

Cinema portatile: azioni e passioni
Nicola Dusi

Partenza: fenomenologia del cellulare

Lui: – Ho sentito di uno che è entrato in una banca con un telefono portatile. Dà il telefono al cassiere. Una voce dall'altro capo del telefono dice: “abbiamo la figlioletta di quest'uomo, se non gli date tutti i vostri soldi, la uccideremo”.

Lei: – Ha funzionato?

Lui: – Ha funzionato sì, è questo che voglio dire: (...) una rapina in banca con un telefono!

Al telefonino può venire affidato un ruolo inaspettato, che estremizza le sue funzioni giocando sulla menzogna, cioè sulla costruzione di un altro mondo possibile, virtuale, almeno in termini comunicativi. Il dialogo si svolge in un ristorante americano, i due sono – almeno a prima vista – una dolce e un po' strampalata coppia, che un attimo dopo si produrrà in una nevrotica rapina a mano armata. *L'incipit* viene da *Pulp Fiction*¹, film feticcio poiché luogo di convergenza di miti, riti e figure della nostra post-modernità. Per questo lo abbiamo scelto come base di partenza della nostra incursione nell'immaginario cinematografico alla ricerca delle funzioni e dei ruoli connessi al telefonino².

Ipotizzeremo una prima rete di relazioni in cui prolifera nei film questo nuovo oggetto sociale, che in pochi anni ha visto decrescere la sua funzione di *status symbol*³ fino a quella di abbordabile strumento comunicativo della vita

quotidiana. In qualità di parente – certo rivoluzionario – di un *medium* più antico, già massicciamente presente nell'iconografia cinematografica⁴, il telefonino si ritrova spesso in convivenza o in conflitto con le figure tradizionali della telefonia fissa, come vedremo.

Valorizzazioni pratiche

L'emergenza e l'Aiutante magico

In molti film d'azione, ma anche nelle commedie, troviamo un uso del cellulare che ne esalta le funzioni salvifiche (cfr. Pratesi 1996). Il telefonino permette di chiedere aiuto o avvisare tempestivamente del proprio problema o, ancora meglio, di organizzare una contro-strategia in tempi ridotti e risolvere le eventuali situazioni di pericolo. Tutto questo si trova già nel film di Tarantino, ma con una piccola complicazione: l'emergenza si svolge nell'illegalità.

La giovane e conturbante moglie del boss (Uma Thurman), che uno svogliato Vincent Vega (John Travolta) ha portato su commissione a ballare, riesce a fine serata a entrare in *overdose*. Vincent la carica in auto e mentre guida a folle velocità estrae dalla giacca un cellulare, sfilando l'antenna con i denti e compone, lasciando squillare a lungo, imprecando, il numero del suo *pusher* privato. Non può certo presentarsi all'ospedale, anzi, toccherà proprio a lui improvvisare l'iniezione di adrenalina che salverà la donna. Più avanti nel film, il telefonino torna a essere usato per una seconda – ancora paradossale – emergenza: Vincent ha sparato per sbaglio, in auto, a un tipo seduto nel sedile di dietro, in piena faccia. Lui e il suo socio sono sporchi di sangue, con un cadavere a bordo, in pieno giorno, in una strada di città. Anche questa volta la situazione è presa in carico da chi guida, che chiama col telefonino un amico per farsi ospitare nel suo garage. Risolta la sporca faccenda, i due chiamano un taxi con il telefonino e finiscono proprio nel ristorante visto all'inizio.

