

GIOIA PARADISI, *Lancelot du lac : bresson e la scrittura del mito*, in «Anticomoderno» (ISSN: 1125-3800), 3 (1997 - *La filologia*), pp. 339-345.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/antmod>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

## Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con



---

## LANCELOT DU LAC. BRESSON E LA SCRITTURA DEL MITO

di Gioia Paradisi

Creare non significa deformare o inventare persone e cose. Vuol dire stringere fra persone e cose che esistono, *così come esistono*, rapporti nuovi.

Come nascondersi che tutto finisce su un rettangolo di tela bianca appesa a un muro? (Vedi il tuo film come una superficie da ricoprire).

Squilibrare per riequilibrare.  
Le idee, nasconderle, ma in modo che si trovino.  
La più importante sarà la più nascosta.

Rimettere il passato al presente. Magia del presente.

*Quando non sai quel che fai* e quel che fai è il meglio, quella è l'ispirazione.

Emozione prodotta attraverso una resistenza all'emozione<sup>1</sup>.

1. Nel 1975, in una conversazione a proposito di *Lancelot du lac*, Robert Bresson opponeva all'intervistatore molti silenzi e poche parole, indelebilmente segnate dal «Je n'en sais rien» iniziale<sup>2</sup>. Provare a dire qualcosa di *Lancelot* non è facile. Non posso non subire emotivamente la reticenza del regista, e non mi pare di poter dimenticare la fascinazione emanata da quella specie di resistenza fatica -una specie di *nohuntas* del dire- che traspare dagli scritti del cineasta francese, e che non mi sembra del tutto dissimile dal rigore rarefatto del suo linguaggio visivo. Come l'aspetto verbale di una sfida costante all'ineffabile.

2. Bresson, non troppo fiducioso nelle possibilità espressive della parola, teme che la sfasatura di senso che essa inevitabilmente produce possa contaminare il suo cinematografo<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Tutte le citazioni in esergo sono tratte da R. Bresson, *Note sul cinematografo*, Venezia 1986, pp. 24, 35, 42, 53, 78, 113.

<sup>2</sup> *Lancelot du lac. Un film de Robert Bresson*, in «L'Avant Scène du Cinéma», n. 3, aprile-giugno 1975, pp. 46-50.

<sup>3</sup> Bresson definisce, *versus* il cinema, l'idea di cinematografo. Quest'ultimo si contrappone al cinema, definito «teatro fotografato», ovvero luogo in cui «la mescolanza di vero e di falso pro-

Le parole non coincidono sempre con il pensiero. In anticipo, in ritardo. La scimmiettatura di questa non coincidenza è orribile nel film<sup>4</sup>.

Perché un film è un luogo di voci e rumori, più che di parole, e comunicazione che comprime nelle immagini molte più possibilità di senso, molta più forza d'emozione e d'evocazione.

Il cinema sonoro ha inventato il silenzio.

*Voce naturale, voce lavorata.*

La voce: anima fatta carne. Lavorata come in X, non è più né anima, né carne. Strumento di precisione, ma strumento a sé.

Espressione per compressione. Mettere in un'immagine quel che un letterato diluirebbe in dieci pagine.

Film di cinematografo: emozionali, non rappresentativi<sup>5</sup>.

Scarna, intensa, ultimativa, la riflessione di Bresson conduce forse ad un punto di non ritorno per chi voglia provare ad interpretare il suo cinema, perché nelle sue intenzioni *non* si tratta appunto di rappresentazione:

Il reale approdato allo spirito non appartiene già più al reale. Il nostro occhio troppo pesante, troppo intelligente. Due specie di reale: 1) il reale brutto registrato così com'è dalla macchina; 2) quel che chiamiamo reale e che vediamo deformato dalla nostra memoria e da falsi ragionamenti. Problema. Far vedere quel che vedi, con la mediazione di una macchina che non lo vede come lo vedi tu<sup>6</sup>.

Negato il filo tenue che lega il reale alle immagini che se ne possono dare, il suo frutto filmico è ciò che scaturisce dalla «forza eiaculatrice dell'occhio» e dunque, paradossalmente, «il vero linguaggio del cinema è quello che traduce l'invisibile»<sup>7</sup>.

