

# PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SULLA CITAZIONE



# PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL  
OF QUOTATION STUDIES

*Rivista semestrale online / Biannual online journal*

<http://www.parolerubate.unipr.it>

---

Fascicolo n. 2 / Issue no. 2

Dicembre 2010 / December 2010

***Direttore / Editor***

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Comitato scientifico / Research Committee***

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 2) / External referees (issue no. 2)***

Lucia Battaglia Ricci (Università di Pisa)

Francesco Bausi (Università della Calabria)

Carol Bolton (Loughborough University)

Roberto Campari (Università di Parma)

Francesco Fiorentino (Università di Bari)

Amedeo Quondam (Università di Roma La Sapienza)

Franca Varallo (Università di Torino)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2010 – ISSN: 2039-0114

## INDEX / CONTENTS

### PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Controcanto. Per alcune citazioni esplicite nelle novelle di Matteo Bandello*  
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 3-25
- Quotation, Paratext and Romantic Orientalism: Robert Southey's "The Curse of Kehama" (1810)*  
OURANIA CHATSIU (Swansea University) 27-50
- Nel segno di Polifilo*  
VANJA STRUKELJ (Università di Parma) 51-93
- Chacun sa citation*  
MICHELE GUERRA (Università di Parma) 95-118

### MATERIALI / MATERIALS

- La citazione biblica come esegesi del testo: "Paradiso", XIV, 85-96*  
MATTEO LEONARDI (Liceo Classico "Don Bosco", Borgomanero) 121-136
- Ombre di ombre. Wilde cita Balzac. II*  
SUSI PIETRI (École Nationale Supérieure d'Architecture, Paris) 137-147
- Tre citazioni: Corazzini, Sbarbaro, Montale*  
GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI (Università di Torino) 149-165
- L'inganno della monade perfetta. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba. I*  
GIOVANNI RONCHINI (Università di Parma) 167-183

### LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione – review] *Remploi, citation, plagiat. Conduites et pratiques médiévales (X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle)*, études réunies par Pierre Tourbet et Pierre Moret, Madrid, Casa de Velazquez, 2009  
DIANA BERRUEZO 187-194
- [recensione – review] Sandra Covino, *Giacomo e Monaldo Leopardi falsari trecenteschi. Contraffazione dell'antico, cultura e storia linguistica nell'Ottocento italiano*, Firenze, Olschki, 2009  
ALESSANDRO MARIGNANI 195-203





MICHELE GUERRA

## CHACUN SA CITATION

### *1. Problemi di citazione nel film*

La citazione attiene anzitutto all'ambito della verbalità e della scrittura, è un gesto elementare del testo – come dice Compagnon –<sup>1</sup> ma è anche un gesto elementare della comunicazione orale, direi la base della socialità insita nella comunicazione orale e in quella scritta. Lo dimostra la continuità che in questi due casi permane tra la citazione e il testo o tra la citazione e la catena verbale, tant'è che nel primo caso essa dovrà essere resa riconoscibile da appositi segni grafici, nel secondo da perifrasi che disambiguino le identità dei soggetti citati. La citazione non interrompe in ogni caso la fluidità della lettura e del discorso orale. Credo utile – soprattutto se si vuole parlare di citazione al cinema – mantenere l'atteggiamento restrittivo di Genette su questo concetto di citazione, cioè intenderla precisamente come effettiva “copresenza fra due o

---

<sup>1</sup> A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 10.

più testi”<sup>2</sup>, distinguendola insomma dall’allusione o dall’eco – assai più praticati – che si basano sulla “percezione” di una relazione tra testi che non ha però immediato riscontro visivo. Evidentemente questa “copresenza” dà immediatamente conto di un’anomalia comunicativa che raddoppia la codificazione di parti di un testo o di un discorso, presuppone insomma un’increspatura della continuità di cui dicevamo.

Se si decide di attenersi alla definizione genettiana – che fa della citazione una delle possibilità dell’intertestualità – bisogna ricavarne che per avere citazione al cinema dobbiamo vedere dentro un film un’inquadratura o una sequenza di un altro film, oppure rassegnarci a relegare la possibilità di citazione nell’ambito del parlato – e dello scritto, in sceneggiatura –, della musica, dei segni grafici e degli oggetti, cioè in ambiti che a tutta prima sembrerebbero esterni all’essenza dell’immagine in movimento. In altre parole dovremmo smettere quasi del tutto di usare l’espressione stessa ‘citazione/citare’ in relazione al film e sostituirla con ‘allusione/alludere’, che peraltro garantisce maggior prudenza e distanza, auspicabili considerata la leggerezza con cui si cita – anzi: si allude – al cinema. Vista la sede che ospita questo scritto, non vedo perché non ci si debba porre radicalmente il problema della citazione e provare a risolverlo restringendo il suo campo d’azione.<sup>3</sup> Resta inteso fin d’ora che tale restrizione non equivale ad una sorta di atto persecutorio nei confronti di quegli studiosi e di quei semplici appassionati che usano il termine citazione di fronte a John Wayne che si tocca il braccio

---

<sup>2</sup> G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. Torino, Einaudi, 1997, p. 4.

<sup>3</sup> Chi si occupa di citazione al cinema avverte benissimo le difficoltà e le ambiguità di questo campo di ricerca, stretto tra una tradizione di studi testuali che offre gli strumenti e una sorta di irriducibilità del testo filmico agli strumenti medesimi. Per ora rimando alle pagine dedicate al problema da R. Menarini, *La strana copia. Studi sull’intertestualità e la parodia nel cinema*, Udine, Campanotto, 2004, pp. 36-69, e Id., *Citazione, in Intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, a cura di G. Carluccio e F. Villa, Torino, Kaplan, 2006, pp. 151-157.

all'altezza del gomito come faceva Harry Carey nei western muti di Ford, di fronte a De Palma che riscrive – con quanta congruenza non saprei – la scalinata di Odessa di Ejzenštejn, o anche di fronte alle citazioni lunghe un film di Van Sant con *Psycho* o di Haynes con i melodrammi di Douglas Sirk. L'estensione del concetto di citazione e l'ampliamento dei sistemi testuali consente questa terminologia – che anzi è la più diffusa –, ma forse sarebbe più utile e chiarificatore, nei casi suddetti, usare 'allusione',<sup>4</sup> oppure 'calco' se la 'citazione' finisce per offrire una copertura testuale integrale – e giocoforza non sempre precisa e congruente. Come avremo modo di vedere, il film costringe a porsi svariati problemi nei confronti di queste pratiche che attengono alle relazioni testuali, non foss'altro per le plurime – o incerte – testualità del film medesimo. E, aggiungo, l'allusione – a differenza della citazione – può divenire al cinema il luogo della disgiunzione tra il visivo e il narrativo – pensiamo a Tarantino –, oltre che di una particolare pratica di *camouflage* che nei casi meno felici è considerata l'ancora di salvezza per chi ha poco da dire. Insomma, per addentrarci nel discorso che vogliamo fare e prima di prelevare citazioni modello dal film che intendiamo analizzare, si rende necessaria questa premessa.

Dietro la citazione giace l'idea di imitazione e di ripetizione, e mi sembra che nessuna arte come il cinema nel corso del Novecento abbia saputo radicalizzare i processi di imitazione e ripetizione al livello tecnico anzitutto e poi sintattico e semantico. Ne verrebbe che la citazione è gesto elementare anche della testualità cinematografica, figlia di un'innata propensione del cinema alla connessione e all'incorporazione – così ben ravvisabile negli scritti dei formalisti russi e nei film della grande stagione sovietica degli anni Venti –, nonché a precise strategie retoriche e mnemoniche che hanno fatto la fortuna

---

<sup>4</sup> Charles Nodier definì l'allusione una "citazione spirituale" nel suo *Crimini letterari*, trad. it. Palermo, duepunti, 2010, p. 27 (prima ed. francese: Paris, 1812).

della Hollywood classica. Intendo dire, pensando a Foucault, che il cinema di continuo si ripiega, si duplica, si riflette e i film si concatenano e divengono somiglianti, rilanciando appassionatamente la decifrazione della loro natura tecnica.<sup>5</sup> Il concetto di riscrittura ritorna ciclicamente ad affacciarsi nella teoria del film: il cinema in qualche modo cita ciò che passa per l'obiettivo della macchina da presa e lo trasforma – si pensi a Delluc, ad Epstein –, compie in maniera piuttosto soddisfacente il percorso peirciano che Compagnon richiamava nella sua lettura segnica della citazione. Il film è immediatamente – cioè senza mediazioni di sorta – frutto di imitazione e ripetizione, più ancora della fotografia, oltrepassata grazie allo scorrere ossessivo di fotogrammi quasi uguali.

Rimanendo ancora attaccati a Compagnon, si potrebbero intendere la visione del film e le sue riprese, al pari di lettura e scrittura, come sostanziate dalla citazione, che viene così a perdere ogni possibilità di definizione e si ritrova all'origine e all'orizzonte di tutte le pratiche testuali,<sup>6</sup> in un'ottica al contempo archetipica ed escatologica che non sempre favorisce il momento dell'analisi.

Dobbiamo poi considerare che l'attenzione nei confronti della citazione del film è cresciuta enormemente a partire dagli anni Sessanta e particolarmente grazie agli autori della Nouvelle Vague, che furono i primi a intendere la citazione come elemento di saldatura tra pratica critica e registica e come base per la costituzione e il rafforzamento di una comunità cinefila costellata. Si può dire che a quel periodo risalga la consapevolezza circa le funzioni della citazione dei film e si assista al rinnovamento linguistico che

---

<sup>5</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. di E. Panaitescu, Milano, Rizzoli, 2007, p. 40.

<sup>6</sup> A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, cit., p. 34.

permette di “percorrere [il film] in tutti i sensi”<sup>7</sup> e di esibire la sua materialità e il suo impegno metalinguistico.<sup>8</sup> Eppure quasi nessuno si interroga al livello teorico su citazione e intertestualità e non basterà attendere, verso la fine del decennio, gli scritti di Kristeva e Barthes, ma bisognerà aspettare di riscoprire in ambito cinematografico i temi legati all’intertestualità sull’onda della fortuna critico-teorica del postmoderno – che spesso è stato inteso al cinema esclusivamente e riduttivamente come luogo di relazioni tra testi e di citazioni.

Ebbene, per casi come quello della Nouvelle Vague e affini non parliamo di citazione, ma più generalmente di intertestualità. Per film a noi più vicini e che muovono da premesse non tanto diverse, si potrà arrivare a parlare di intermedialità, o ancora di ri-mediazione, di ri-articolazione, perfino di ri-locazione (intramediale, però).<sup>9</sup> A mio modo di vedere, per la gran parte delle esperienze che si collocano nell’indeterminato postmoderno, si potrebbe rispolverare il termine ‘traduzione’, inteso etimologicamente come spostamento e naturalmente come produzione di ‘quasi analoghi’, a sottolineare una trasposizione segnica che molto spesso si limita all’allusione vaga a un sapere enciclopedico o al richiamo di interi patrimoni testuali che sono svaporati ormai nell’immaginario e hanno perso l’ancoraggio a testi precisi – ma tanto qual è lo spettatore che va a controllare?<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> C. Metz, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione del cinema*, trad. it. di A. Aprà e F. Ferrini, Milano, Garzanti, 1972, p. 253.

<sup>8</sup> Al riguardo, G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche, 1993.

<sup>9</sup> Sui problemi della citazione nell’ambito dell’intertestualità si veda M. Iampolski, *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1998, pp. 26-35. Per le altre pratiche si vedano J. D. Bolter e R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, prefazione e cura di A. Marinelli, trad. it. di B. Gennaro, Milano, Guerini, 2002, e i saggi contenuti in *Relocation*, edited by F. Casetti, in “Cinéma & Cie”, 11, 2008.

<sup>10</sup> Mi sono occupato di questo particolare concetto di traduzione nel saggio *Vedere quasi la stessa immagine*, in *Le immagini tradotte. Usi e Passaggi Trasformazioni*, a cura di C. Casero e M. Guerra, in uscita presso l’editore Diabasis di Reggio Emilia nella primavera del 2011.

Evitare di usare il termine ‘citazione’ in tutti questi casi avrà il pregio di diminuire il rischio di forzatura del *modus* del testo filmico, di poter gestire in maniera più aperta e dinamica i *frames* intertestuali, di avere la possibilità di restituire in tutta la loro complessità i dati relativi alla ‘capienza’ del film – da una parte i diversi strati di cui è formata una sequenza cinematografica (elementi visivi e sonori, scenografie e oggetti scenici, gestualità attoriale, pratica registica, soluzioni fotografiche e di montaggio), dall’altra la trasversalità dei destinatari che complica non poco le pratiche di citazione – e i dati relativi al grado di pertinenza<sup>11</sup> della relazione testuale, che nel caso della citazione si intende direttissimo.

Infine, questa necessità di ridurre il raggio d’azione della citazione filmica è acuita dalla dibattuta non citabilità del film con cui devono misurarsi analisti e teorici – ma non i registi.<sup>12</sup> Come ha notato Raymond Bellour, la testualità filmica è alquanto bizzarra, dal momento che l’analisi testuale – la quale grazie a questo studioso ha fatto passi enormi –, mentre dovrebbe avvicinare il film al libro o al quadro, ci mette invece di fronte all’incessante fuga del film medesimo dal linguaggio che lo costituisce. L’analisi del film, in breve, “non smette così di mimare, di evocare, di descrivere; non può, con una sorta di disperazione di principio, che tentare una concorrenza sfrenata con l’oggetto che cerca di comprendere. E finisce, a forza di cercare di appropriarsene e riappropriarsene, per essere il luogo stesso di una privazione

---

<sup>11</sup> Sul passaggio dalla verificabilità alla pertinenza nell’analisi del film si veda J. Aumont, *A cosa pensano i film*, postfazione di A. Sainati, trad. it. di C. Tognolotti, Pisa, Ets, 2007, pp. 82-85.

<sup>12</sup> Ma si legga A. Aprà, *Per un’analisi ipermediale del film*, in *Le immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*, cit.; e si veda inoltre l’analisi di *Zangiku Monogatari* di Mizoguchi (*Racconto dell’ultimo crisantemo*, 1939) sul sito <<http://www.kinolab.lettere.uniroma2.it>>.

continua”.<sup>13</sup> Da un altro punto di vista, introducendo l’edizione ampliata del suo *The World Viewed*, Stanley Cavell riconosceva una serie di errori – peraltro volutamente non emendati – dovuti al fatto che per scrivere il libro aveva dovuto forsennatamente prendere appunti durante le proiezioni, rischiando ad ogni momento di perdere qualcosa, di non ritrovarsi tra le sue stesse note. Il problema, continua Cavell, sta tutto nella impossibilità di citare ciò di cui si sta parlando – certo, il libro è del 1979 e oggi l’*home video* rende più semplice la trascrizione del film, ma non cambia l’assunto di fondo. La confessione di Cavell e la frustrazione di Bellour ci pongono un problema che il filosofo americano esprime bene:

“The question of what constitutes, in the various arts, ‘remembering a work’, especially in light of the matter of variable quotability, naturally raises the question of what constitutes, or expresses, ‘knowing a work’ (is recognizing it enough? is being able to whistle a few bars necessary? does it matter *which* bars?)”.<sup>14</sup>

Mi sembra che tali domande ci consentano di comprendere precisamente le aporie dell’intertestualità, che non rappresentano affatto un difetto, quanto l’evidenza di uno scarto più marcato di quello della citazione, una relazione tra testi più distesa ed aperta, se vogliamo anche meno responsabile. La citazione vera e propria dovrà invece mostrarci effettivamente il film citato e non si potrà giocare più di tanto coi saperi enciclopedici dell’enunciatore e dell’enunciatario, dal momento che la copresenza dei testi denoterà il prelevamento da parte dell’enunciatore – che equivale alla sottolineatura di un testo letterario da citare – e metterà lo spettatore di fronte a qualcosa che riconoscerà nella sua forma di citazione, ma che potrebbe non

---

<sup>13</sup> R. Bellour, *L’analisi del film*, trad. it. di C. Capetta e A. A. Chaoui, Torino, Kaplan, 2005, p. 45.

<sup>14</sup> S. Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge and London, Harvard University Press, 1979 (enlarged edition), p. X.

essere in grado di designare. Ad un livello di buona consapevolezza, ciò avviene nell'ultimo film di un autore che ha fatto di *hommages*, allusioni e pratiche transtestuali una delle cifre del suo cinema: Bernardo Bertolucci, *The Dreamers* (2003).

Sposare dunque la classificazione stretta di Genette ha da una parte il vantaggio della riconoscibilità e dell'evidenza dell'anomalia – che Iampolski pone tra le condizioni decisive per parlare sia di citazione che di intertestualità –;<sup>15</sup> dall'altra il merito – quando applicata al cinema – di sottrarre la citazione alle pratiche postmoderne, drogate di intertestualità e di *surcitazioni*,<sup>16</sup> ma anche agli equivoci sui 'riciclaggi' nel cinema classico,<sup>17</sup> restituendole il forte ascendente saggistico che le compete: la citabilità del film libera la voglia d'analisi filmica dei cineasti.

## 2. Autori/spettatori

*Chacun son cinéma* (2007) è il titolo di una sorta di 'tema libero' che Gilles Jacob ha assegnato a trentatré cineasti per celebrare i sessant'anni del Festival di Cannes. I film, di lunghezza poco superiore ai tre minuti, venivano proiettati in concomitanza con i lungometraggi delle diverse sezioni del festival. Oggi sono riuniti in un dvd – con alcune assenze: i Coen, Lynch – non distribuito in Italia. A parte il *chacun* – che sottendeva la soggettività e la varietà di quest'opera collettiva che si dimostra compatta oltre ogni

---

<sup>15</sup> Cfr. M. Iampolski, *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, cit., p. 125.

<sup>16</sup> Mi permetto questo neologismo, il cui prefisso – diverso dai più usati 'sovra' e 'iper' – vorrebbe alludere a Augé e alla sua idea di 'surmodernità' (la citazione come nonluogo?), per cui cfr. M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. di D. Rolland, Roma, Elèuthera, 1993.

<sup>17</sup> A proposito, si veda il saggio di Umberto Eco su *Casablanca: La rimpatriata degli archetipi*, in *Michael Curtiz. Un ungherese a Hollywood*, a cura di O. Caldiron, Roma, La Meridiana, 1992.

previsione –, è interessante notare come si è inteso il *son cinéma*. Poteva intendersi in tre modi: 1) la propria filmografia, quindi una riflessione sul proprio fare cinema, una sorta di *haiku* autoreferenziale che avrebbe indotto a forme di intertestualità ristretta, o di autotestualità<sup>18</sup> – sono i casi soprattutto dei film di Chahine (*47 ans après*), di Lelouch (*Cinéma de Boulevard*) e, in modo più ambiguo, di Egoyan (*Artaud Double Bill*), di Kitano (*Une belle journée*), di Suleiman (*Maladresse*) e di Von Trier (*Occupations*); 2) il cinema che si è amato, quindi una sorta di dichiarazione di poetica a partire dai propri modelli, spesso impensati, talvolta semplicemente resi sotto forma di omaggio – moltissimi vanno in questa direzione, ma i più espliciti sono Angelopoulos (*Trois minutes*), i Dardenne (*Dans l'obscurité*), di nuovo Egoyan, Konchalovsky (*Dans le noir*), di nuovo Lelouch, Moretti (*Diario di uno spettatore*); 3) il cinema inteso come sala e dunque come rito, come luogo di identità e di comunità – e va detto che tutti l'hanno capito così, quel *son cinéma*, a partire dal poetico Kiarostami (*Où est mon Romeo*) per giungere al comico Polanski (*Cinéma érotique*), dall'ecumenico August (*The Last Dating Show*) al tragico Gitai (*Le Dibbouk de Haïfa*), dal geniale Kaurismäki (*La fonderie*) allo struggente Hou Hsiao-Hsien (*The Electric Princess Picture House*), fino a due film gemelli sulla prima, mitica esperienza di 'cinema' come *En regardant le film* di Zhang Ymou e *Au village* di Chen Kaige.

*Chacun son cinéma* è uno zibaldone di allusioni e citazioni, di intertestualità in ogni sua forma, di parodie e riscritture. È un film di spettatori per spettatori, dentro al quale i livelli di fruizione e di figurativizzazione dell'atto spettatoriale sono moltiplicati e diversificati, ottenendo così una dislocazione non soltanto dei film citati e in qualche modo del film medesimo, ma soprattutto dello spettatore. Possiamo dire di trovarci di fronte a film

---

<sup>18</sup> L. Dällenbach, *Intertexte et autotexte*, in "Poétique", 27, 1976, pp. 282-296.

caratterizzati da una voluta con-fusione tra enunciatore e narratore e tra enunciatario e narratario,<sup>19</sup> in un caleidoscopio di riferimenti che coinvolge immagini in abisso, citazioni verbali, citazioni grafiche – scritte, locandine – e quelle che mi piacerebbe chiamare ‘citazioni umane o deperibili’, ottenute attraverso il prelievo di un attore o di un regista – molti anni dopo rispetto al contesto e al testo che si citano esplicitamente – e l’innesto in un nuovo film che ritrova però una citazione fisicamente degradata (qui sì che il cinema mette in difficoltà: se anche l’essere umano, soprattutto in quanto personaggio, è testo, è innegabile che ci troveremmo di fronte ad una copresenza di testi, in cui quello citato può tuttavia apparire del tutto irriconoscibile; si potrebbe ritenere che il semplice attore non valga come citazione del personaggio e quindi del film. Il cinema è la morte al lavoro: vale anche per certi tipi di citazione!).

*Chacun son cinéma* costringe alla citazione ed è strutturato da una fitta rete di echi che garantiscono all’opera una sorprendente ricorsività. Attraverso un film come questo emerge molto chiaramente l’atto ripetitivo e transitivo proprio della cinefilia, la sua incompletezza e frammentarietà, la sua natura ipertestuale *ante litteram*. A voler mantenere la relazione con le teorie di Lampolski, possiamo dire che *Chacun son cinéma* è un film fondato sull’anomalia testuale, cioè su una frantumazione dello spazio filmico che procede dall’estremizzazione della cosiddetta ‘segregazione spaziale’: i livelli di separazione spazio-temporale sono raddoppiati, sviluppandosi lungo l’asse di relazione tra il regista del microepisodio e lo spettatore reale e lungo l’asse di relazione tra il regista dei film citati nei microepisodi e gli spettatori fittizi o inesistenti. In questo senso la citazione ha una funzione di allontanamento, di distanziamento dell’esperienza filmica, nonostante nasca nel cuore del rito

---

<sup>19</sup> Cfr. F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986, p. 40.

cinematografico. Si cita l'imprescindibilità del testo filmico – in questo piuttosto in linea con alcune delle teorie che abbiamo richiamato più sopra –, la sua non-presenza rispetto allo spettatore reale – in questo, invece, diversamente dalla citazione letteraria –, il suo aver bisogno, in altri termini, di uno schermo ulteriore, di un'inquadratura dentro l'inquadratura che nega la possibilità di condividere il medesimo spazio. C'è qualcosa di impossibile – di preoccupante? – in questo mare di citazioni.

### 3. *Citazione fantasma*

La gran parte dei film in questione muove dunque dalla posizione di lettura del proprio autore, cioè dal luogo dello spettatore, e questo atteggiamento favorisce il ricorso alla citazione. Il luogo dello spettatore è la sala, o meglio dovrebbe essere la sala: tutti hanno infatti notato il forte sentimento di fine dell'esperienza filmica tradizionale che traspare da questi film. Le sale sono quasi sempre deserte, oppure frequentate da gente intenta ad altro, da spettatori distratti o perfino ciechi. Ciò mette in evidenza una diffusa sensazione di morte del cinema, di cancellazione di una realtà e di un'esperienza, di distruzione del film. In questi casi la citazione ha un ruolo fantasmatico: per richiamare il titolo di un libro di Marc Vernet potrei dire che è una figura dell'assenza, agganciandomi alla lettura lacaniana del film come ombra, come forma vuota inseguita vanamente da un soggetto eliso che si identifica con il proprio sguardo, altra forma vuota.<sup>20</sup> *Chacun son cinéma* ci offre la più completa mappa delle reti di sguardi che sono state teorizzate dagli studiosi della percezione filmica e delle sue soluzioni linguistiche, su cui ci fermeremo più avanti prendendo a modello il film di Atom Egoyan. Tornando

---

<sup>20</sup> M. Vernet, *Figure dell'assenza. L'invisibile al cinema*, trad. it. di R. Censi e F. Pitassio, Torino, Kaplan, 2008, p. 27.

per ora alla citazione come fantasma, cogliamo subito l'effetto *revenant* che si sprigiona dalla citazione cinematografica, cioè dall'inserzione di un film – per forza di cose *più vecchio* del film d'arrivo – in un altro.<sup>21</sup> Tale effetto è il risultato di un'improvvisa riattivazione testuale che può provocare semplice spaesamento – non conosco il film e dunque mi appare come una visione spettrale provenuta da un altro mondo – oppure piena comprensione – conosco il film e sono in grado di collocarlo storicamente all'interno della filmografia del suo autore, e forse riesco perfino a farmi un'idea della relazione che intrattiene con chi lo cita. In ognuno di questi casi l'effetto fantasmatico resiste in maniera perturbante al di qua dell'identificazione,<sup>22</sup> che essa avvenga o meno: in quell'effetto risiede la carica d'astrazione propria della citazione cinematografica.

Ma veniamo al film che all'interno di *Chacun son cinéma* esprime meglio di tutti il valore fantasmatico della citazione: *The Electric Princess Picture House* di Hou Hsiao-Hsien. Hou racconta di una strada lungo la quale passano e sostano molte persone e su cui si affaccia un cinema, reso riconoscibile dai grandi cartelloni che sovrastano l'ingresso (**fig. 1**).<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Sulla relazione tra fantasma e immaginario, rimando alla buona sintesi presente in P. Bertetto, *La macchina cinema*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 111-117.

<sup>22</sup> Cfr. J. Kristeva, *Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire*, in "Communications", 23, 1975, pp. 73-78.

<sup>23</sup> Caso di citazione grafica del tutto ininterpretabile per uno spettatore occidentale, ad eccezione del riconoscibile cartellone centrale di *Les parapluies de Cherbourg* (Demy, 1964). Carlotta Sparvoli, cui mi sono rivolto per la traduzione dei cartelloni – deciso ad andare fino in fondo alla citazione – e che qui ringrazio per la disponibilità dimostratami, oltre a rivelarmi che il film di sinistra è *Yangyaren jia* (traduzione letterale: 'la famiglia degli allevatori di anatre', in inglese *Beautiful Duckling*, di Hsing Lee, Taiwan, 1965), mi ha fatto notare che il titolo cinese del film di Demy è *Qiushui yi ren* (letteralmente 'la ragazza delle acque di autunno', e in senso lato 'la ragazza dagli occhi limpidi'), che è il titolo della famosa colonna sonora di He Luting per il film cinese del 1937 *Guta qi an* (traduzione letterale: 'lo strano caso dell'antica pagoda', in inglese *The Strange Case of the Ancient Tower*): insomma, si sprofonda nelle citazioni! Il film a destra – il più difficilmente decifrabile perché tagliato – è un film giapponese di Hiromasa Nomura intitolato *Aizen Katsura* (*The Three of Love*, 1938), tratto dall'omonimo romanzo di Kawaguchi Matsutarô,

Seguiamo una famiglia che vi entra e, proprio mentre i suoi componenti stanno per varcare la tenda rossa che immette in sala, Hou dissolve i loro corpi sul rosso della tenda e la macchina da presa, oltrepassata quella soglia, mostra una sala del tutto abbandonata, con sedie rotte, divelte o divorate dal tempo e, in fondo, quel che resta dello schermo (**figg. 2-3**). Nonostante ciò, dopo qualche istante, appare un fascio di luce che taglia l'inquadratura, e sullo schermo si proietta una nota sequenza di *Mouchette* (Bresson, 1967).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Hou gioca come di consueto con il tempo, inscrivendolo nell'uso particolare del piano sequenza, dei semplici e morbidi movimenti di macchina, nell'uso della dissolvenza. L'assenza è il cuore del film: l'assenza di esseri umani che equivale all'assenza del cinema, alla distruzione della sala. Ma il

---

di cui uscirà l'anno dopo una seconda parte (*Aizen Katsura – kanketsu hen*) sempre diretta da Nomura.

miracolo è rappresentato dalla sequenza che si sprigiona dal vuoto e raggiunge ugualmente lo schermo – “lieve come il bacio di un fantasma”.<sup>24</sup> Il film citato diventa dunque il simbolo di un cinema in qualche misura già morto, ma in grado di tornare dall’aldilà, e la citazione diventa il mezzo attraverso cui marcare questa assenza/presenza. La scelta di *Mouchette*, oltre l’omaggio, sembra essere una scelta di morale, un modello etico ed estetico – pure nel prelievo della scena dell’autopista, del momento di gioia prima della nuova repressione –, ma è il suo resistere in quanto citazione fuori contesto il vero punto di forza: non esiste connessione immediata fuori dall’arbitrio del regista. Questo uso della citazione, fantasmatico e programmaticamente extradiegetico, libera la forza del cinema e la svincola completamente dal normale rapporto con lo spettatore – cosa c’è di più assurdo di un film proiettato in una sala vuota? –, arrivando perfino a renderne vano il senso, a negarle ogni possibilità di ‘sutura’, verrebbe da dire.<sup>25</sup> È una citazione del tutto aperta, che conserva la particolare capacità allucinatoria dell’immagine proiettata.

