances [...]

Kundry: Regarde, imbécile!

Kaylet: Kundry! C'est le Graal.⁴¹

La scrittura dialogica, sferzante e veloce, diventa il mezzo espressivo di cui si serve Gracq per evocare sulla scena quel mondo magico che nel romanzo di Chrétien era l'universo della descrizione per immagini silenziose. Per Gracq il Graal, sia esso mitologico vaso rituale celtico o coppa che ha raccolto il sangue di Gesù – ma ormai questo non ha più nessuna importanza – rappresenta solo la poesia. Poesia come

Pressentiment magique et dévorant, désir de certitude immédiate

che condanna alla solitudine il poeta:

Tu seras seul – à jamais! Le Graal dévaste...⁴²

Poesia come follia che condanna all'eterna ricerca della parola, ma anche Poesia che pervade il mondo: