gando in primo luogo la settima arte, centro di gravità e sintesi suprema del voyeurismo imperante.

Il cinema in quanto manifestazione del desiderio di vedere, di addentrarsi dentro un labirinto di segni da decifrare, porta in scena non soltanto la spettacolarità dell'enigma, ma anche quella figura d'eccellenza senza la quale non potrebbe esistere alcuna forma artistica, ossia, "l'uomo che guarda", lo spettatore.

È nella letteratura, nello specifico in Balzac, che l'A. trova il punto di partenza dell'indagine intorno allo spettatore; *La maison du Chat-qui-pelote*, racconto che apre quel vasto insieme rappresentato da *La Comédie humaine*, introduce, a partire dal secondo paragrafo, la figura nascosta e immobile di un uomo che guarda e che, con la precisione maniacale di un archeologo, trascina la storia all'interno del suo punto di vista.

Attraverso questa *mise en abyme* dell'arte di osservare, Balzac invita il lettore a sviluppare quella coscienza da ermeneuta, da scrutatore di quanto si cela dietro la superficie opaca delle cose.

L'avvento del cinema non ha fatto altro che alimentare la morbosità dello spettatore, sostituendo la parola con l'immagine e non solo: l'occhio del cinema, come sostiene Walter Benjamin, ha saputo raggiungere ciò che l'occhio umano non è mai riuscito ad afferrare.

Il cinema obbliga lo spettatore ad una sorta di "scuola dello sguardo", ad un avanzare nella vita secondo immagini cinematografiche che annientano in un certo qual modo il senso dello stupore anche di fronte alla tragedia; tutto è già stato visto, o meglio, riprodotto, spettacolarizzato.

L'esempio del mondo che assume le sembianze dell'enigma è ben rappresentato da *La finestra sul cortile* di Alfred Hitchcock, che decide di ridurre il proprio eroe interamente al suo sguardo, generando così una sequenza infinita nella quale lo spettatore cinematografico diventa lo spettatore di uno spettatore.

Ecco che allora il cinema attinge forza dalla letteratura poliziesca nella quale l'eroe è proprio lo spettatore. *Blow up* di Michelangelo Antonioni dà voce e corpo a quest'immagine chiave della modernità cinematografica: è infatti la camera e non l'occhio a dar vita al mistero, a cogliere l'impercettibile e a svelare la verità.

Blow up di Antonioni apre una lunga serie di pellicole in cui il protagonista assume il ruolo dell'investigatore. Maillart ricorda tra gli altri *La Conversazione* di Francis Ford Coppola, *Profondo rosso* di Dario Argento, fino ad arrivare a *Minority Report* di Steven Spielberg, in cui l'assimilazione tra personaggio-investigatore e spettatore è assoluta.

Spostando il discorso sull'aspetto più tecnico della resa cinematografica dell'"occhio che guarda", nel capitolo intitolato *L'œil divisé*, Maillart fa l'esempio di quello che in gergo viene chiamato "split-screen" o tecnica dello schermo diviso. Scopo di questo modo particolare di resa dell'immagine è quello di dare allo spettatore la suggestione di possedere uno sguardo ubiquo sulla scena. *Il fantasma del palcoscenico* di Brian De Palma rappresenta il grado massimo di utilizzazione di questo tipo di montaggio il quale poggia sulla certezza instillata nello spettatore che il cinema sia in grado di "mostrare tutto".

Dall'ubiquità dell'occhio che guarda, si passa al disorientamento dello stesso, attraverso l'uso del *found footage*, una tecnica di ripresa basata sulla sequenza diretta di metraggi preesistenti, montati nuovamente in contesti inediti. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi sono i realizzatori di decine di film che sfruttano la tecnica del *found footage*, al fine di concentrarsi su quello che per loro è l'enigma più grande: la Storia.

Ma il cinema non è soltanto lo strumento che mostra il mondo, è anche quello che lo racconta. Quando entra in gioco la narrazione, ecco che l'inchiesta assume le sembianze di un itinerario labirintico come quello portato sullo schermo da *Shining* di Stanley Kubrick, in cui l'enigma narrativo è rafforzato dalla presenza del soprannaturale, oppure il labirinto spazio-temporale de *La strategia del ragno* di Bernardo Bertolucci, in cui lo spaesamento dello spettatore è generato dall'andirivieni tra le due epoche del racconto.

Il cinema è anche tradimento, come illustra bene Maillart nell'ultima parte del volume. Sotto le spoglie di una lente d'ingrandimento su di una realtà invisibile, il cinema mente e, soprattutto quando si parla di enigmi, la così detta "cattiva interpretazione" è un ostacolo ma anche una salvezza poiché soltanto una volta decifrato il falso si può giungere alla soluzione.

Ma questa, in fin dei conti, è la missione di ogni forma d'arte: dalla letteratura alla poesia, passando per il cinema, tutto ciò che si cerca costantemente di indagare è il mistero infinito del rapporto tra l'uomo e il mondo che lo circonda.

