



FABIO ROSSI

«CALL ME»:
IL TELEFONO COME STRUMENTO POLIFUNZIONALE
DELLA PERFORMANCE CINEMATOGRAFICA

*The telephone plays a central role in films, from social, linguistic and performative standpoints. At a basic level, it was portrayed as a status symbol in the 1930s Italian comedies, in the genre defined as Telefoni bianchi. From a linguistic viewpoint, the telephone was used - and it still is - as a metaphor of communication drawbacks and as a filter between reality and its reproductions. The analysis of Fellini's *La dolce vita* shows many examples of this use: the telephone, as well as the tape-recorder, radio, television and cinema, takes part to the chaos of communication in the Rome-Babel represented in the film. The performative function is at stake when phone calls are employed as glosses, useful to introduce elements to provide further clarification for the audience. Thanks to information, which is often repeated in phone calls, authors disclose relevant elements of the story for the viewers, and in so doing, the telephone is a crucial factor which enables the suppression of redundant, useless and expensive characters or scenes.*

1. Introduzione

Il tema della voce nel cinema non ha goduto l'attenzione che meritava. Michel Chion è tra gli autori che più si sono concentrati sulla componente orale del film, distinguendo non soltanto tra voce in campo e fuori campo, bensì, soprattutto, tra voce la cui sorgente sia inquadrata (o quantomeno riconoscibile o intuibile) e voce dalla sorgente ignota (detta *voce acusmatica*)¹. Quest'ultima ha senza dubbio sul pubblico un potere fortemente coinvolgente (emozionante, talora terrorizzante, talaltra perturbante, straniante in quanto contrario alle attese), potere che, come vedremo, è almeno in parte condiviso anche da talune soluzioni di impiego della voce telefonica sul grande schermo.

Tra gli elementi degni di nota nell'uso della voce al cinema si intende qui discutere del telefono, nella convinzione che questo mezzo sia stato spesso sfruttato,

¹ Cfr. F. LUSERI, *Il volto e la voce*, AGA, Roma, 1966; M. CHION, *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma, 1991 (ed. orig. Paris 1982); ID., *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino, 2001 (ed. orig. Paris 1990); ID., *Il dialogo nel parlato filmico*, in *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, a cura di C. Bazzanella, Guerini, Milano, 2002b, pp. 161-175.



nei testi filmici, quale espediente atto a sciogliere nodi narrativi e a mettere più agevolmente in comunicazione i reali mittenti e destinatari della comunicazione schermica, vale a dire gli autori e il pubblico².

Nel presente saggio non si prenderanno in considerazione tutti gli usi filmici del telefono ma soltanto i più significativi, e in particolare:

- 1) l'uso mimetico-sociale delle commedie italiane degli anni Trenta, cosiddette *dei telefoni bianchi*;
- 2) Gli esempi d'uso del telefono quale metafora degli incidenti comunicativi e della presenza di filtri di disturbo che rendono la comunicazione quasi sempre dimidiata, alterata, mistificata;
- 3) L'uso del telefono come pratica di glossa, cioè come strumento che consente agli autori di agevolare la decodificazione del film da parte del pubblico.

Altri usi telefonici prediletti dai testi filmici, ma non descritti nel presente contributo, sono, per es., quello come strumento di tensione (si pensi a *thriller* quali *Sorry, wrong number*, 1948, di Anatole Litvak, o alla nota saga giapponese, poi rifatta in America, *Ring*³). Si veda anche il tema dell'intercettazione telefonica, caratteristico di molti film spionistici e polizieschi e anche di film dai più ambiziosi intenti di analisi sociale, psicologica o etica, quali *The Conversation*, 1974, di Francis Ford Coppola, *Trois couleurs: Rouge*, 1994, di Krzysztof Kieslowski, o *Das Leben der Anderen*, 2006, di Florian Henckel von Donnersmarck.