Negato ogni principio razionale di traducibilità dei segni, il lavoro di Bresson appare assolutamente irriducibile ad altro, scaturito da una forza creativa frammentaria e contingente, inconsapevole e unica come la divinazione:

---

duce il falso». *Vice versa*, la riflessione del regista identifica il cinematografo come arte esteticamente autonoma, «dove l'espressione è raggiunta attraverso rapporti di immagini e suoni, e non mimica, gesti o intonazione di voce (di attori o di non-attori). Che non analizza e non spiega. Che *ricompon*e». Cf. Bresson, *Note*, rispettivamente p. 29 e p. 18.

<sup>4</sup> Bresson, *Note*, p. 94.

<sup>5</sup> Bresson, *Note*, pp. 46, 63, 88, 92.

<sup>6</sup> Bresson, *Note*, p. 75.

<sup>7</sup> La prima citazione bressoniana è ancora tratta dalle *Note*, p. 21. La seconda è posta in esergo nell'articolo di L. Micciché, *Bresson: la scrittura di una situazione interiore*, in «Cinema 60», 97-98 (1974), pp. 27-34.

DIVINAZIONE, questo nome, come non associarlo alle due sublimi macchine di cui mi servo per lavorare? Macchina da presa e magnetofono, conducentemi lontano dall'intelligenza che complica tutto.<sup>8</sup>

3. La materia narrata in *Lancelot du lac* è mito<sup>9</sup>, e nella lettura bressoniana mito segnato dall'assenza di Dio e dal tramonto avvenuto dell'assoluto. È la situazione iniziale del film, e la sfida che Bresson ha voluto raccogliere: lavorare nello spazio della contraddizione posta da un soggetto che in quanto mitico dovrebbe tessere la presenza del soprannaturale o anche più semplicemente del simbolico nell'umano, mentre l'universo che egli dispiega è solo, orfano e vuoto di ogni forma di alterità, fatto di uomini privati di ogni dialettica trascendente. È la messa in scena di una disfatta avvenuta, quella del mondo arturiano dopo il fallimento della ricerca del Graal, e l'affioramento in Lancelot della coscienza della perdita del suo destino e dell'annullamento della sua stessa identità eroica<sup>10</sup>. Lancelot è l'eroe che ha perduto il senso -il Graal, Dio- e che rifiutando ostinatamente all'inizio l'amore di Ginevra finisce col rifiutare ogni possibile senso. Questo universo umano autoreferenziale reca già dalle prime battute il segno incombente, via via più presente, della morte. Così il riassunto dello *scénario* originale definisce la situazione di partenza:

Lancelot chevauche la tête basse. Il est le premier chevalier du monde. Il ne ramène pas le Graal. Pour la première fois de sa vie il se voit vaincu. Au château d'Artus, l'atmosphère est une atmosphère de désastre<sup>11</sup>.

Artù chiude la sala del consiglio, alla cui tavola troppi posti sono vuoti, incita ancora i suoi al perfezionamento e alla preghiera, mentre ognuno dei cavalieri vaga nelle stanze nude del castello, di cui non ci è dato vedere che angoli e scorci, dettagli di un luogo alluso e frammentato, mai restituito dalla fotografia di De Santis a una visione prospettica compiuta. Gauvain a ripercor-

<sup>8</sup> Bresson, *Note*, p. 123.

<sup>9</sup> Cf. *Lancelot du Lac. Un film de Robert Bresson*, p. 48: «Q.: Qu'est-ce qui vous avait tenté dans ce sujet? R. B.: De le tirer de ce qui est notre mythologie. Et une situation, celle des chevaliers qui rentrent au château d'Artus sans le Graal. Le Graal, c'est-à-dire l'absolu, Dieu. Q.: Le Graal, symbole chrétien...R.B.: Oui, mais un Graal qui a déjà figuré dans les légendes celtiques païennes. Curieusement aussi, on trouve dans Le Chevalier à la Charrette, au XII siècle, quelque chose du mythe grec d'Orphée et d'Euridice».

