

Questo non è un flashback: frontiere della metalessi

Sandro Volpe

1. Il segreto di un successo

La fortuna recente della metalessi è in gran parte dovuta a Gérard Genette. Prudente negli studi degli anni settanta e ottanta – dove il confine era tutto sommato letterario – nel libro *Métalepse. De la figure à la fiction* (2004) ha dato vita a una grande campagna di annessione: i confini si sono spostati, quella che sembrava la semplice «transgression délibérée du seuil d’enchâssement», come la definiva nel *Nouveau discours* (Genette 1983: 58), ha finito per fagocitare ciò che le stava intorno. Con conseguenze importanti per la riflessione narratologica e per una marcata deriva cinematografica di quegli stessi studi.

Il cinema offre infatti un serbatoio impressionante di occasioni metalettiche: non soltanto la ormai ben nota transumanza tra livelli diegetici (l’esempio più noto è *The Purple rose of Cairo* di Woody Allen), ma tutte le risorse della relazione tra la realtà extrafilmica e la finzione (ampiamente sfruttate, per esempio, da Charlie Kaufman e Spike Jonze, come sceneggiatore e come regista, in *Being John Malkovich* nel 1999 e *Adaptation* nel 2002).

L’inquietudine segnalata da Borges – «si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios» (1974: 669) – viene rimodulata narratologicamente da Genette: «Le plus troublant de la métalèpse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que

l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique» (1972: 245)¹. Tutti noi, insomma, apparteniamo a qualche racconto, tutti possiamo ritrovarci nella situazione del protagonista di *Stranger than Fiction* (Marc Forster, 2006), frutto dell'immaginazione di qualcun altro.

La metalessi – non è un segreto – attrae lettori e spettatori nella sua chiave ludica² e li lusinga con un pizzico di compiaciuta cerebralità, una perfetta miscela nello spirito del tempo: il più delle volte li provoca con esempi che «amused l'intelligence par des difficultés faciles». Le «facili difficoltà» di cui parlava Flaubert (1951: 570) erano ovviamente altre e non possiamo sapere che effetto gli avrebbe fatto vedere un piccolo professore del New York City College proiettato dentro – è proprio il caso di dire – *Madame Bovary* (Allen 1980).

Non affronterò qui – argomenti ampiamente e spesso molto brillantemente trattati da altri – la questione generale dei livelli diegetici, delle soglie d'incorniciamento, della norma e della sua violazione³. Mi limiterò ad alcune riflessioni molto specifiche su alcuni interrogativi sollevati da Genette nel libro del 2004 e piuttosto trascurati, a mio parere, nel dibattito successivo. Devo fare un piccolo passo indietro, necessario per la comprensione di quegli stessi interrogativi. Genette, nel *Discours du récit*, descrivendo la mappa dei livelli narrativi, opta per un termine – metadiegetico – utilizzato in antitesi all'uso linguistico, ribaltando la prospettiva d'incastro. Nel rispondere alle critiche (Genette 1983: 61), difende la sua scelta: «Mais décidément *métadiégétique* me paraît assez clair, et il présente l'avantage, qui m'importe, de faire système avec *métalepse*». Tornerò tra poco su questa coppia. Nel libro del 2004, dopo aver passato in

¹ Dorrit Cohn (2005: 126) riprende questa chiosa al testo borgesiano, contestando l'implicita identità suggerita in questo caso da Genette tra metalessi e *mise en abyme*.

² Dirà Genette intervistato da John Pier: «c'est un jeu captivant, mais ce n'est qu'un jeu».

³ Un'eccellente carrellata sulla metalessi nel cinema nel saggio di Valentina Re *Violare I limiti: la metalessi* (Re 2012: 13-41).

rassegna tante occasioni metalettiche (gag metafisiche, presenze reali, metacinema ecc.) finisce per alzare il tiro mirando al cuore stesso della narrazione cinematografica, affrontando di petto alcune questioni di linguaggio.