Al di là degli esempi, varianti figurative di temi e ruoli più astratti, iniziamo a mettere insieme qualche criterio generale di classificazione. L'uso del telefonino nel cinema, innanzitutto, in quanto Oggetto in relazione a un Soggetto, a quali bisogni corrisponde? Di quali valori viene caricato? Nei due casi, molto simili, che abbiamo raccontato, il valore principale in gioco è prettamente *funzionale*: il cellulare *serve* al personaggio, il suo uso si limita alla dimensione pratica della comunicazione immediata, che toglie dall'isolamento (e dai guai). Il telefonino funziona quindi come *medium* che mette in relazione il soggetto con qualcun altro, cioè quel personaggio che in termini narrativi si chiamerebbe un Aiutante dell'eroe. Ma si potrebbe dire che questo suo ruolo chiave nel risolvere le situazioni di emergenza lo investa degli stessi valori positivi dati all'Aiutante vero e proprio. È il telefonino a divenire allora quello che negli studi sulla fiaba di Propp (1928) è chiamato un *Aiutante magico*: potenzia le possibilità dell'eroe della narrazione e gli permette di superare gli ostacoli, imboccando le strade che lo porteranno, di trasformazione in trasformazione, al compimento della sua ricerca, se non proprio alla vittoria.

Grazie all'aiuto del mezzo magico, l'eroe del racconto passa di prova in prova, acquisendo nuove competenze. Una di queste, che non sarà tanto utile a Vincent Vega ma che certo è stata una rivelazione per buona parte del pubblico italiano, viene proprio dalla telefonata ricordata più sopra, tra Vincent e il suo spacciatore. Al primo che cerca di coinvolgerlo, l'altro risponde, passando dal tono irato a uno incredulo: "Questo non è un problema mio! Tu l'hai fatta sballare e ora lo risolvi tu questo casino! Ma, scusa... mi stai parlando da un telefono cellulare? Io non ti conosco!! Chi parla? Non venire qui, attacco il telefono! È uno scherzo, è uno scherzo!"

La riservatezza e l'affidabilità

Non appena il *pusher* riaggancia, certo di essere stato ascoltato dalla polizia, l'auto rossa di Vincent Vega sfreccia

sul prato di fronte e si ferma con uno schianto proprio addosso alla sua casa. A parte la *gag*, ci interessa rilevare anzitutto il problema della *riservatezza* delle informazioni e in secondo luogo la costruzione discorsiva di un, peraltro notevole, effetto di *immediatezza*. La scarsa affidabilità del telefonino nel mantenere i segreti e nel garantire l'illocalizzazione non poteva sfuggire all'immaginario cinematografico, che mette in scena sia la *possibilità di un'intercettazione* sia l'inseguimento tramite il *controllo della posizione* nella rete cellulare.

All'esempio dato di ansia da intercettazione, si contrappone la placida sicurezza di chi sta dalla parte giusta, anche se pur sempre – a suo modo – al di là della legge. Ci riferiamo agli agenti federali supersegreti (cancellati da tutte le liste e omogeneizzati perfino nelle impronte digitali) che in *Men in Black*⁵ sono impegnati in una pluriennale lotta contro le molte infiltrazioni aliene sulla terra. Uno dei più esperti ha appena individuato tracce di un enorme insetto pronto a distruggere tutto ciò che lo ostacola. Per nulla impressionato da un caso di normale amministrazione, l'“uomo in nero” estrae dalla tasca dei pantaloni un cellulare e informa la centrale: “Ted, abbiamo una piattola”. Subito dopo ingaggia col mostro una furibonda battaglia.

Chiaramente, neppure James Bond teme l'intercettazione. In una delle sue ultime avventure (007, *Il domani non muore mai*⁶) Bond ci appare all'inizio del film, come di rito, impegnato a letto con una sedicente insegnante di danese. Sospendendo le intimità, 007 cerca il telefonino tra le coperte, e appena risponde dà al suo capo la frequenza di una linea criptata su cui parlare. In gioco è qui non solo la *segretezza*, ma anche un'estrema *personalizzazione* del mezzo, su cui ci proponiamo di tornare.

La scoperta della posizione nella rete cellulare da parte di malintenzionati è invece un ostacolo abilmente superato dalla protagonista di *The Net*⁷, un'esperta programmatrice interpretata da Sandra Bullock. La ragazza riesce, almeno inizialmente, a depistare la squadra di “terroristi informatici” che vuole eliminarla e la sta inseguendo cercando di lo-

calizzarla ogni volta che usa il cellulare. Niente di più semplice che regalare il telefonino al primo barbone che passa nelle strade di Los Angeles: un soggetto *in movimento* quasi per definizione, in quanto “senza fissa dimora”. Un problema cui non pensa affatto, invece, l'ex-agente del KGB che fugge portandosi via il frutto della rapina collettiva in *Ronin*⁸ e viene rintracciato a causa del proprio telefonino con l'uso di un satellite. Piuttosto paradossale, dato che era il cervello tecnologico della banda, in qualità di esperto di intercettazioni.

L'immediatezza e l'ubiquità

Veniamo ora alla qualità del telefonino di *relativizzare il tempo e le distanze*. Nella scena della telefonata allo spacciatore di *Pulp Fiction* l'effetto di immediatezza si crea proprio attraverso il contrasto fondamentale tra due diversi tipi di comunicazione telefonica. La fruizione da casa del *pusher* è statica, localizzata nel tempo e nello spazio: è notte, riconosciamo i luoghi già visti, il *pusher* si aggrappa come una *presenza* nevrotica al suo telefono fisso, e noi spettatori scivoliamo con lui nel dare per scontato un dialogo *a distanza*, che ponga l'arrivo dell'altro come ancora procrastinabile. Il contrasto si produce nel montaggio alternato, con quella che è la seconda fruizione possibile, quella che ci pertiene: è una telefonata dinamica, in movimento nello spazio e in progressione nel tempo (“sto venendo a casa tua”, dice Vincent). La chiamata dal cellulare appare così nel suo contrapporsi alla vicinanza e alla presenza, come uno stare in bilico, in tensione, nella *non-lontananza* e *non-assenza*: potremmo chiamarla una *presenza illocalizzata* e quindi estesa nello spazio, e una *attesa di prossimità*, che l'impatto fragoroso dell'auto sulla facciata di casa non farà che confermare comicamente.

Ma la tensione verso la prossimità della telefonata al cellulare può servire anche a terrorizzare. Nel thriller-splatter *Scream 2*⁹ il cellulare serve all'assassino per giocare con le proprie vittime su una manipolazione cognitiva della spazialità: il *serial-killer* appare all'improvviso dietro

il destinatario della telefonata, sfruttando a suo vantaggio l'inattesa presenza reale. L'assassino stesso sembra così essere *ubiquo*, e sempre *in collegamento* possibile con le proprie vittime.

Un effetto di immediatezza non diverso da quelli appena visti si ritrova in un film italiano di registi esordienti, *Il caricatore*¹⁰. Il film racconta la sfida di girare un lungometraggio da parte di tre amici, il più efficientista dei quali usa il cellulare. Sarà lui a chiamare a casa, ancora in una situazione di emergenza (poiché il set è pronto da un pezzo) un nuovo operatore per le riprese. Non appena conclusa la telefonata, l'operatore entra in campo, come a dire che era già lì, virtuale, in un gioco a eliminare le distinzioni tra campo e fuori campo, tra prossimità e distanza, che fa parte ormai dell'universo valoriale dei telefonini, sedimentato in buona parte dalla comunicazione pubblicitaria¹¹.

Immediatezza e illocalizzazione: la semiotica ne parlerebbe in termini aspettuali, cioè considerando che in ogni discorso si può risalire a uno "sguardo sul processo" in atto, a una sorta di osservatore interno già presente, anche solo *in nuce*, in ogni significazione¹². Se si pensa a esempio a un punto di vista temporale o spaziale nella comunicazione telefonica tra gli attori della narrazione, sempre legato a una valorizzazione euforica o disforica, le due categorie fin qui discusse si possono dire *temporalmente puntuali e spazialmente estese*. La loro messa in scena nei film ricuce l'apparente paradosso, prevedendo processi comunicativi e *usi* che potremmo definire *intensi, concentrati*, data la priorità che assume la comunicazione e la sua assoluta necessità. Un'azione vissuta pur sempre euforicamente dal soggetto: in fondo, per quanto in pericolo o nascosto, egli sa che può (ancora) comunicare, sia per chiedere aiuto che per dare informazioni rilevanti ai suoi complici¹³.

Il *poter-fare* (ed essere) in più momenti precisi, compresenti, in una illimitata estensione spaziale, ci sembra una buona definizione delle caratteristiche fondamentali

della configurazione discorsiva dell'*ubiquità* connessa all'uso del telefonino, come dimostra egregiamente l'allucinato thriller di David Lynch, *Lost Highway*¹⁴. Nella prima parte del film, un sassofonista e sua moglie sono esasperati dall'arrivo ripetuto di videocassette che li mostrano vive-re, ignari di tutto, nella loro stessa casa. In breve, qualcuno li spia e li filma di nascosto. Il sassofonista è a un *party* con la moglie quando un distinto signore attira la sua attenzione. Si tratta di un individuo dallo sguardo maligno e i modi melliflui, che abita (lo scopriremo più tardi nel film) in una baracca nel deserto, crocevia di sbandati, spesso assimilata a roboanti immagini di un incendio. Chi altri può essere, se non il diavolo o chi ne fa le veci? Messa in questi termini (anche se nessuno parla mai di demoni nel film) si può accettare che il personaggio possieda il potere dell'*ubiquità*, e lo usi per perseguitare il protagonista. Durante il loro dialogo al *party*, infatti, l'inquietante figura presenta al sassofonista un telefonino, e gli propone di chiamare se stesso, a casa sua. Composto il numero, il protagonista ascolta perplesso la voce dell'uomo che gli sta di fronte rispondergli al telefono. L'effetto di *compresenza* è intrinseco, abbiamo detto, alla definizione dell'*ubiquità*, ma in questo caso lo spettatore la tocca con mano grazie al montaggio parallelo, dato che può *guardare* (lui sì) – *allo stesso tempo* – il maligno signore sia alla festa sia a casa dello sfortunato musicista.

Più pertinente di quanto sembri con il potere dell'*ubiquità* dato proprio dal telefonino, nel film di Lynch il nostro protagonista può farne esperienza solamente a metà, da buon fruitore del telefono, poiché assieme alla *verifica visiva* deve accettare di credere in quello che la sua *esperienza uditiva* gli impone. E non siamo allora tanto distanti dalla imposizione di un *mondo virtuale* (in cui si è però *costretti a credere*) costruito proprio attraverso il telefonino per rapinare una banca¹⁵.

Manca però una precisazione, per comprendere l'*effetto disarmante* costruito in questi film dall'uso del telefono cellulare e non di un qualunque telefono fisso.

Non bastano un “contempo” e due compresenze – quella di chi agisce e telefona e quella (più virtuale) di chi semplicemente risponde – per mettere in scena il fenomeno dell’ubiquità: ci vuole un terzo attante per poter figurativizzare il legame esistente tra l’enunciatore della telefonata, il primo enunciatario – virtuale in quanto fisicamente assente – e il secondo enunciatario invece fisicamente presente. Attraverso il semplice *atto di porgere* il telefonino, ritroviamo rappresentata, in qualità di *garante della credibilità* della comunicazione, la figura di quel soggetto “quasi-enunciatario” che si ipotizza nell’Introduzione di questo volume.

Il cinema registra senza problemi l’ubiquità legata al telefonino, legandola a quella che abbiamo definito una “quasi prossimità”, un’attesa della presenza vera e propria. Si mette in scena ad esempio un perfezionamento della vecchia figura della chiamata a una persona nella cabina accanto alla propria. Stiamo pensando al finale di *Il matrimonio del mio migliore amico*¹⁶ in cui la protagonista (Julia Roberts) riceve una telefonata sul cellulare da un vecchio amico che la stupisce, perché gioca a descriverle dettagli che solo una sua effettiva presenza permetterebbe di sapere (il colore del vestito, i suoi gesti di impazienza). Lei lo crede lontanissimo, mentre lui la sta chiamando “a vista”, dall’altra parte della sala del ristorante.