Si pensi all’uso che Hou fa dell’istanza narrante, della macchina da presa: i movimenti di macchina sono pochissimi, il film è la registrazione del movimento sulla strada, del viavai della gente davanti alla sala, dell’arrivo della famiglia al cinema.<sup>26</sup> La dissolvenza dei corpi degli spettatori segna uno scarto temporale al quale resiste solo l’enunciazione, ed infatti non assistiamo ad un cambio di inquadratura, la nostra posizione resta identica grazie al potere sovratemporale dell’enunciazione. È questo potere che lascia che la citazione sprofondi nel secondo schermo, cioè dentro quello che, stando a Metz, si

---

<sup>24</sup> D. Turco, *I cancelli del cielo*, in “Filmcritica”, 576-577, 2007, p. 345.

<sup>25</sup> J. P. Oudart, *La suture*, in “Cahiers du Cinéma”, 211-212, 1969, pp. 36-39 e pp. 50-55.

<sup>26</sup> Dal punto di vista stilistico e tematico, questo e moltissimi altri film di *Chacun son cinéma* ricordano un capolavoro – mai distribuito in Italia nonostante il passaggio a Venezia – quale *Bu san* di Tsai Ming-Liang (*Goodbye Dragon Inn*, 2003), in cui oggetto della citazione fantasmatica è il film di King Hu *Long men kezhan* (*Dragon Inn*, 1966).

direbbe un riflesso nel riflesso e una mancanza nella mancanza.<sup>27</sup> Se tutti hanno identificato nel film di Hou il lamento estremo sulla fine del cinema – sulla fine della sala, almeno –, mi sembrerebbe troppo banale e sbrigativo soddisfare questa lettura interamente sul versante del significato, cioè sul contenuto di una storia che racconta con un’ellissi – con un’assenza – il passare inesorabile del cinema come esperienza sociale. La citazione qui non ha tanto funzione vivificante, di vita oltre la morte, di affermazione del fantasma – caratteristica precipua di quasi tutte le citazioni cinematografiche –, quanto funzione negativa rispetto alla fruizione filmica e alla *jouissance* ad essa legata. Strano caso di citazione cinica che disperde entrambi i testi in questione e tende a ridurre al niente e al vuoto il senso del film: viene in mente l’ambigua sentenza godardiana, posta nel secondo capitolo della quarta parte delle *Histoire(s) du cinéma*: “l’image, capable de nier le néant, est aussi le regard du néant sur nous”. In qualche modo *Mouchette* riempie il niente della sala e dello schermo dismessi, ma si proietta come figura del niente su nessuno spettatore – dal momento che il nostro punto di vista di spettatori reali è volutamente trattenuto al di qua delle sedie della platea (**fig. 4**). La citazione, insomma, da qualunque parte si osservi, sembra porsi come un elemento di negazione.

Resta evidente la funzione fàtica della citazione, anche se come abbiamo visto il *rendez-vous* fissato da Hou sembra non avere né luogo né ora, e il colpo di tallone del torero – cioè l’altro significato spagnolo di *citar* – rimbomberebbe soltanto nella sala vuota.<sup>28</sup> L’unica cosa certa è che la

---

<sup>27</sup> C. Metz, *Cinema e psicanalisi*, trad. it. di D. Orati, Venezia, Marsilio, 2002, p. 70.

<sup>28</sup> Sui giochi metaforici dell’appuntamento e del torearare che la lingua spagnola suggerisce riguardo alla citazione, rimando naturalmente a A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, cit., p. 23 e a R. Barthes, *S/Z*, trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1973, p. 26.

citazione cinematografica ha sempre una forte carica ‘affettiva’, e anche se i personaggi dei film citati non guardano in macchina – o se non vi sono affatto personaggi – sempre ci troviamo di fronte ad un caso, pur traslato, di interpellazione, che è in fondo una delle principali figure dell’assenza al cinema.



*Fig. 4*

La capacità del film citato di alludere al suo non esistere, al suo non esserci, lo ritroviamo in maniera meno concettuale e più nitida in due altri film di *Chacun son cinéma*, *Où est mon Romeo* di Abbas Kiarostami e *Dans le noir* dei fratelli Dardenne. Entrambi girati in sala, raccontano il primo l’emozione sul volto degli spettatori – ed è quindi costituito solo da primi piani (**fig. 5**), come il lungometraggio, di assai più faticosa fruizione, che Kiarostami avrebbe portato a Venezia l’anno dopo, *Shirin* – mentre guardano *Romeo e Giulietta* di Zeffirelli (*sic!*), il secondo la storia di un *pickpocket* che tenta di rubare nella borsetta di una spettatrice, che poi scopriremo cieca, mentre assiste ad una proiezione di *Au hasard Balthazar* di Bresson. In entrambi i film ci è dato ascoltare solo l’audio delle opere citate, eppure non si può dire di non trovarsi in una situazione di copresenza di testi, per quanto il film citato compaia unicamente in forma acusmatica; di nuovo il fantasma, ma stavolta con evidente insistenza sul dissidio visivo/sonoro – lungo l’asse assenza/presenza – e sulla bassa temperatura di queste particolari citazioni ‘scorporate’ (non fosse che nel film dei Dardenne il rimando a *Au hazard Balthazar* viene indicato nei

titoli di coda, uno spettatore – anche di alta cultura cinematografica – coglierebbe forse unicamente l’altro riferimento bressoniano e cioè l’eco che risuona nelle inquadrature delle mani di questo novello *Pickpocket* [fig. 6]).