2. La dissolvenza sonora

Verso la metà del suo saggio (2004: 74) si dichiara infatti «assez tenté d'annexer encore à la métalepse cet effet propre au cinéma [...], procédé devenu très fréquent, sinon envahissant, depuis au moins deux ou trois décennies, et que l'on appelle généralement [...] le *fondus sonore*». Si tratta di quel procedimento di transizione che consiste nell'iniziare a far sentire, verso la fine di una scena, un rumore che appartiene alla diegesi della scena successiva, e che Genette esemplifica, tra migliaia di casi, attraverso *Flic Story* (Jacques Deray, 1975). Il gangster in fuga Emile Buisson (Jean-Louis Trintignant) annuncia ai suoi complici, nel suo nascondiglio, il suo desiderio di andare a un ballo. «Non mi piace far aspettare i delatori», dice. Per due o tre secondi sentiamo il suono di una fisarmonica, e solo nell'inquadratura successiva vediamo un uomo che suona la fisarmonica a un ballo popolare. Nell'inquadratura seguente vediamo Buisson che gli spara e lo uccide: comprendiamo infine che si tratta dell'uomo che lo aveva consegnato alla polizia qualche anno prima. La musica, motivata nella sequenza B (ballo), è inverosimile nella sequenza A (nascondiglio), perché non appartiene alla sua diegesi e, secondo Genette, non può che essere attribuita all'intervento di un'istanza superiore: un'intrusione dell'extradiegetico nel diegetico, insomma.

Un esempio molto più recente, e certamente più esplicito sul piano narrativo, lo possiamo trovare in *Allacciate le cinture* (Fernan Özpetek, 2014). Il passaggio al lungo flashforward centrale del film avviene infatti attraverso una dissolvenza sonora: seguiamo Elena (Kasia Smutniak), la protagonista, mentre si aggira silenziosamente dentro la stazione di rifornimento abbandonata che lei e l'amico Fabio progettano di rilevare per farne un bar. Su un suo primo piano

cominciamo a sentire una musica in lontananza: ancora qualche secondo e il controcampo, sulle note ora riconoscibili di *It's raining men*, ci immerge in una festa che di lì a poco si rivelerà l'anniversario – il tredicesimo anno – dell'inaugurazione del locale.

Un effetto simile a quello del suono «per anticipazione» si ha nel caso simmetrico del suono «per persistenza»: un suono diegetico continua extradiegeticamente nella sequenza successiva. A questo punto non si può non estendere questo discorso alla voce: qualcuno comincia a raccontare in una determinata sequenza, poi continuiamo a sentire la sua voce *off* nella successiva. Ma Genette non lo fa immediatamente, non insiste, rimanda la questione di una quarantina di pagine, per riprenderla solo alla fine del suo saggio.

3. Versioni metadiegetiche

Il legame tra metalessi e metadiegesi, sottolineato nel *Nouveau discours*, viene ripreso nel libro sulla *Metalessi* senza formule prudenziali:

un cas de métalepse assez fréquemment exploité [...] lorsqu'un personnage (intra)diégétique propose sa version de tel ou tel fait, certains films montrent à l'écran cette version métadiégétique, sans que rien n'indique *a priori* le degré de véracité de cette reconstitution (Genette 2004: 121).

E fa un excursus abbastanza rapido sulle discussioni sollevate dal celebre flashback menzognero di *Stage fright* di Hitchcock (1950)⁴: la

⁴ Una diversa opinione rispetto al coro di critiche fu espressa da Chabrol e Rohmer (1957: 108): «Lorsque, au tout début du film, celui-ci raconte sa version des événements à Eve, c'est une version *cinématographique* qu'il donne: les images illustrant son récit défilent sur l'écran. A la fin, nous apprenons qu'il a menti. Par un processus logique, le spectateur pense que

prevalenza delle immagini sulle parole è legata alla maggiore *impressione di realtà*⁵. Se l'immagine possiede una verità necessaria, la parola nasconde una possibile menzogna. Il film usciva nel 1950, poco prima di *Rashômon* di Kurosawa che presentava differenti versioni – tra loro in contraddizione – dello stesso avvenimento⁶. Gli esempi successivi non mancano: Genette cita *Reversal of Fortune* di Barbet Schroeder (1990), ma si potrebbe aggiungere *The Usual Suspects* di Bryan Singer (1995). O risalire più indietro, e in un certo senso anche *Citizen Kane* di Welles (1941) parteciperebbe alla genesi di questo dibattito. Del resto la contraddizione non è nemmeno necessaria: quello che importa è la definizione generale: «traitement métaleptique, par l'image, d'un récit second» (2004: 123). Genette accosta e implicitamente sovrappone la questione del *flashback* (una questione d'ordine) e quella del metadiegetico (una questione di livello), due aspetti che aveva ben separato nel '72:

une distinction capitale qui oppose les anachronies directement prises en charge par le récit, et qui restent donc au même niveau narratif que ce qui les entoure [...] et celles qu'assume un des personnages du récit premier, et qui se trouvent donc à un niveau narratif second (Genette 1972: 89).

4. Due tipi di flashback

È venuto il momento di chiarire – per evitare possibili ambiguità – cosa s'intende per flashback. Una definizione minimale, essenziale, è quella di Bordwell e Thompson: «Flashbacks are an alteration of the

les images ont menti avec lui: tollé (c'était avant *Rashômon*!). Mais il n'en est rien: les images ne mentent jamais chez Hitchcock, au contraire des personnages. La même séquence, muette, peut illustrer la version réelle des faits». Per Robin Wood (1969: 37), invece, «the images lie as well as the words». Un'analisi dettagliata di *Stage Fright* in Casetti (1986: 120-128).

⁵ Cfr. Marc Vernet (1976: 96-99).

⁶ Su *Stage Fright* e *Rashomon* cfr. anche Costa (1986: 14-16).

story order in which the plot moves back to show events that have taken place earlier than the one already shown» (Bordwell e Thompson 1993: 70). Confrontiamola adesso con la definizione un po' più estesa di Gaudreault e Jost: «Ce qu'on appelle flashback, au cinéma, combine généralement un retour en arrière au niveau verbal à une représentation visuelle des événements qui nous sont racontés par un narrateur» (Gaudreault – Jost 1990: 109). Le due definizioni rimandano a due varianti – entrambe possibili e ben rappresentate – del flashback, che riproducono la distinzione genettiana. Distinzione che lì operava sulle anacronie (verbali) e che possiamo facilmente riprendere in termini visivi:

1. il flashback *isodiegetico*
2. il flashback *metadiegetico*

Il flashback non è necessariamente il racconto di un personaggio: una costante temporale (è sempre un salto indietro) si accompagna come variabile (spesso, non sempre) a un ricordo, a un racconto “ancorato” a un personaggio della diegesi. Ecco due esempi molto conosciuti – due film peraltro contemporanei tra loro – di qualche anno fa :

1. In *Intouchables* (Olivier Nakache e Eric Toledano, 2011) la sequenza iniziale dell'inseguimento introduce i titoli di testa ed è seguita da un ritorno indietro di qualche mese: non è il ricordo di Philippe (François Cluzet) e nemmeno quello di Driss (Omar Sy), li ingloba, li intreccia (flashback *isodiegetico*).
2. Anche in *Limitless* (Neil Burger, 2011) la sequenza iniziale introduce i titoli di testa, ma qui la voce del protagonista (Eddie Morra, interpretato da Bradley Cooper) getta un ponte tra il presente e il passato (flashback *metadiegetico*).

La differenza tra i due tipi di flashback – semplice in apparenza – finisce per intrecciarsi con tutta la complessità grammaticale della demarcazione tra le diverse sequenze: un aspetto che non può essere eluso se le categorie narratologiche vogliono orientare e non sostituire la descrizione linguistica, nella sua consolidata tradizione.

5. Transizioni

Ripartiamo da una terza definizione, quella di Chatman, cronologicamente anteriore alle altre due: «In the cinema, “flashback” means a narrative passage that “goes back ” but specifically visually, as a scene, in its own autonomy, that is introduced by some overt mark of transition like a cut or a dissolve» (1978: 64). Stacco e dissolvenza sono ovviamente i procedimenti di transizione più utilizzati, ma non esauriscono il campo delle possibilità. Lo stesso Chatman, qualche anno dopo, ha ricordato come anche il piano sequenza – con grande efficacia espressiva – possa introdurre il flashback. Ciò che avviene in *Professione: reporter* (Antonioni, 1975), nello scambio delle identità tra Locke e Robertson:

Antonioni heightens the impact of the flashback in an unusual way. Instead of a straight cut or dissolve to the past, he uses a single sustained camera movement, a pan from the seated Locke, intent on his forgery, around the room and out onto the veranda, where we see him conversing with Robertson. A narrative discontinuity is conveyed by a cinematic continuity. (1985: 194-195)