Particolarmente interessante, nel primo caso, è lo sfruttamento del potere evocativo, segnatamente terrorizzante, della voce senza volto, della pura voce, o addirittura della telefonata senza voce (di uno dei due interlocutori, quello non inquadrato), che si basa direi soprattutto sulla frustrazione del principale elemento di attesa cinematografica, vale a dire l'immagine, l'inquadratura dei personaggi. Tale potere evocativo può essere naturalmente ottenuto anche al di fuori del genere *thriller*: basti pensare a *La voce umana* (episodio del film *L'amore*, 1948) di

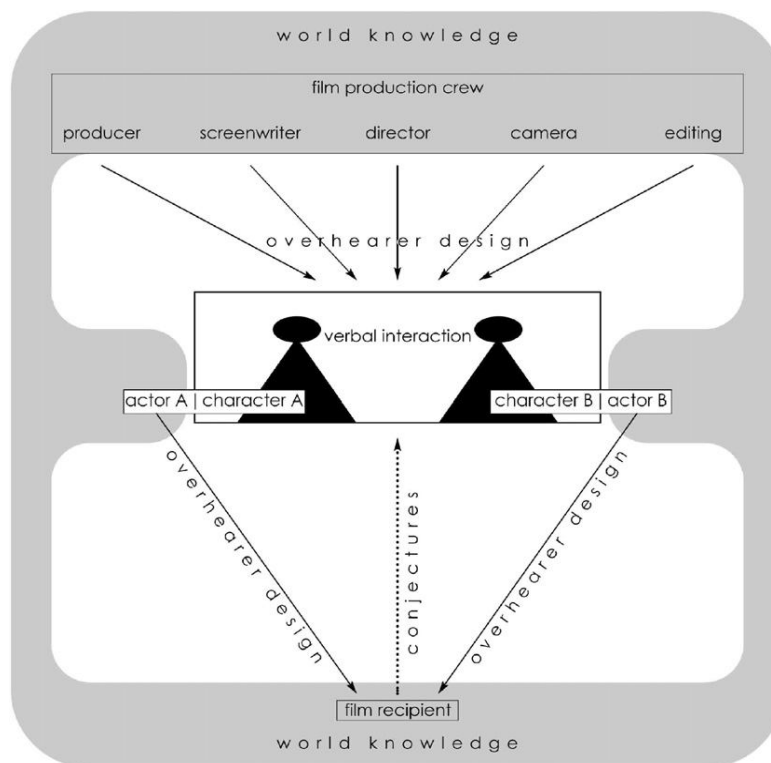
² Sulla differenza tra interlocutori *ficti* (i personaggi del film), o «represented participants», e reali (autori e pubblico), o «interactive participants», nei testi mediatici audiovisivi cfr. G. KRESS, T. VAN LEEUWEN, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, Routledge, London-New York, 1996; S. KOZLOFF, *Overhearing Film Dialogue*, University of California Press, Berkeley etc., 2000; F. ROSSI, *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma, 2006; C. M. BUBEL, *Film Audiences as Overhearers*, in «Journal of Pragmatics», 2008, 40, pp. 55-71; *Telecinematic Discourse: Approaches to the Fictional Language of Cinema and Television*, a cura di R. Piazza, M. Bednarek, F. Rossi, Benjamins, Amsterdam etc., 2011. A F. ROSSI, *Il linguaggio cinematografico*, cit., pp. 29-30, si rimanda anche per i criteri di trascrizione dai film (con barre oblique semplici e doppie in luogo, rispettivamente, di virgole e punti).

³ Iniziata da *Ring*, 1998, di Hideo Nakata.



Rossellini, tratto dal dramma di Jean Cocteau *La Voix humaine* (1932), in cui il dolore dell'abbandono, della perdita dell'amore, è reso, tra la metafora e la metonimia, mediante l'assenza della componente fondamentale (nell'ottica cinematografica) della persona amata, ovvero, per l'appunto, la sua immagine⁴.

L'orizzonte teorico di riferimento del presente saggio è quello dell'analisi del discorso filmico e audiovisivo in genere, già applicata negli studi di Kozloff, Rossi, Babel e Piazza, Bednarek e Rossi citati nella nota 2. Secondo tale modello, il discorso filmico viene costantemente messo a confronto con il parlato non pianificato (incluso quello telefonico non filmico) e il pubblico viene considerato come il reale destinatario del dialogo cinematografico. Il pubblico viene pertanto ad essere (in apparenza) una sorta di partecipante non ratificato all'atto comunicativo e considerato cioè come *overhearer*⁵:



⁴ Su questi temi cfr. A. BOILLAT, *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Antipodes, Lausanne, 2007 e ID., *Faire pour la vue ce que le téléphone fait pour l'ouïe. Rencontres entre l'image et la voix dans quelques anticipations de la télévision*, in *La télévision du téléphonoscope à Youtube*, a cura di M. Berton, A.-K. Weber, Antipodes, Lausanne, 2009, pp. 77-97.

⁵ Secondo il noto schema di C.M. BUBEL, *Film Audiences as Overhearers*, cit. (qui riportato).



La *performance* filmica va dunque sempre vista in rapporto dialettico e fluido con altri tipi comunicativi (scritti, parlati, scenici, trasmessi ecc.), ora come specchio, ora come modello (magari inconsapevole), ora come interazione con essi⁶.

2. Usi mimetico-sociali

Il telefono diventa un protagonista delle scene filmiche soprattutto a partire dalle commedie degli anni Trenta, definite, non a caso, *dei telefoni bianchi*⁷, o *commedie all'ungherese* (per via dell'ambientazione in Ungheria, e anche perché spesso tratte da soggetti di autori ungheresi), o *cinema déco*. Si tratta di storie d'amore ambientate perlopiù fuori d'Italia (spesso a Budapest), intricate e disimpegnate, non prive peraltro di certa condanna morale. Tra i titoli di spicco del genere ricordiamo *Ma non è una cosa seria*, 1936 e *Il signor Max*, 1937, di Mario Camerini, *Mille lire al mese*, 1939, di Max Neufeld e altri film brillanti di Mattoli, Malasomma, Bragaglia ecc. In *La telefonista*, 1932, di Nunzio Malasomma, l'intreccio prende vita proprio dagli equivoci procurati dal mezzo, o, meglio, dall'uso fattone dalle centraliniste.

Proprio perché facilita l'equivoco e la finzione, il telefono, oltreché come oggetto d'arredo e simbolo dello stato sociale, funge da utilissimo correlativo oggettivo di pellicole popolate da

Divani di forma opulenta, scaloni interni, tappeti orientali; e, sul tavolino di marmo o di vetro, il telefono: non sempre bianco. Ma, nero o bianco che fosse, quel telefono, simbolo o feticcio, istitutiva tra i lontani personaggi un sistema fittizio di rapporti, atto a provocare, e a facilitare, la commedia degl'inganni e degli equivoci. Al telefono il parlante non ha volto: la simulazione è, quindi, d'obbligo. Forse per questo, già agl'inizi dei '40, si parlò di 'telefoni bianchi' a indicare, con gelida sineddoche, la temperie, fra cerea ed albina, di quella produzione inusitata⁸.

In molti di questi film, il telefono bianco

⁶ Cfr. anche F. SABATINI, *Prove per l'italiano "trasmesso" (e auspici di un parlato serio semplice)*, in *Gli italiani trasmessi. La radio*, Accademia della Crusca, Firenze, 1997, pp. 11-30.

⁷ La coniazione del sintagma spetterebbe a Emilio Cecchi, sul finire degli anni Trenta, secondo M. VERDONE, *Storia del cinema italiano*, Newton Compton, Roma, 1995, p. 127, o a Steno, nel 1942, secondo F. SAVIO, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, a cura di T. Kezich, 3 voll., Bulzoni, Roma, 1979, III, pp. 1065-1066.

⁸ F. SAVIO, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Sonzogno, Milano, 1975, p. VII.



non è espressione di uno status symbol da agognare, ma è, al contrario, uno ‘specchio del demonio’ in cui si riflettono i vizi e i vezzi di una società che non va imitata. Questo è anche uno dei motivi per cui, quando i telefoni bianchi (simbolo e bandiera di Hollywood) faranno la loro comparsa massiccia nel cinema déco del fascismo, cioè a partire dalla fine del 1938 – anno in cui l’Italia chiude la porta al cinema americano –, la loro collocazione avverrà *sempre* in grand hotel, saloni e camere di gran lusso, sparsi come funghi tra Budapest o qualche altra capitale inventata di un qualche fantomatico paese dei Balcani, ma *mai* in Italia⁹.

3. Il telefono come filtro e disturbo della comunicazione

Passiamo ora ad un altro uso metaforico del telefono, quello cioè volto ad esprimere le difficoltà comunicative e i limiti della conoscibilità del mondo. Il telefono, in taluni film, serve a suscitare incidenti comunicativi e ad esibire, nel dialogo, la presenza di filtri di disturbo che rendono la conversazione incompleta o inibita. Accade in modo esemplare nella *Dolce vita* di Fellini, 1960¹⁰. Nel film, che tanta parte dedica all’inscenamento del caos (basti pensare alla mescolanza di lingue, registri e dialetti nella babelica e metafilmica Roma del *boom*, una Roma capitale del cinema e funzionale all’esibizione dell’incomunicabilità proprio in virtù della confusione, degli equivoci e della falsità impressa dal Maestro grazie alla sua natura di città del cinema e dunque dell’illusione e del trucco), il telefono assume – insieme con altri elementi di filtro, quando non deformazione della realtà, quali il registratore, le telecamere, i microfoni ecc. – un ruolo essenziale. Il protagonista Marcello, per esempio, parla più volte al telefono con la fidanzata Emma, con esiti perlopiù infelici. Nella scena 16, nella quale la diva Sylvia Rank (Anita Ekberg) è intervistata dai giornalisti, Marcello e Emma riescono a malapena a comprendersi, mentre parlano al telefono, a causa dei rumori e del vociare di fondo¹¹. È come se la comunicazione tra i due non potesse avvenire se non tra elementi di disturbo e in condizioni di fortissima interferenza. Anche nella scena centrale del film, la 28, i due (sempre al telefono) non riescono a sentirsi per via della musica del *juke-box*, nel ristorante in riva al mare.

⁹ P. M. DE SANTI, *...e l’Italia sogna. Architettura e design nel cinema déco del fascismo*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. I, L’Europa. 1, Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino, 1999, p. 459.

¹⁰ Cfr. F. ROSSI, *Uno sguardo sul caos. Analisi linguistica della ‘Dolce vita’, con la trascrizione integrale dei dialoghi*, Le Lettere, Firenze, 2010.

¹¹ L’intera trascrizione della *Dolce vita*, cui si fa qui riferimento, è in F. ROSSI, *Uno sguardo sul caos*, cit.



A ulteriore conferma del ruolo simbolico del telefono in Fellini, quale correlativo oggettivo dei limiti della comunicazione, notiamo che raramente l'esito della telefonata va a buon fine, quasi ne fosse ridotto il valore perlocutivo. Alla fine della sc. 13, Marcello, mentre è in ospedale per assistere Emma, che ha tentato il suicidio, telefona a Maddalena, la quale dorme e non risponde. Nelle sc. 20 e 21, Marcello telefona prima ad un amico e poi a Maddalena, nella speranza di trovare una casa in cui portare Sylvia: entrambe le telefonate si riveleranno un fallimento. Sembra quasi che il telefono ostacoli gli incontri di Marcello con le donne, anziché agevolarli: già nella prima scena, infatti, la donna sulla terrazza rifiuta di dare il numero di telefono a Marcello e a Papparazzo, che glielo chiedono a gesti dall'elicottero.

Attraverso il telefono Marcello riceve la terribile notizia del massacro di Steiner (sc. 39), quasi a inverare la previsione poco prima fatta da quest'ultimo: «Il mondo sarà meraviglioso/ dicono// Ma da che punto di vista/ se basta uno squillo di telefono/ ad annunciare la fine di tutto?» (sc. 28). E sempre al telefono, infine, stavolta quasi per pudore, sentiamo dettare sottovoce l'articolo sulla tragedia: «Hai scritto? No/ no/ la moglie non sa niente// Non c'è/ ancora// Torna all'una// Sembra/ che/ prima di compiere la strage/ lui stesso abbia telefonato a un'amica vicina/ pregandola di andare incontro alla moglie// [...]» (sc. 40).

4. Il telefono come pratica di glossa e ausilio semiotico-narrativo

Si analizzerà ora (e più lungamente rispetto al resto, essendo questo l'uso più interessante e meno studiato del mezzo in oggetto) l'impiego del telefono come pratica di glossa, vale a dire come strumento che consente agli autori di far arrivare, mediante una telefonata in scena, cruciali informazioni al pubblico senza ricorrere a complessi inserti dialogici o a impegnativi cambiamenti di *set*¹². In quest'ultimo caso il telefono funge, per così dire, da *deus ex machina* testuale e performativo¹³, un po' come il messaggero nella tragedia greca, che consentiva di chiarire al pubblico gli

¹² Sulle pratiche di glossa cfr. C. CAFFI, *Illocuzione, metacomunicazione e coinvolgimento. Problemi teorici di pragmatica linguistica*, Tipografia del Libro, Pavia, 1990, pp. 23-39; R. FRANCESCHINI, *Riflettere sull'interazione. Un'introduzione alla metacomunicazione e all'analisi conversazionale*, Franco Angeli, Milano, 1998, pp. 55, 89-91; F. ROSSI, *Discourse analysis of film dialogues: Italian comedy between linguistic realism and pragmatic non-realism*, in *Telecinematic Discourse: Approaches to the Fictional Language of Cinema and Television*, cit.

¹³ Cfr. F. ROSSI, *Discourse analysis of film dialogues*, cit.



antefatti ed evitare uno spostamento di tempo, luogo o azione. Un dialogo telefonico al cinema, insomma, permette spesso agli autori di sintetizzare, introdurre, spiegare o focalizzare talune situazioni narrative, parlando più rapidamente al pubblico, mediante gli interlocutori *ficti* della telefonata, di quanto non avverrebbe con un dialogo *face to face* tra quei medesimi interlocutori.

Una delle celebri gags di *Totò a colori* (1952, di Steno e Monicelli) esemplifica perfettamente quest'uso del telefono. Il produttore musicale Tiscordi scambia il compositore Totò per un infermiere. Tale equivoco comico è possibile sicuramente grazie ad una serie di gustose polisemie: il termine *opera* è inteso nell'accezione di 'opera lirica' da Totò, mentre in quella di 'attività manuale, e nella fattispecie infermieristica', da parte di Tiscordi; *introduzione* ha la duplice accezione di 'ouverture musicale' e di 'inserimento dell'ago della siringa'; *mano* 'tocco del compositore' e 'tocco dell'infermiere durante un'iniezione'. Ma tale *vis comica* (che naturalmente sfrutta i retaggi linguistici della commedia dell'arte¹⁴) è innescata da una scena telefonica, precedente l'incontro di Totò con Tiscordi, la quale rivela allo spettatore il fatto che quest'ultimo fosse in attesa di un infermiere, piuttosto che di un musicista. Terrorizzato dalle iniezioni, Tiscordi viene così rassicurato telefonicamente da un amico medico:

DOTTORE: Pronto// Sei tu/ Tiscordi? È andata bene l'iniezione?

TISCORDI: Ah/ sei tu// Ah/ sì sì// Ah/ ho un bel dottore/ sì! Un bell'amico/ sei! Come le altre cinque/ mi hai mandato! Una macellaia! Una macellaia! Cosa/ vuoi mandarmi la settima infermiera? Eh/ no! No/ basta/ basta! No/ non ne voglio più sapere! Eh! Come? Questa volta è un infermiere? Un maschio? Ah/ uno specialista// Ah sì? Ah/ specialista// Va bene/ e mandami... e mandami questo specialista/ allora//

In *I soliti ignoti* (1958, di Monicelli), il ladro interpretato da Vittorio Gassman ha ingannato i propri complici, dicendo loro di non essere stato in grado di reperire le chiavi dell'appartamento nel quale hanno fatto irruzione. In realtà, invece, egli aveva deliberatamente consegnato le chiavi al portiere, per fare una gentilezza alla cameriera dell'appartamento, della quale si era innamorato. Mentre Gassman e compagni sono nascosti nell'appartamento, durante la tentata rapina in banca, il portiere fa una telefonata alla padrona di casa, momentaneamente assente, per raccontarle l'episodio della consegna delle chiavi. In questo modo, tutti i compagni di

¹⁴ Cfr. F. ROSSI, *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica*, Bulzoni, Roma, 2002.



Gassman vengono a sapere del tradimento di quest'ultimo. In questo caso, il pubblico già era al corrente dell'episodio delle chiavi, differentemente dai compagni della banda. Ci voleva tuttavia un elemento narrativo che consentisse di rendere in tutta evidenza la ridicola disorganizzazione del gruppo e la comicità di un'infrazione farraginosissima quando, in realtà, i ladri avrebbero potuto entrare comodamente con le chiavi. Ancora una volta, dunque, il telefono funge qui da 'snellitore' della trama, consentendo al regista di risparmiare sull'inserimento di nuovi personaggi (noi infatti non vediamo né sentiamo la proprietaria dell'appartamento che conversa al telefono con il portiere).

Un espediente che consente ai cineasti di far arrivare al pubblico informazioni altrimenti difficili da giustificare sul piano narrativo e scenico è la classica domanda *Cosa?* (o simili: *Chi?*, *Dove?*, *Quando?* ecc.), spesso presente nelle scene telefoniche filmiche. È come se i riceventi telefonici *ficti* non comprendessero quasi mai quanto detto loro dal mittente, che inducono quindi a ripetere l'enunciato. Tale artificio sembra andare ben al di là di una realistica riproduzione di un'interferenza telefonica; sembra bensì uno stratagemma per far arrivare al pubblico una glossa, un ausilio narrativo e simili.

Nell'esempio seguente, da *L'onorevole Angelina* (1947, di Luigi Zampa), il poliziotto ripete parzialmente le parole dell'interlocutore telefonico (*stanno occupando*), rendendo così evidente, per il pubblico, che Angelina e compagne hanno occupato le case:

POLIZIOTTO: (*parlando al telefono*) Che dite? (*al maresciallo*) Telefonano da Pietralata/ maresciallo//

MARESCIALLO: (*parlando al telefono*) Sì/ pronto// Come? Stanno occupando cosa? Provvedo subito//

Nella scena seguente, da *Poveri ma belli* (1957, di Dino Risi), le domande di Giovanna, artatamente dovute a un'interferenza telefonica, consentono la ripetizione di informazioni essenziali per il pubblico: Salvatore sta inscenando un falso suicidio, per indurre Giovanna ad amarlo:

GIOVANNA: (*svegliandosi e rispondendo al telefono*) Pronto// Chi è? Come? Non ho capito// Chi?!

RAGAZZO: 'Sto Salvatore è stato qua// Ha detto che andava... andava... (*Salvatore gesticola*) a buttarsi al fiume// S'ammazzava// S'ammazzava! E che ne so/ perché// M'ha detto d'avverti soltanto voi/ che forse v'avrebbe fatto piacere//



GIOVANNA: Ma/ dove ha detto che andava?

RAGAZZO: Aspettate/ me pare che ha detto... ha detto... (*sottovoce a Salvatore*) Dove te butti?

SALVATORE: (*sottovoce*) A Ponte Nuovo//

RAGAZZO: (*al telefono*) A Ponte Nuovo// (*a Salvatore*) Ha riattaccato//

Un film davvero utile per l'esemplificazione dell'uso del telefono come ausilio narrativo è *The Maltese Falcon (Il mistero del falco)*, 1941, di John Huston. Come tutti i film del periodo aureo hollywoodiano, è girato esclusivamente in interni (*studios*), e pertanto il ricorso al telefono è quasi obbligatorio, consentendo di risparmiare sul cambiamento di *set*. Il telefono funge, quindi, da utile aggancio con l'esterno. Il film di Houston è ricchissimo di telefonate, mai casuali, tutte con un preciso scopo narrativo, ora per anticipare, ora per sottolineare, ora per sintetizzare informazioni essenziali per la corretta decodificazione della trama da parte dello spettatore. La regolarità di simili usi in gran parte del cinema americano classico conferma l'assoluta convenzionalità del mezzo, soprattutto, come già anticipato nell'introduzione, nei generi *noir* e *thriller*.

Cominciamo con una delle prime scene del film, ovvero quella in cui, mediante una telefonata, all'investigatore Spade (Humphrey Bogart) viene comunicata la morte del collega Archer. Il pubblico già sa della morte di Archer (inscenata nelle inquadrature precedenti), ma, ai fini della trama, era essenziale che la notizia venisse immediatamente resa nota al protagonista Spade. Spade ripete spesso le informazioni che gli vengono comunicate al telefono, con una finalità ben precisa: noi non sentiamo (nella versione italiana, e sentiamo assai poco nella versione originale) quanto viene detto all'altro capo del telefono (a parte i casi di resa della telefonata in campo-controcampo, quasi mai al cinema vengono udite entrambe le voci degli interlocutori telefonici); pertanto le parole di Spade sono l'unico modo di veicolare al pubblico quanto viene detto:

SPADE: (*parlando al telefono, non inquadrato dalla macchina da presa*) Pronto// Sì/ sono io// Miles Archer è morto? Dove? Vicino a Bush street? Sì// Fra un quarto d'ora// Grazie//

A volte la telefonata serve solo a contrassegnare, ad anticipare un evento importante, quasi a sottolinearlo allo spettatore: per es. l'incontro (che verrà inscenato nel film di lì a pochi secondi) di Spade con il signor Gutman, nel medesimo film di Houston, un incontro dall'evidente peso espressivo, nell'economia del testo:



SPADE: (*parlando al telefono*) Pronto// Sì/ sono Spade// Oh/ signor Gutman! Certo/ ho avuto il suo messaggio// Prima è/ meglio è// Dodici C? Bene// Tra quindici minuti//

Talora un vero colpo di scena viene comunicato al pubblico (oltreché agli interlocutori *ficti*) mediante una telefonata, com'è il caso del pericolo corso dalla signora O'Shaughnessy:

SEGRETARIA: (*parlando al telefono*) Pronto// Sì// Chi? Ma certo! Dove? Sì! Sì! (*si sente un urlo dall'altro capo del telefono*) Pronto! Pronto! Pronto! (*riattacca. A Spade*) Era la signora O'Shaughnessy// Voleva te// È in pericolo//

5. La resa filmica del dialogo telefonico

Non si può mai pretendere, dal parlato filmico, una perfetta riproduzione del parlato-parlato in situazione, non pianificato. Questa constatazione, che sembra un'ovvietà, è stata spesso trascurata dagli studiosi di cinema, che hanno voluto ravvisare nei dialoghi cinematografici un grado di mimesi pressoché integrale: «ci si aspetta la verosimiglianza assoluta, come se il cinema fosse la registrazione di un'intervista sociolinguistica, ma poi, giustamente, ci si ricorda che il cinema è ombre elettriche, è finzione, e quindi parla d'altro»¹⁵. Tale mimesi della realtà è quasi sempre impossibile, sul grande schermo, non foss'altro che per via di un elemento costitutivo del cinema italiano: la postsincronizzazione, o doppiaggio (che, giova ricordarlo, tocca anche i film girati in italiano). Lo scollamento tra il momento della recitazione in presa diretta, il momento della almeno parziale 'riscrittura' dei dialoghi nella fase preparatoria del doppiaggio e infine della loro recitazione (oltretutto in forma frammentata: ad 'anelli', come si dice in gergo) nello studio di registrazione non può, infatti, non avere una ricaduta evidente, in direzione normalizzante e antinaturalistica, sulla lingua stessa del film (doppiato)¹⁶.

Tali istanze antirealistiche colpiscono, com'è prevedibile, anche i dialoghi telefonici riprodotti sul grande schermo, a ulteriore conferma della convenzionalità del telefono filmico, utile più come motore dell'azione ed espediente narrativo e chiarificatorio che non come elemento realistico. Gli esempi sarebbero numerosissimi, anche se bastano forse le poche battute citate nel paragrafo

¹⁵ G. R. CARDONA, *Comunicazione*, in Atti della Rassegna-Seminario "Cinema e dialetto in Italia", in «Bollettino dell'Associazione italiana di cinematografia scientifica», giugno, 1985, p. 37.