Fig. 5



Fig. 6

#### 4. Citazioni convergenti (o della separazione)



Fig. 7

*Artaud Double Bill* di Atom Egoyan è probabilmente il film più complesso di *Chacun son cinéma*:<sup>29</sup> in esso il regista porta alle estreme conseguenze il suo gusto per la narrazione su più livelli, per l’intreccio tra contesti narrativi e per il raddoppiamento virtuale e simulacrale delle realtà

---

<sup>29</sup> Da questo stesso cortometraggio è partito Francesco Casetti in un suo intervento volto però a studiare le evoluzioni dell’esperienza filmica in relazione alla sala cinematografica e alle nuove pratiche spettatoriali. Una versione italiana di questo intervento, intitolata *Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un’epoca post-mediata*, è in “Fata Morgana”, 8, 2009, pp. 173-188.

raccontate – si pensi soprattutto al primo Egoyan, da *Family Viewing (Black Comedy, 1987)* a *Speaking Parts (Mondo virtuale, 1989)* e a *The Adjuster (Il perito, 1991)*.

Il cortometraggio consta di 39 inquadrature, e vale la pena studiarle a fondo per capirne il funzionamento.

1) Titolo *Artaud Double Bill*, su fondo nero, con effetto rigato, che è già un'allusione ad un certo cinema del passato e ad un certo tipo di sala che lo proietta ancora (**fig. 7**);

2) siamo in una sala e sullo schermo, che vediamo di 3/4 in campo lungo (CL), scorrono i titoli di testa di *Vivre sa vie (Questa è la mia vita, Godard, 1962)*; una spettatrice (Anna) sta usando il cellulare, la cui luce colpisce nel buio della sala;

3) dettaglio cellulare: sta componendo un sms;

4) dettaglio schermo cellulare: “Where are you?”;

5) persone che prendono posto in una saletta (solo chi conosce il cinema di Egoyan può capire che si tratta di un'inquadratura di *The Adjuster*, dal momento che viene offerta a tutto schermo e dunque si confonde perfettamente con il film che la contiene);

6) controcampo: in un'altra piccola saletta, un gruppo di persone assiste alla proiezione di un film, *The Adjuster*; in prima fila una spettatrice (Nicole) scrive al cellulare;

7) dettaglio schermo cellulare: “Sorry!!! I went to something else...”;

8) primissimo piano (PPP), a tutto schermo, di Anna Karina: grazie al bianco e nero e all'informazione dell'inq. 2, lo spettatore reale è in grado di capire che si tratta di *Vivre sa vie*, anche se non l'ha mai visto;

9) lo schermo torna a vedersi di 3/4, Anna scrive al cellulare;

10) = 4: “What are you watching?”;

11) carrello a sinistra fino al PP di Arsinée Kanjian (protagonista di *The Adjuster*), di nuovo a tutto schermo;

12) l'azione intrapresa dalla Kanjian nell'inq. 11 prosegue, ma stavolta sullo schermo della saletta, controcampo simile all'inq. 6; Nicole scrive al cellulare;

13) dettaglio schermo cellulare: "The Adjuster" (la seconda citazione è svelata);

14) = 12;

15) un'inquadratura di *Vivre sa vie* a tutto schermo;

16) = 15, ma si vede la scritta *Jeanne D'Arc*, fuori da un cinema;

17) = 9, ma Anna ora guarda il film (PP della Falconetti che interpreta Giovanna D'Arco nel capolavoro di Dreyer del 1928);

18) stacco sul mezzobusto dal basso di Artaud (attore in *Jeanne D'Arc*), ma stavolta a tutto schermo;

19) = 17; sullo schermo si alternano Artaud e la Falconetti; la ragazza ha ripreso il cellulare;

20) dettaglio cellulare;

21) dettaglio schermo cellulare: "Artaud is beautiful";

22) PPP di Artaud a tutto schermo;

23) a tutto schermo scena di spogliarello (tratta da *The Adjuster*);

24) controcampo di Arsinée Kanjian;

25) = 14;

26) dettaglio schermo cellulare di Nicole che riceve l'sms "Artaud is beautiful";

27) *The Adjuster* a tutto schermo;

28) = 26: "How beautiful???";

29) PP dal basso di Artaud a tutto schermo;

30) dettaglio schermo cellulare di Anna che filma Artaud, poi la Falconetti;

31) = 19;

32) a tutto schermo l'incendio finale di *The Adjuster*;

33) = 25;

34) dettaglio schermo cellulare di Nicole: PP della Falconetti, poi di Artaud e, sullo sfondo e fuori fuoco (*sic!*), l'incendio;

35) avvicinamento sull'asse allo schermo del cellulare e lento carrello verso destra che si ferma sullo schermo cinematografico e sul dettaglio della mano di Elias Koteas (protagonista di *The Adjuster*) durante l'incendio;

36) PPP di Anna Karina in lacrime a tutto schermo;

37) controcampo di un cartello di *Jeanne D'Arc*: "La mort";

38-39): Titoli di coda.

Notiamo che per tutto il film si alternano tre tipi di inquadrature, diversamente incorniciate. Abbiamo le inquadrature 'doppie' o 'in abisso', che ci mostrano la sala cinematografica e il film che vi si proietta (**figg. 8-9**) – *Vivre sa vie* o *The Adjuster* (inqq. 2, 6, 9, 12, 14, 17, 19, 25, 31, 33) – e la variante che invece mostra gli schermi dei cellulari, i quali rappresentano comunque un'inquadratura nell'inquadratura e uno dei più attuali esempi di convergenza mediatica<sup>30</sup> (inqq. 3, 4, 7, 10, 13, 20, 21, 26, 28, 30, 34, 35), oltre che un buon esempio, ormai, di interrelazione tra testi scritti e immagini. Abbiamo poi inquadrature tradizionali – vale a dire non raddoppiate, a tutto schermo – che curiosamente non riguardano mai il film che Egoyan sta girando, ma unicamente i due film che cita (inqq. 5, 8, 11, 15, 16, 18, 22, 23, 24, 27, 29, 32, 36, 37 [**figg. 10-11**]). *Artaud Double Bill* si organizza su tre livelli, più o meno equivalenti – 10, 12 e 14 inquadrature, escluse le tre dei

---

<sup>30</sup> H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006, ma si veda anche F. Casetti, *Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediatica*, cit., p. 174.

titoli di testa e di coda –, che si fondano su uno dei temi capitali del cinema di Egoyan: il movimento di “liaison-déliaison”<sup>31</sup> tra personaggi e universi semiotici fittizi. Al centro di questo sistema – “structures de manque, images *camouflages*, présence d’absence” –<sup>32</sup> si trova lo spettatore ultimo, cioè l’enunciataro.