Un altro aspetto decisivo, in una tassonomia del flashback, è quello del possibile (e frequente) sfasamento temporale tra il canale d’informazione visivo e quello sonoro. Se il caso più frequente è quello della voce over al presente che accompagna l’immagine al passato⁷, non manca il caso opposto del sonoro al passato parallelo all’immagine al presente (Chatman 1978: 64), almeno sotto forma di breve molla narrativa: si pensi a *Betty* di Chabrol (1992), dove il flashback sonoro – la dichiarazione sottoscritta da Marie Trintignant – si sovrappone per

⁷ Riprendendo la distinzione di Chatman tra *recounting* e *enactement*, Bordwell così descrive questo tipo: «A mixed case is the convention of “enacted recounting”: a character tells about past events, and the syuzhet then present the events in a flashback» (1985: 78).

un istante all'immagine attuale prima di avviare il flashback visivo.

Naturalmente il flashback si presta a una variabilità di transizioni dalla voce all'immagine: il più delle volte siamo in presenza della transvisualizzazione descritta da Christian Metz:

le récit second commence en voix-off de personnage, puis la voix se tait; on considère communément que ce qu'elle dit est "remplacé", mis en actes, par les images et les sons; mais en vérité, on ne peut pas savoir ce qu'elle dit, puisqu'elle ne dit plus rien. C'est donc *ce qu'elle aurait pu dire* qui est transvisualisé (Metz 1991: 121).

Ma è altrettanto frequente la transizione non introdotta dalla voce di un narratore⁸. Anche in questo caso l'aspetto soggettivo del flashback va fortemente ridimensionato, in linea con la puntuale distinzione di Mitry: «le flashback ne nous montre pas ce que pense le héros, mais ce *à quoi* il pense». (1965: 65-66)⁹

Resta lo spazio per casi più ibridi? Certamente sì¹⁰. Talvolta un margine d'ambiguità dipende dall'incipit dell'analessi. Prendo in

⁸ La differenza tra la voice over di cui parla Chatman la voix off di Metz è legata ai due diversi contesti linguistici e a consuetudini terminologiche consolidate: una riflessione sull'argomento esula dal contesto di questo articolo.

⁹ Seguiamo fino in fondo l'argomentazione di Mitry: «Nous avons dit que le flashback nous montrait seulement ce *à quoi* pense l'être qui se souvient. Les choses évoquées y sont toujours vues telles qu'elles se sont déroulées au cours des séquences précédentes ou telles que nous aurions pu les voir si nous avions assisté aux événements passés. De tout manière, c'est le point de vue du témoin invisible et non celui de l'être qui se souvient (1965: 68).

¹⁰ Un minuzioso inventario di flashback anomali è proposto da Branigan (1984: 84-85): in particolare cita esempi in cui proprio i confini temporali non sono tracciati con chiarezza, e tra questi *Belle de jour* di Luis Buñuel, che Truffaut (1975) accomunava a Lubitsch, «les rois du flashback invisible, le flashback qui intervient sans couper le fil de l'histoire».

esame due film evidentemente diversi, ma il cui denominatore comune è altrettanto evidente: *Tous les matins du monde* di Alain Corneau (1991) e *Saving Private Ryan* di Steven Spielberg (1998). Entrambi sembrano innescare l'analessi come controcampo della memoria: un vecchio musicista (Gérard Depardieu nel ruolo di Marin Marais, musicista di corte) ripercorre la sua adolescenza (nel ruolo il figlio Guillaume), un anziano reduce rievoca lo sbarco in Normandia. Ma il film di Spielberg riserva una sorpresa: il flashback si collega immediatamente al personaggio interpretato da Tom Hanks, il capitano John Miller, ma alla fine scopriamo che abbiamo assistito ai ricordi di Matt Damon, che entra in scena in un punto avanzato del film. In questo caso il trucco tra le prospettive¹¹ rende ancora più evidente – direi stridente – la trasgressione: Matt Damon, il soldato Ryan, non può ricordare ciò che non ha visto. Il flashback metadiegetico è stato corretto dall'intervento di un'istanza superiore: un metadiegetico ridotto, nel senso di ridotto al livello diegetico, quella economia di un livello ribattezzata da Genette «pseudodiegetico» (1972: 246).

Più in generale Genette ha ragione nell'annettere il flashback metadiegetico alla metalessi: non è il semplice racconto del ricordo, è – jamesianamente – più vivido, riposa, scrive Metz,

sur la fiction que le souvenir nous restitue le passé avec l'exactitude, la vivacité de surgissement événementiel, la richesse de détails qui n'appartiennent qu'au réel présent durant le bref instant où il est présent (Metz 1991: 120).