<sup>10</sup> Spiega Bresson a «Cinéma-Quebec», IV/3, mai 1975, p. 33: «Si j'ai choisi la fin des aventures, c'est que ces romans, c'est de la fantaisie, de la féerie...et puis tout à coup, il y a une situation extraordinaire: Lancelot du Lac, qui s'est lancé dans une aventure, revient vaincu. Tout à coup, une conscience entre en jeu, alors qu'avant il n'y avait pas de conscience. C'est la plus belle situation qui existe au monde».

<sup>11</sup> Cf. *Lancelot du Lac. Un film de Robert Bresson*, p. 47.

rere fedele i passi del suo amatissimo Lancelot, Mordred a seguire le tracce dell'amore colpevole di Ginevra, per poterle esibire al re e avviare il disegno ineludibile del tradimento e e della rovina.

La regina è l' unica donna di un universo maschile che brancola nell' inazione disperata -«il nostro sole» dice di lei Gauvain-, l' unico principio vitale e umanamente riscattato del film<sup>12</sup>. È lei a fornire al suo amante la possibilità della speranza, e di un altro possibile senso. Lancelot le chiede di rinunciare all' amore colpevole, nel tentativo di un estremo, mortale esorcismo della morte, chiesto da Dio che forse, dopo, grazie al sacrificio degli amanti, concederà di nuovo la Grazia. La regina ribatte, indicando già nel saluto la prospettiva ineludibile e vitale dell'*hic et nunc*: «...Lancillotto, sei vivo e sei qui...Non è umiltà, è orgoglio credersi responsabili di tutto...Ti accompagnerò fino al fondo di questo vuoto terribile...Sono io la tua forza...». Per Bresson è l'amore la cifra di tutta la vicenda narrata, ciò che forse può resistere al tramonto dell'epoca di cui Lancelot è il contraddittorio campione. Se la coscienza è dei vinti, il nostro eroe dovrebbe esserne pieno. Invece egli la sua vera *quête* non la vede, o meglio, la riconosce quando ormai è troppo tardi.

4. È stato giustamente detto che Bresson rifiuta di filmare l'intrigo per giungere a una vera e propria «scrittura della situazione interiore»<sup>13</sup>. In ogni caso, come il regista francese volle sottolineare, il soggetto di questo film appartiene al mito e dunque, con *Lancelot*, è su materiali mitici che egli esercita la riduzione e la destrutturazione degli eventi e del loro rapporto di consecutività causale, rivolgendo la sua tensione a quella specie di allusività divinatoria, del tutto antinaturalistica e antinarrativa, che collega intimamente all' assenza del cinematografo.

Che si tratti di questa particolare materia, e non di qualsiasi altra storia possibile, a me, lettrice di romanzi medievali, non pare indifferente nel tentare un'incerta interrogazione della difficile materia bressoniana, che elide in un sol colpo la multiforme potenzialità della *narratio* e dei suoi infiniti *entrela-*

---

<sup>12</sup> Voglio dire che Ginevra è l'unico elemento femminile interno al mondo eroico arturiano. Nel film compaiono altre due figure di donna, la bambina e la vecchia che accolgono Lancelot dopo il torneo e curano le sue ferite.

<sup>13</sup> Cf. Micciché, *Bresson: la scrittura*, pp. 27 e 30. Il critico, a proposito di un'affermazione del regista -«Cerco sempre di più, nei miei films, di sopprimere quello che si chiama l'intrigo. L'intrigo è roba da romanzieri...»-, scrive: «...all'interno delle singole opere...la soppressione dell'evento si traduce nella interiorizzata consapevolezza del suo accadere...a Bresson non interessa l'esterna costruzione drammatica del soggetto, basata sul succedersi degli eventi, ma l'interiore risentimento tragico che essi generano». Riguardo ai materiali narrativi selezionati nel film, si può dire che il regista punta «non già ad una loro accurata ricostruzione ma semmai ad una specie di destrutturazione omissiva, consistente nel darci di essi -in una sineddoche continuata- il dato iniziale, o quello finale, o quello intermedio ma mai l'insieme dei dati».