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

La citazione diventa un gioco di scatole cinesi volto a non far più comprendere qual è la realtà e qual è la finzione, quali sono gli spazi e i tempi dell’una e dell’altra, soprattutto volto a disperdere, nella fitta e intricatissima rete di sguardi tra i diversi film, il *locus* dello spettatore ultimo, che proprio

<sup>31</sup> A. Vassiliou, *Un témoignage selon le signe. L’œuvre de Atom Egoyan*, in “Positif”, 555, 2007, p. 45.

<sup>32</sup> *Ibidem.*

dalla rete degli sguardi dovrebbe essere designato.<sup>33</sup> Il film contiene casi eclatanti di inganno. Ad esempio l'inq. 5, che – come abbiamo già registrato nel nostro rapido *découpage* – appare come una normale inquadratura del film, peraltro perfettamente in linea con quella che sembrerebbe essere la storia narrata: gente che prende posto in una sala cinematografica. Pochissimi spettatori – cultori di un Egoyan quasi dimenticato, o addetti ai lavori – potranno scuotersi dall'inganno della citazione, eppure, a tutta prima, vista la totale assenza di anomalia, anche chi conosce *The Adjuster* potrebbe rimanere per qualche tempo vittima del raggio. L'inq. 6 risolve tuttavia immediatamente la questione, mostrando l'al di qua dello schermo e costituendosi come inquadratura in abisso; questa coppia di inquadrature ci mostra molto bene, oltre alle diverse possibilità, i differenti gradi di anomalia e codificazione della citazione filmica, classificabili nell'opzione 'in abisso/tutto schermo'. Per di più ci fa assistere ad un caso particolarmente interessante ai fini di una ancor più piena comprensione delle implicazioni insite nella citazione cinematografica, vale a dire il caso di una sutura eretica e ingannevole tra le inquadrature.

L'inq. 18 apre, per così dire, un'ulteriore scatola e potrebbe perfino spingerci a rendere *Triple* il *Double Bill* del titolo. Le inqq. 16 e 17 ci hanno lasciato intendere che la protagonista di *Vivre sa vie* si sta recando al cinema a vedere il classico di Dreyer su Giovanna D'Arco, ma l'inq. 18 ci mostra a tutto schermo Antonin Artaud nel suo ruolo di inquisitore (**fig. 12**). *Vivre sa vie* è sparito ed ora la citazione è tratta da *La passion de Jeanne D'Arc* di Dreyer. Si tratta di una citazione della citazione, dal momento che è il film di Godard a citare a tutto schermo il film di Dreyer, ma il fatto che Egoyan attinga proprio da quella sequenza dimostra che vuole – nonostante l'inquadratura appaia

---

<sup>33</sup> Si veda N. Browne, *Rhétorique du texte spéculaire*, in "Communications", 23, 1975, pp. 202-212.

tradizionalmente a tutto schermo e dunque si dia come *superficiale* – rendere ancora più estrema la *mise en abîme* e metterci di fronte ad un film nel film nel film, oltre che ad una citazione della citazione della citazione (!). L'effetto si ripete nelle inquadrature finali, 36-37. Procedimento quasi analogo si avrà all'inq. 23, dove la scena di spogliarello costituisce già in *The Adjuster* una sorta di film nel film (**fig. 13**). Da notare, però, in linea perfetta con le strategie di disorientamento dello spettatore, che l'inq. 24 – che mostra la protagonista di *The Adjuster* intenta a vedere un film (**fig. 14**), col che sembrerebbe intenta a vedere *quella* scena dello spogliarello – è del tutto falsa, dal momento che nel film originale non segue affatto la scena dello spogliarello e fa riferimento ad un'altra situazione narrativa – quella che, in parte, Egoyan mostra all'inq. 27.



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

L'insistenza sui telefoni cellulari, infine, testimonia non soltanto un'attenzione alle evoluzioni schermiche del film (la rilocazione) – dal

momento che il display dei telefonini diventa a tutti gli effetti inquadratura –, ma anche una riflessione sulle infinite vie della citabilità filmica – che, come abbiamo visto, prima della rivoluzione digitale era una sorta di tabù critico-analitico. Il dialogo tra le due cinefile che si erano date appuntamento per andare a vedere *Vivre sa vie* e che invece non si trovano per l'improvvisa scelta di una delle due di andare a vedere *The Adjuster* – ma sempre, si direbbe, si tratta di santi incompresi, di falsi benefattori, di roghi e morbosità –, è coronato dal superamento tecnologico delle tradizionali barriere interpretative. Com'è bello Artaud? Così, come lo vedi ora sul tuo cellulare (inq. 30, ma soprattutto inqq. 34-35 [fig. 15]).



Fig. 15

Convergenza perfetta, oppure traduzione, oppure rilocazione (o perfino, a pensare ad una delle proposte implicite del film secondo Casetti, “ri-rilocazione”).<sup>34</sup> Comunque sia Anna Karina, infine, piange, e resta un cartello – pure quello citato – con scritto “La mort”. E forse Egoyan è riuscito a raccontare un'altra delle sue storie di separazione, di identificazione e disidentificazione cinematografica.

---

<sup>34</sup> F. Casetti, *Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediatica*, cit., p. 184.

Copyright © 2010

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /*  
*Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*