Non prende però in considerazione il flashback isodiegetico, che a me sembra non coinvolgere la metalessi. C'è un aspetto, però, che mi

¹¹ Tra tante critiche va segnalata quella dello sceneggiatore Wout Thielemans: «In *Saving Private Ryan*, the flashback starts linked to Tom Hanks' character (the blue eyes of the old man fade into Hanks' blue eyes at the time of Normandy landing) but at the end it's suddenly revealed that we were actually seeing Matt Damon's reminiscences! It feels like an unfair and pointless manipulation of the audience».

sembra ancora più importante e su cui vorrei – nell'avviarmi alla conclusione – manifestare il mio dissenso.

6. Frontiere

Nello slancio della sua argomentazione Genette (2004: 124) si spinge molto oltre, arrivando a questa generalizzazione:

la nature même de la représentation filmique la conduit inévitablement a traiter toute analepse [...] par voie de métalepse: quand on peut "montrer" un événement, pourquoi se contenter de simplement le raconter? (Genette 2004: 124).

Forse condizionato da un pregiudizio aristotelico, non scorge l'evidente arbitrarietà di quest'ultimo salto: non c'è proprio niente di inevitabile, le analessi non sono necessariamente dei flashback, il racconto verbale mantiene comunque al cinema una forte prevalenza sul racconto visualizzato, percentualmente macroscopica, a dispetto di quel radicato luogo comune che identifica il cinema con l'immagine e solo con l'immagine. Ci si *accontenta* di buon grado di raccontare anche senza *mostrare*.

Penso a quei registi che hanno quasi totalmente bandito il flashback dalla loro opera (Rohmer in pratica lo ha utilizzato solo nella *Marquise d'O...* assecondando il testo di Kleist) o a sceneggiatori che hanno esplicitato la loro totale ostilità (per esempio Suso Cecchi d'Amico¹²). E penso anche a chi ha esposto e brillantemente radicalizzato la

¹² Cfr. Suso Cecchi d'Amico in Sandro Volpe, *Suso Cecchi d'Amico: un'idea di Proust*, in *Controcampi*, Palermo, Guida, 1995, p. 109: «Sono tremendamente contraria ai flash-back in assoluto nel cinema: non so citarne nessuno persuasivo, eccetto nel *Posto delle fragole* di Bergman. [...] Sono contrarissima: è una forma per la quale ancora secondo me non è stata trovata l'amalgama che li faccia funzionare nel cinema... sono proprio per le cose più lineari».

differenza tra un'analessi e un flashback: in *Smoke* (sceneggiato da Paul Auster e diretto da Wayne Wang, 1995), il racconto di Natale del tabaccaio Auggie Wren (Harvey Keitel) allo scrittore Paul Benjamin (William Hurt) è un racconto *verbale*: la visualizzazione, più sintetica, priva di parole ma accompagnata dalle note di una canzone, arriverà poco dopo, in bianco e nero, con i titoli di coda.

Concludendo, vorrei riassumere in una breve formula quella che mi sembra definire la frontiera, il limite – almeno attuale – all'espansione della metalessi:

- non tutti i flashback sono racconti metadiegetici : alcuni sono isodiegetici e ritengo che non siano metalessi.
- non tutti i racconti metadiegetici sono flashback: molti sono verbali, non visualizzati e certamente non sono metalessi.

Da questo avamposto, forse, i racconti cinematografici si vedono, si ascoltano, si apprezzano un po' meglio.

Bibliografia

- Allen, Woody, "The Kugelmass Episode" (1977), *Side Effects*, New York, Random House, 1980.
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.
- Bordwell, David – Thompson, Kristin, *Film Art: an Introduction*, New York, McGraw-Hill, 1993.
- Borges, Jorge-Luis, "Magias parciales del Quijote", *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.
- Branigan, Edward, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton, 1984.
- Casetti, Francesco, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1978.
- Id., *Antonioni or the Surface of the World*, Berkeley-London, University of California Press, 1985.
- Costa, Antonio, "Il flashback o la memoria espropriata", *Cinema & cinema*, 46 (settembre 1986): 14-16.
- Cohn, Dorrit, "Métalepse et mise en abyme", *Pier – Schaeffer* 2005.
- Collet, Jean – Marie, Michel – Percheron, Daniel – Simon, Jean-Paul – Vernet, Marc, *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1976.
- Flaubert, Gustave, "Madame Bovary", *Œuvres* Paris, Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade", 1951, I.
- Gaudreault, André – Jost, François, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.
- Genette, Gérard, *Discours du récit* in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Id., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- Id., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
- Metz, Christian, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Klincksieck, 1991.