[LUANA DONI]

Écrire après le cinéma, dir. J. BAETENS et N. COHEN, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2019, "Études françaises" 55, 188 pp.

In un mondo che sempre di più tende alla inter- e transmedialità, le relazioni tra letteratura e cinema sono ben lontane dal limitarsi al semplice adattamento, al passaggio di contenuti e di forme da un mezzo espressivo all'altro. E se è vero che molte categorie che qualche decennio fa sembravano destinate a soccombere (a cominciare dalle *notions périmées* additate da Robbe-Grillet) godono ancora di buona salute, è vero anche che hanno subito scossoni, assestamenti, ibridazioni che la critica contemporanea non può esimersi dal considerare. Tra queste, la nozione di genere è senz'altro una delle più resistenti, nonché delle più problematiche, e rimane uno strumento tanto utile quanto discusso sia in letteratura che in ambito cinematografico. Proprio all'intersezione tra queste due modalità espressive si situa l'interrogativo comune ai contributi qui raccolti, che Jan BAETENS e Nadja COHEN hanno cura di dettagliare nella ricca introduzione: *Que fait le cinéma aux genres littéraires?* (pp. 5-12).

Il primo contributo, intitolato *Genre romanesque et romanesque cinématographique: un désir de blockbusters et de cinéma de genre dans le roman contemporain français* (pp. 13-27), riformula la nozione di romanzesco alla luce dell'imporsi dell'intermedialità come modalità di rapporto col mondo. Il romanzesco cinematografico, osserva Fabien GRIS in relazione a *Magie industrielle* di Patrice Blouin e *L'Étoile du Hautacam* di Pierric Bailly, non è più una fonte di materiali per *pastiche* e parodie, ma un oggetto di desiderio, una sorta di mito al quale tendere: «"Romanesque" [...] se dirait donc ici d'une existence qui s'interprète, se pense, se vit par référence au cinéma» (p. 25).

Morgane KIEFFER si concentra sui romanzi *Western* e *Journée américaine*, nei quali l'immaginario cinematografico d'oltreoceano è presente sia sul piano tematico e geo-culturale, sia sul piano estetico, nell'integrazione di motivi, vocaboli e strutture narrative appartenenti al cinema popolare americano. È proprio sollecitando riferimenti cinematografici allo stesso tempo esotici e familiari e facendo leva sul potenziale figurativo delle immagini evocate che la scrittura di Montalbetti riesce a dar

luogo a un dialogo con il lettore fondato sull'"invitation à l'émotion" (p. 41) (*La botte du cowboy. Surexposition du cliché et sensibilité romanesque dans les romans cinéphiles de Christine Montalbetti*, pp. 29-41).

In *Images de la femme aimée dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint: entre roman et cinéma* (pp. 43-56), Frédéric CLAMENS-NANNI smentisce l'opinione (già respinta dall'autore, ma piuttosto diffusa tra i critici) secondo la quale la scrittura di Toussaint sarebbe "cinématographique". L'analisi dei romanzi che compongono il ciclo di Marie e la comparazione con uno spettacolo realizzato dall'autore presso la Comédie de Clermont-Ferrand portano a concludere che, se è vero che l'impulso a scrivere nasce dalla doppia fascinazione per il cinema e per la letteratura, per Toussaint «le roman est un genre pleinement assumé pour ce qu'il est» (p. 55).

I contributi di Jan BAETENS e Nadja COHEN portano in primo piano categorie di testi che rimangono ancora in gran parte da scoprire: il *ciné-roman-photo*, che BAETENS definisce un anello mancante nella storia del cinema raccontato, e i *journaux de tournage*, che a causa della loro eterogeneità risentono di una collocazione problematica sia in ambito editoriale, sia rispetto agli studi letterari. Il *ciné-roman-photo*, sostiene BAETENS a partire dall'analisi di due diverse trasposizioni di *Ascenseur pour l'échafaud* di Louis Malle (a sua volta trasposizione di un romanzo di Noël Calef), si costruisce nella tensione tra volontà artistica e imperativi tecnici, editoriali, commerciali, e testimonia l'importanza di «ne pas dissocier histoire du cinéma et histoire du livre» (p. 60) (*"Ascenseur pour l'échafaud" en images fixes, Louis Malle en roman-photo*, Jan BAETENS, pp. 57-73). Anche il *journal de tournage*, dimostra COHEN soffermandosi su tre esempi celebri (*Journal d'un film* di Cocteau, il diario tenuto da Truffaut durante le riprese di *Fahrenheit 451* e *Pas à pas dans la brume électrique* di Bertrand Tavernier), è ben più di un semplice documento: da un lato, il regista-scrittore vi trova un luogo di negoziazione, ridefinizione e talvolta di avvaloramento del suo *ethos* individuale e artistico; d'altro lato, il racconto dell'impresa collettiva di produzione del film è condotto secondo codici espressivi che si rifanno al modello dell'epopea (*Du récit épique à la construction d'un "ethos" d'auteur: les journaux de tournage de Cocteau, Truffaut et Tavernier*, pp. 75-93).