*cements*, attraverso cui il mito arturiano si esprime anche nel testo preso come riferimento dal regista, *La Mort le roi Artu*<sup>14</sup>. Per l'ennesima volta, di fronte alla lezione artistica del cineasta francese, mi sembra che affiori la ricerca della contraddizione estrema, irriducibile. E che forse svela, in fondo, una sua singolare, stupefacente, *ratio*. Filmare, senza rappresentare, ciò è stato sempre nella storia dell'uomo precipuamente narrato, vale a dire il mito, e scardinare la complessa architettura narrativa così come le relazioni psicologiche e sentimentali di situazioni e personaggi, per restituire allo spettatore pochi, intensi momenti conflagrati in un universo spaziale simbolicamente compiuto nell'interrelazione corte/foresta: ricreare, per «il rettangolo di tela bianca appesa al muro», la possibilità dell'indicibile, il dramma interiore, la partita giocata dalle anime. «L'emozione prodotta attraverso la resistenza all'emozione»... «L'espressione per compressione. Mettere in un'immagine quel che un letterato diluirebbe in 10 pagine»<sup>15</sup>. Il tentativo bressoniano ha il sapore della sfida e del paradosso. Non solo dunque «le nozioni di *assenza* e di *privazione* sono appunto quelle che stanno alla base di *Lancelot* ad un duplice livello, quello generale della concezione del film, quello specifico interno al film stesso»<sup>16</sup>. Volendo seguire la riflessione bressoniana, l'ellissi non nega ma aggiunge, configge, nella linearità pura e assoluta del *récit* una sovrabbondanza di senso affidata in primo luogo alla forte risemantizzazione impressa all'amore di Lancillotto e Ginevra.

Lancelot et Guenièvre, c'est Tristan et Yseut sans le philtre. Amour prédestiné, amour-passion aux prises avec des obstacles infranchissables. C'est cet amour et ses fluctuations qui donnent son mouvement au film... Voilà, je vous ai tout dit.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Cf. J.-M. Paquette, *La dernière métamorphose de Lancelot: Robert Bresson*, in *Lancelot. Actes du colloque des 14 et 15 janvier 1984*, publiés par D. Buschinger, Göppingen, pp. 139-148.

<sup>15</sup> Cf. quanto citato in apertura. Quando parlo di mito come qualcosa di intimamente legato al narrare, penso alla riflessione di H. Weinrich, *Le strutture narrative del mito*, in Id., *Metafora e menzogna*, Bologna 1976, p. 216, : «Mi sembra [...] urgente fissare il principio metodologico secondo cui, nelle narrazioni mitologiche, debba venir riconosciuta come legittima la categoria della sequenza narrativa (Erzählfolge). Dico "categoria" intenzionalmente, usando questo termine nell'accezione che le spetta nella teoria della conoscenza. L'ordine degli avvenimenti mitici sta tutto nella successione, nella sequenza narrativa, senza che per questo sia necessario parlare di causalità [...] Nei miti - e questo sembra essere valido sia per i miti arcaici della nostra civiltà che per i miti contemporanei della *pensée sauvage*, la categoria della sequenza narrativa è riconosciuta adatta per messaggi di estrema importanza che trattino di una dimensione superiore alla nostra; la spiegazione del mondo in quello che di più enigmatico comporti e i gravi problemi dell'aldilà. La narrazione è qui una cosa molto seria».

<sup>16</sup> Cf. Micciché, *Bresson: la scrittura*, p. 31. I corsivi sono dell'autore.

<sup>17</sup> Cf. Lancelot du Lac. *Un film de Robert Bresson*, p. 47.

Nascondere Tristano e Isotta in Lancillotto e Ginevra significa forse far risuonare più decisamente nel mito il senso complementare e sincronico di amore e morte. E trasformare, attraverso questo celare, il romanzo in netto, funzionale, meccanismo drammaturgico di tragedia.

Non solo. Nel testo medievale è Agravaïn il principale accusatore di Ginevra, mentre Mordret è colui che ordisce l'inganno finale ai danni di Artù. Il romanzo concepiva due intrighi distinti, rimodellati da Bresson in un unico susseguirsi di eventi. Il figlio incestuoso del re spia gli innamorati, insinua il sospetto del tradimento in Artù e rifiuta con disprezzo ogni offerta di non belligeranza da parte di Lancelot. Infine, di fronte all'accordo raggiunto tra gli amanti assediati e il re, che accoglie di nuovo Ginevra a corte purché Lancelot si allontani, dichiara apertamente guerra al sovrano, per privarlo del regno.