- Mitry, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma II. Les formes*, Paris, Editions universitaires, 1965.
- Pier, John – Schaeffer, Jean-Marie (eds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.
- Re, Valentina, "Violare I limiti: la metalessi", *Cominciare dalla fine. Studi su Genette e il cinema*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.
- Truffaut, François, "Buñuel le constructeur" [1971], *Les films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975.
- Vernet, Marc, "Flashback", *Lectures du film*, Collet, Jean – Marie, Michel – Percheron, Daniel – Simon, Jean-Paul – Vernet, Marc, Paris, Albatros, 1976
- Volpe, Sandro, "Susso Cecchi d'Amico: un'idea di Proust", *Controcampi*, Palermo, Guida, 1995.
- Wood, Robin, *Hitchcock's Films*, London-New York, Zwemmer-Barnes, 1969.

Sitografia

- Genette, Gerard, *De la figure à la fiction, entretien avec John Pier*, senza data, «Vox poetica»,
<http://www.vox-poetica.org/entretiens/intGenette.html>, web (ultimo accesso: 28/05/2018).
- Grandjean, Jeanne *Le flash-back*, 2012
<http://www.etudier.com/dissertations/Le-Flash-Back/474566.html>, web (ultimo accesso: 28/05/2018).
- Thielemans, Wout, *Looking Back and Talking it Over the Use and Abuse of Flashbacks and Voice-overs*,
<https://www.thescrptsource.net/Articles.html>
web (ultimo accesso: 28/05/2018).

Filmografia

- Adaptation*, Dir. Spike Jonze, USA, 2002.
Allacciate le cinture, Dir. Fernan Özpetek, Italy, 2014.
Being John Malkovich, Dir. Spike Jonze, USA, 1999.
Betty, Dir. Claude Chabrol, France, 1992.
Citizen Kane, Dir. Orson Welles, USA, 1941.
Flic Story, Dir. Jacques Deray, France, 1975.
Intouchables, Dir. Olivier Nakache e Eric Toledano, France, 2011.
La marquise d'O..., Dir. Eric Rohmer, France, 1976.
Limitless, Dir. Neil Burger, USA, 2011.
Smoke, Dir. Wayne Wang, USA, 1995.
Smultronstället, Dir. Ingmar Bergman, Sweden, 1957.
Stage fright, Dir. Alfred Hitchcock, USA, 1950.
Stranger than Fiction, Dir. Marc Forster, USA, 2006.
Rashômon, Dir. Akira Kurosawa, Japan, 1950.
Reversal of Fortune, Dir. Barbet Schroeder, USA, 1990.
Saving Private Ryan, Dir. Steven Spielberg, USA, 1998.
The Purple Rose of Cairo, Dir. Woody Allen, USA, 1985.
The Usual Suspects, Dir. Bryan Singer, USA, 1995.
Tous les matins du monde, Dir. Alain Corneau, France, 1991.

L'autore

Sandro Volpe

Sandro Volpe è Professore Associato di Teoria della letteratura presso l'Università di Palermo. Tra le sue pubblicazioni: *Il tornio di Binet. Flaubert, James e il punto di vista*, (1991), *La forma intermedia. Truffaut legge Roché* (1996), *Adattamento. Sette film per sette romanzi* (2007), *La mia notte con Maud: un'analisi* (2016). Ha inoltre pubblicato il romanzo *All'incrocio delle righe* (2004) e, in collaborazione con Alberto Voltolini, *Mai ali che volano alto* (2011).

Email: sanvolpe@libero.it

L'articolo

Data invio: 31/05/2018

Data accettazione: 30/10/2018

Data pubblicazione: 30/11/2018

Come citare questo articolo

Volpe, Sandro, "Questo non è un flashback: frontiere della metalessi", *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, Eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, *Between*, VIII.16 (2018), <http://www.betweenjournal.it>