Abbiamo fin qui parlato, a proposito di ubiquità, dell’orientamento “da uno a molti” della comunicazione¹⁷. Certo si dà anche il caso opposto quando, da molti luoghi, molte intenzionalità comunicative (o meglio molte presenze) convergono nello stesso tempo verso un unico cellulare: è il parto in diretta telefonica rappresentato in *Hello Denise*¹⁸, con gli amici virtuali (conosciuti da Denise solo al telefono) che – a turno o tutti insieme – grazie al *collegamento conference* la salutano e la incoraggiano, la rassicurano o la incitano, arrivando addirittura a respirare e a “spingere” con lei nel progressivo intensificarsi dell’evento. Denise, da parte sua, urla che è un piacere, nel cellulare che le tengono accanto.

Verso una valorizzazione esistenziale

Dall'efficienza al controllo

Come abbiamo accennato, l'efficienza è uno dei valori d'uso, utilitari, legati all'immagine del telefonino. Intesa come il massimo grado di abbattimento dei tempi morti e di sfruttamento lavorativo di ogni spazio della città grazie al cellulare, la sua figurativizzazione si registra soprattutto in ambito nord-americano, in commedie brillanti come *Jerry Maguire*¹⁹, *Un giorno per caso*²⁰ o *Sesso e potere*²¹. Un manager sportivo (nel primo caso), un giornalista e un'architetta d'assalto che si scambiano per errore i telefonini (nel secondo), un consulente di comunicazione politica, sempre in contatto con il presidente e con il suo *staff* (nel terzo). I protagonisti dei film citati sono professionisti dediti al proprio lavoro in modo ossessivo: non c'è nel loro uso del telefonino solo la ricerca dell'efficienza, ma anche una forte *volontà di controllo* sul mondo e sulle relazioni con gli altri.

Una tendenza che si espande rapidamente, e che ritroviamo (più spesso in personaggi negativi) anche nel cinema europeo: pensiamo a esempio al medico, primario maniaco della perfezione che ama ricevere telefonate e dare ricette ai suoi pazienti in tutti i momenti, anche i più delicati e intimi, del parodico *Viaggi di Nozze*²² di Verdone. Oppure all'infido direttore di un'agenzia immobiliare in *Parole, parole, parole*²³, che fonda la propria relazione amorosa su un malinteso non chiarito: lei si è innamorata guardandolo piangere al telefonino, convinta di assistere a una scenata amorosa, lui invece parlava d'affari, con addosso un gran raffreddore. E continuerà tranquillamente a parlare di lavoro al telefonino anche mentre si svolgono i laboriosi esami per il dottorato della fidanzata.

Soffermiamoci su *Jerry Maguire*, film indicativo del passaggio, grazie a una profonda trasformazione dei personaggi, dagli usi pratici a quelli affettivi. Maguire (Tom Cruise) è un manager sportivo che cura una sessantina di

clienti per una grande società e riceve “una media di 264 telefonate al giorno”. Vive nella competizione, e la guerra con i manager rivali si svolge proprio al telefonino. Jerry chiama tutti i suoi clienti uno dopo l’altro, finge, urla, si dispera al telefono pur di tenerli con sé muovendosi nell’ufficio, nelle hall dei grandi alberghi, per strada o a lato del campo da baseball. Come in uno specchio, anche gli sportivi suoi clienti usano (e abusano) del cellulare. La mobilità e l’ubiquità della comunicazione danno la sensazione di dominare, controllare la realtà. E il telefonino è legato al successo (e al lavoro che aumenta): quando Jerry uscirà bruscamente dal giro, e inizierà la caduta, il cellulare lo userà sempre meno. Momenti di sconforto, di crisi, poi la svolta: per l’emergenza di assicurare dal campo di baseball la moglie del suo cliente, sul fatto che l’atleta non morirà (nonostante non si alzi da terra) Jerry usa per la prima volta il telefonino in modo “non utilitaristico”. Il giocatore si rialza, il campionato è vinto: narrativamente potremmo dire che questo nuovo uso del telefonino, solo per le “ragioni del cuore”, segna il rovesciamento della sorte: da qui in poi Jerry tornerà a vincere nel lavoro come nella vita affettiva.