Il rapporto individuato tra l'amore dei due e la fine del tempo arturiano assume i modi di un'implosione di significato tale da rendere del tutto originale la lettura del mito antico. Non è Lancillotto, infatti, a offrire la pace al re, come narra *La mort le roi Artu*, e a sacrificare il suo amore come aveva preteso all'inizio, nell'illusione di rimuovere la colpa e di riguadagnare l'onore e la Grazia divina. È Ginevra, che in un rovesciamento totale e antitetico della posizione dell'amante all'inizio del film, vuole la fine della passione. E la vuole non perché crede che Dio la esiga, ma perché non ha più nulla da dare a lui, perché ha dato tutto e dunque l'amante non può più chiederle nulla. Così come si era offerta senza condizioni a Lancelot, Ginevra lo priva del suo amore, lo lascia solo. Eppure Lancelot ha veramente tradito il suo re, pur avendogli risparmiato la vita in combattimento. L'ha ucciso nel pensiero molte volte, dice alla regina, ma è lui ora a dover rinunciare a ciò che pensa gli spetti, a dover credere falso il vero e vero il contrario. Ginevra prosegue dunque da sola sulla strada che la riconduce ad Artù. Ma l'ennesimo esorcismo della morte non serve che a chiamarla più vicina. La carneficina minacciata dallo scontro con Artù non è scongiurata. L'universo degli uomini la cui fine è annunciata dal rumore dei propri passi -lo aveva detto la vecchia di Escalot di Lancelot che all'inizio del film aveva perso la strada del ritorno- non può ricomporsi. Nel momento in cui l'inquadratura accompagna Lancelot dentro le mura del suo rifugio, appena dopo aver restituito la donna amata, giunge la notizia della ribellione di Mordret.

L'eroe è giunto solo in fondo al terribile vuoto. Non può che schierarsi per Artù e andare a morire con gli altri, pronunciando alla fine il nome della donna che in questo richiamo estremo è il termine ultimo di una tensione che è il vero principio mobile del film. Troppo facile dire che Lancelot stesso è il pas-

sato rimesso al presente, simulacro moderno di un eroismo respinto a vanità, ridotto a orgogliosa armatura del nulla, quando è privato anche di ciò che solo resta all'uomo senza Dio. «Amour prédestiné», aveva detto Bresson. Amore come unico destino possibile? La scena finale del film doveva mostrare sotto l'elmo di Lancelot morente il vuoto. Troppo facile pensare che Bresson non ha poi tollerato, nel montaggio, tanta esplicitazione.

Nulla è rimasto nel racconto della passione di Mordret verso la moglie di suo padre, come se l'ambiguità ferale del figlio maledetto fosse confluita tutta nel cavaliere più amato, vero motore della disfatta del suo stesso mondo. Quel mondo per cui egli va, ugualmente ed inevitabilmente, a morire.

All'inizio del film, Artù aveva mostrato i segni della disfatta -la Tavola rotonda senza cavalieri, le stanze vuote del castello- a Lancelot tornato dalla sua *quête* senza il Graal. Perché Dio non è qualcosa che si trasporta, aveva dovuto ricordargli Ginevra. Il montaggio faceva balenare nella sequenza l'occhio liquido di un cavallo e nel sonoro ossessivi nitriti tornavano laceranti. Ugualmente, la carneficina finale è tessuta sulle immagini di un animale che corre solo nella foresta, «scopre»<sup>18</sup> uomini colpiti a morte, e finisce, accanto all'eroe, colpito alla tempia da una freccia. La morte è ancora nella liquidità dell'occhio (animale), unico dolore *scoperto*. Tutti i combattenti sono fasciati interamente nel ferro delle inutili armature, mentre un uccello vola, altissimo, nel cielo.

---

<sup>18</sup> Che il cavallo senza cavaliere «scopre» l'eccidio è detto, tra virgolette, da Pasqualino De Santis in una bella intervista riportata da Loretta Guerrini nel volume *Discorso per una lettura di L'argent di Bresson*, Roma 1992, pp. LXXIII-LXXXVI, p. LXXXII.