Nathalie GILLAIN dimostra che le strategie retoriche e enunciative messe in opera da Henri Michaux hanno un'origine cinematografica, essendo in gran parte ispirate ai gesti impulsivi, talvolta aggressivi, del Charlot impersonato da Charlie Chaplin. In Charlot l'autore vede «la preuve d'une possible révolte du corps» (p. 105), la possibilità di sovvertire le convenzioni sociali e, in campo letterario, di trasgredire i codici dei generi letterari (*Charlot, une source d'inspiration pour Henri Michaux: de la figuration de mouvements à la subversion des genres littéraires*, pp. 95-113).

Marie MARTIN, infine, si spinge fino a ipotizzare l'emergenza nella letteratura francese contemporanea di un nuovo genere, fondato sulla nozione di proiezione intesa sia come l'applicazione della tecnologia cinematografica, sia come processo psicologico inconscio. Lo studio semantico e sintattico di un corpus di romanzi la cui trama ruota intorno a un'opera cinematografica (per esempio *Cinéma* di Tanguy Viel e *Ni toi ni moi* di Camille Laurens) consente di individuare i tratti salienti di questo genere nuovo, in cui la proiezione si configura come la forma espressiva dell'assenza, del trauma, del vuoto (*L'écriture et la projection: un nouveau genre dans la littérature française contemporaine?*, pp. 115-133).

Chiude il volume la sezione *Exercices de lecture*, che raccoglie due articoli slegati dal percorso tematico. François HARVEY legge l'opera di Hubert Aquin, e in particolare gli scritti più tardivi, per mettere in luce l'"esthétique de la marge" (p. 139) che la caratterizza. La scrittura di Aquin, resa porosa da un uso libero e talvolta falsificatore della pratica citazionista, suscita una serie di interrogativi non solo estetici, ma anche etici, identitari, esistenziali legati alla progressiva sparizione della figura dell'autore dietro all'"écran de décombres" che è il testo letterario (p. 155): spetta allora al lettore il compito di dar vita alle parole (*Hubert Aquin "fade out": excentration, falsification et disparition dans les derniers écrits aquiniens*, pp. 137-157). Gilles LAPOINTE ripercorre invece il lavoro di analisi critica e di valorizzazione dell'opera di Louis Hémon che Nicole Deschamps ha svolto durante la sua carriera all'Université de Montréal. Inserendosi nel filone dei nascenti *postcolonial studies*, Deschamps adotta un approccio quanto più possibile affrancato dal colonialismo culturale soggiacente alle interpretazioni fino ad allora proposte per l'opera di Hémon, in particolare per quanto riguarda la figura di Maria Chapdelaine (*Post-colonialisme et modernité chez Louis Hémon: Nicole Deschamps et le mythe de Maria Chapdelaine*, pp. 159-174).

[ROBERTA SAPINO]

Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l'extrême contemporain, dir. J. DEFRAEYE et É. LEPAGE, Québec, Université Laval, 2019, "Études littéraires" 48, 172 pp.

Agile nella struttura ma denso di contenuti, questo fascicolo della rivista "Études littéraires" affronta il vasto campo dell'ecopoetica ponendosi un triplice obiettivo: proporre strumenti metodologici dall'impianto teorico solido e adatti a ricerche transdisciplinari; mostrare esempi significativi delle possibili applicazioni pratiche di questi strumenti; condividere e valorizzare un corpus, pur parziale, di testi letterari contemporanei, francesi e canadesi, particolarmente adatti ad un'analisi di tipo ecopoetico (Julien DEFRAEYE e Élise LEPAGE, *Présentation*, pp. 7-18).

Tra le prospettive per lo studio dei rapporti tra «nature et culture, humain et non humain» nei testi letterari (p. 7), l'*écopoétique* francese e canadese (ramificazione e non mera traduzione dell'*ecocriticism* di matrice nordamericana) si caratterizza per l'attenzione particolare dedicata alle diverse forme discorsive, enunciative e narrative attraverso le quali tali rapporti sono espressi. Coerentemente con questo approccio, nel volume si prendono in considerazione non soltanto romanzi francesi e canadesi, ma anche raccolte di racconti e componimenti poetici, allo scopo di mostrare come ciascun testo «avec les techniques qui lui sont propres, participe à la reflexion écologique» (p. 10).

I primi due contributi si soffermano su romanzi di area francese. In *Proximité avec la nature et jeu des genres littéraires: "L'Homme des haies" de Jean-Loup Trassard et "Naissance d'un pont" de Maylis de Kerangal*, Sara BUEKENS si sofferma su due testi che non solo non esprimono posizioni ecologiste in maniera esplicita, ma lasciano ampio spazio ai "partisans du progrès" (p. 22); grazie ad alcuni artifici retorici che amplificano o stravolgono i codici del romanzo realista (Trassard) e dell'epopea (Kerangal), tuttavia, la narrazione ri-