In *Un giorno per caso*, invece, il telefonino è usato innanzitutto per questioni d’*emergenza*, che di solito riguardano il lavoro, messo in pericolo da un mondo “cinico e competitivo” come direbbe Maguire²⁴. Ma in questo film entra in gioco un altro aspetto fondamentale del controllo: quello verso le relazioni affettive di cui si è responsabili, ossia i figli, la propria famiglia. I due protagonisti sono *singles* con prole, in quanto divorziati e (per scelta o per necessità) con un figlioletto a carico. All’inizio del film si incontrano affannati di fronte al portone chiuso della scuola: i figli hanno perso la gita. Portando il bimbo all’asilo comunale (cosa ritenuta nel film di una formidabile pericolosità), la madre gli raccomanda: “Se la maestra non ti aiuta, chiamami sul telefonino”²⁵. E non passa molto perché il bambino la cerchi davvero, dato che gli hanno appena offerto di provare l’Lsd (*sic*).

Più interessanti sembrano gli sviluppi delle dinamiche tra gli adulti. Una volta affidato il figlio in modo temporaneo al *single* conosciuto all'inizio, la donna in carriera telefona col cellulare per dare allo scettico *baby sitter* le molte e restrittive norme cui attenersi (è una madre un po' ossessiva). Inizia tra i due, entrambi al telefonino, un corteggiamento con *avances* e schermaglie varie. L'uso del telefonino è quindi passato, attraverso la mediazione di un *controllo affettivo*, alla messa in scena delle tensioni instabili proprio alle passioni emergenti. Ma sembra che le "tensioni modali" (cfr. Greimas 1983; Greimas, Fontanille 1991) in gioco siano direzionabili solo in una dimensione passionale alla volta, se accettiamo di considerare passioni prevalentemente del *potere* e del *dovere* quelle legate al controllo e passioni del *volere* quelle del cuore: nel momento stesso in cui la protagonista si lascia andare a considerazioni solamente *affettive* sulla sua vita e sulla nuova relazione possibile, parlandone al telefonino con la madre, perde di vista la figlioletta di lui che aveva in affidamento a sua volta, uscendo così (momentaneamente) dalla logica del controllo. Si ricade in una "zona di pericolo", ma questa volta il giornalista, padre della piccola, non può servirsi del telefonino: caso non unico del nostro corpus, in una situazione d'emergenza il cellulare ha le batterie scariche²⁶. L'Aiutante magico si è messo in pausa. L'eroe però non è solo a una dimensione, si è via via trasformato, acquisendo nuove competenze, anche sul piano passionale: benché tutto preso dall'imminente conferenza stampa (il suo lavoro, la sfera del *dovere*), appena informato dalla polizia del ritrovamento della figlia – grazie a un redivivo telefonino – si precipita a recuperarla²⁷.

Un'ultima annotazione su *Un giorno per caso*. Il telefonino è usato in modo prettamente *ludico* e personale, solo dai bambini dei due *singles*. Sono loro la causa (involontaria) dell'intrecciarsi della giornata in una serie di incontri e accordi reciproci. Infatti, poco dopo aver perso la gita, all'inizio del film, i due bambini usano i telefonini dei rispettivi genitori per fingere di *chiamarsi tra loro*, malgrado l'e-

vidente *compresenza* (sono uno a fianco a l'altro); bruscamente interrotti dai frettolosi genitori, si salutano scambiandosi l'oggetto della finzione, il telefonino stesso. Il *gioco* e la sua logica gratuita entrano così a far parte delle tipologie possibili nell'uso del cellulare nel cinema.

Stiamo completando la nostra rassegna, dato che abbiamo iniziato a parlare di passioni, cioè di "dimensioni dell'essere", e non solo del "fare". Anche in *Hello Denise*, la parola data dagli amici, lavoratori indefessi che non riescono a muoversi di casa e sono sempre affannati per le scadenze, è disconfermata clamorosamente dalla loro incapacità a vivere persino le relazioni a cui tengono di più. Non a caso, per quanti telefoni e accessori si vedano nel film, sono tutti fissi o cordless. L'unica a muoversi libera per la città, a vagare spensierata, è infatti Denise. Ed è lei che usa il telefonino, per parlare della nascita imminente di suo figlio e non solo di ipotesi affettive e autogiustificazioni fittizie. Attorno a Denise si crea poco a poco una rete di relazioni virtuali che la sosterranno, come abbiamo visto, persino durante il parto. E questo evento romperà l'incantesimo della comunicazione pervasiva che sostituisce la vita reale.