¹⁶ Alle caratteristiche della lingua doppiata è dedicato il capitolo 5 di F. ROSSI, *Il linguaggio cinematografico*, cit.



precedente per dimostrare come manchino, o siano decisamente poco frequenti, nelle conversazioni telefoniche filmate, pressoché tutti quegli elementi di ‘sporcatura’ tipici, invece, del parlato telefonico (e no) non filmico: dalle interruzioni alle sovrapposizioni di turno dialogico, dagli inceppamenti alle ripetizioni ecc.¹⁷

Si aggiunga infine che, di norma, nel passaggio dalla versione originale del film a quella doppiata in italiano, lo stile (dei dialoghi filmici in generale, non soltanto di quelli telefonici) tendenzialmente si innalza e la lingua si fa più pulita, meno naturale, soprattutto se messa a confronto con originali americani, tutti girati in presa diretta e con una recitazione tendenzialmente realistica¹⁸. Si ha inoltre, di solito, una perdita delle informazioni, che vengono tendenzialmente sintetizzate in italiano (e non soltanto per questioni di sincronismo labiale, visto che, come nell’esempio seguente, ciò accade anche nel caso delle voci fuori campo). Possiamo, a titolo d’esempio, vederlo dell’originale della prima telefonata di *The Maltese Falcon*, sopra citata:

SPADE: (*parlando al telefono, non inquadrato dalla macchina da presa*) Hello// Yes/
speaking// Miles Archer/ dead?! Where? Bush and Stockton? Hm// Fifteen minutes?
Thanks//

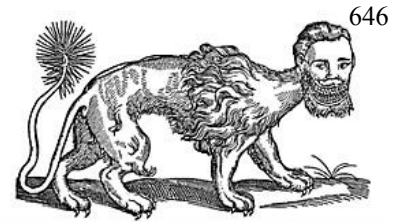
Si noteranno la maggior scioltezza e frammentarietà di «Miles Archer/ dead?!» rispetto a «Miles Archer è morto?» e di «Fifteen minutes» rispetto a «Fra un quarto d’ora». Si osservi, di contro, la traduzione approssimativa di «Bush and Stockton» con «Vicino a Bush street».

6. Conclusioni

In questo breve *excursus* sulle principali funzioni del telefono sul grande schermo, da quelle mimetiche degli usi reali a quelle di catalizzatore dell’emozione (soprattutto nei *thriller*), dalla funzione sociale (dei *Telefoni bianchi*) a quella metaforica dei disagi della comunicazione, la funzione più importante, oltreché la meno studiata, è parsa quella come pratica di glossa e come ausilio narrativo e semiotico. Come quasi tutto, sul grande schermo, anche la presenza del telefono sembra spesso motivata

¹⁷ Basti vedere almeno il sesto capitolo del classico H. SAKS, E. A. SCHEGLOFF, G. JEFFERSON, *A Simplest Systematics for the Organization of Turn-taking for Conversation*, in «Language», 1974, 50 (4), pp. 696-735: 120-144, intitolato: «Turn Beginnings, Turn overlap, and Interruption. Floor Access and Power».

¹⁸ Sul fenomeno dell’innalzamento diafasico si veda ROSSI, *Il linguaggio cinematografico*, cit.



dall'esigenza di agevolare la ricezione del pubblico e di evitare di lasciare punti oscuri nella trama. L'analisi conversazionale applicata ai *media* ha illustrato il fenomeno della chiarificazione, ricorrendo al concetto goffmaniano dell'*overhearer*, cioè il pubblico che prende parte al testo filmico quasi fosse un ascoltatore nascosto, qualcuno che origlia, che spia senza diritto di parola. Talora, per colmare le lacune informative del pubblico, è necessario ricorrere a strategie di chiarificazione rivolte soltanto allo spettatore, secondo la modalità detta *disclosure*: «If relevant information is considered closed to overhearers, it must be included in the utterance, so that correct conjectures can be made, even though this information might be redundant for the ratified participants [cioè i personaggi del film]»¹⁹.

Mentre taluni usi telefonici sul grande schermo sembrano oggi totalmente tramontati (quelli mimetico-sociali, semmai sostituiti, qualche anno fa, dal cellulare come *status symbol*, uso ormai anch'esso obsoleto; francamente datato sembra anche l'uso metaforico di filtro comunicativo), l'uso come ausilio narrativo e pratica di glossa sembra tuttora stabile (né relato a coordinate geografiche o di genere), com'è comprensibile, poiché affonda la sua ragion d'essere nelle caratteristiche sociosemiotiche del testo filmico stesso, un testo, cioè, costruito in funzione del consumo di massa e della comoda ricezione.

¹⁹ C.M., BUBEL, *Film Audiences as Overhearers*, cit., p. 66.