Dalle azioni alle passioni, fine corsa

Da Aiutante a Destinante

Dicevamo più sopra che il telefonino può fungere da Aiutante dell'eroe. Ma abbiamo anche visto che il telefonino può assumere altri ruoli, inserirsi come *trasformatore narrativo* negli spazi, nei tempi e nelle relazioni messe in scena e vissute dai soggetti. Prendiamo a esempio *Omicidio in diretta*²⁸: il poliziotto-detective protagonista (Nicholas Cage), intrallazato nel mondo delle scommesse e delle bustarelle, grazie a un telefonino che connota di per sé lusso e vacuità (è in metallo dorato) tesse insieme lavoro "sul campo" e rapide conversazioni con il suo mondo privato, assicurando volta per volta i familiari o la giovane amante. Le loro telefonate *intempestive* sono modi di ren-

dere evidente, attualizzandolo nella narrazione, un altro mondo possibile, con una propria autonoma realtà. Nella storia che stiamo seguendo, si innesta infatti una rottura temporale, con una sorta di ‘messa in presenza’ di attori che non vedremo mai, anche se sono in stretta relazione affettiva con l’eroe: vivono nei propri spazi, esterni all’azione, e hanno esigenze e richieste (la madre chiede istruzioni su cosa cucinare per cena, l’amante vuole sapere che regalo l’attende). Questo livello narrativo in sovrapposizione – solo parziale – con il primo, è definibile come un *débrayage interno* alla prima narrazione: dei mondi assenti (virtuali) diventano attuali per un attimo (grazie a una faglia temporale), giusto il tempo per far perdere all’eroe l’innescato trasformativo degli eventi.

Il detective riceve dal mondo degli affetti continue telefonate, proprio mentre nel film accadono i fatti fondamentali, come la finta sconfitta del campione su cui ha puntato nel combattimento di boxe. Lo stesso omicidio del segretario alla Difesa che il poliziotto dovrebbe contribuire a difendere avviene alle sue spalle mentre lui è distratto da un’altra chiamata, è presente senza esserci veramente, in un *essere quasi-lì*. La telefonata, l’irruzione di una nuova temporalità, installa nella narrazione una preferenza per le azioni dell’eroe, un punto di vista dell’osservatore giocato sulla nostra attesa – come spettatori – di una rilevanza dell’evento che gli accade. Invece questo si rivela pretestuoso, “fittizio”, ci impedisce una visione focalizzata sul ‘vero’ evento. L’uso del telefonino diviene quindi strumento narrativo di occultamento e sospensione del sapere, un creatore di *suspence*²⁹.

Il cellulare squilla e il detective risponde automaticamente: è un modo di distrarre e depistare il personaggio, di (non) farlo agire, dunque di manipolarlo. Chi lo chiama diviene un inconsapevole collaboratore al disegno dell’Antisoggetto (il falso amico che ha organizzato il complotto), diviene complice dell’Anti-Destinante, che cerca di manipolare l’eroe prima con l’amicizia, poi con la corruzione, infine con la forza.

Considerando l'uso che viene fatto del cellulare per fornire istruzioni e dirigere le azioni degli eroi della narrazione, possiamo dire che il telefonino assume più chiaramente un ruolo chiave di Aiutante del Destinante dei soggetti in un film come *Matrix*³⁰. Anche qui il telefonino permette di tenere in contatto mondi paralleli: è grazie a lui che i sabotatori riescono a ritrovare la via di "casa", a uscire dalla matrice che riproduce fedelmente il "mondo reale" per ingannare l'umanità (mondo scomparso ormai da secoli, ora che gli uomini sono divenuti schiavi delle macchine). Essi devono rispondere a una chiamata da un telefono fisso, attraverso la quale potranno attraversare il varco nel sistema e rientrare nel proprio corpo lasciato in attesa al sicuro, al di fuori. Ma per trovare la via d'uscita più vicina, soprattutto quando sono inseguiti e rischiano la morte, devono seguire le istruzioni che dà loro un operatore-centralinista rimasto alla base. E fuggire, saltare, arrampicarsi col telefonino all'orecchio non è cosa sempre facile.

Per finire in commedia

Per quanto importanti, le *funzioni d'uso* del cellulare, come abbiamo visto, possono variare a seconda dei contesti narrativi e delle regole di genere in cui il telefonino si trova inserito: se in un contesto di azione e avventura ipertecnologica l'agente 007 può permettersi di usare un telefonino che sia *anche* telecomando, scanner, arma, non si può dire lo stesso per i personaggi delle commedie citate fino a qui. Gli usi consentiti nei loro casi non sono affatto futuristici bensì, al contrario, banalmente legati alla comunicazione, o al massimo alla fisicità dell'oggetto contundente. E questo perché servono a rendere credibile proprio la quotidianità dei soggetti rappresentati sullo schermo, per quanto a volte appaia esasperata.

Nel film *Il ciclone*³¹ il giovane commercialista di un paesino di campagna interpretato da Pieraccioni ha un telefonino, probabilmente per lavoro, ma nella casa-fattoria della sua famiglia il campo magnetico è troppo debole, e nulla funziona, dal frullatore al televisore. Con l'arrivo (fortuito)

di un gruppo di ballerine di flamenco, la vita della piccola comunità cambia completamente. Fin dalla prima sera, nel nuovo clima di festa e danze, il telefonino ricomincia a prendere la linea e a funzionare normalmente, così come tutti gli altri elettrodomestici. Fin troppo smaccata allora la metafora che possiamo leggerci, che si aggiunge alla morale del film sull'amore che vince la banalità della vita: la "rinascita" del telefonino (come del protagonista), è dovuta alla gioiosa *convivialità* creata dalle ragazze spagnole. Il cellulare sembra così ritrovare il suo senso di base, un valore esistenziale, per esistere al di là della funzione d'uso.

Nella commedia, comica o meno, sembra non contare tanto il *come* viene usato il cellulare, mentre assume importanza il *perché*, il motivo per cui questi personaggi (e non altri) usano e abusano del mezzo. Nel citato *Viaggi di nozze* sono proprio le coppie più 'negative' a possedere il telefonino, ossia il primario maniaco dell'ordine, che farà impazzire la moglie, e il fanatico (ex) giovane rocker di poca cultura – con signora equivalente – che usano il cellulare come *status symbol*: basti pensare al loro pranzo di nozze, in cui lo squillo dei telefonini è quasi l'unica pista sonora. Le due coppie si contrappongono con forte evidenza alla terza, quella apparentemente più sfortunata, che non riesce mai a partire per la sospirata luna di miele. In quest'ultima, entrambi telefonano semmai a gettoni, e a casa usano varie prolunghe al telefono fisso. Ma è proprio questa la coppia "positiva" per la morale del film, nonostante non riesca a partire per la sua luna di miele, perché regge in ogni circostanza e mantiene vivo il dialogo e l'interesse reciproco.

Diventando l'indicatore delle manie, delle paure o delle fissazioni dei personaggi, il telefonino assume allora nel film di Verdone una valenza nuova: definisce e influenza l'essere dei soggetti, non solo, o non esclusivamente, il loro *fare*. E al contrario che in *Hello Denise*, il cellulare viene investito non del valore della libertà, ma del suo opposto. Un rovesciamento valoriale che ritroviamo anche nell'ultimo film di Robert Redford, *L'uomo che sussurrava ai cavalli*³², in cui il telefonino della nevrotica professionista

newyorkese suona in aperta campagna, nel bel mezzo di una lunga e delicata operazione tesa a assicurare il suo cavallo malato, provocandone così la fuga imbizzarrita.

Diremo, in conclusione, che rispetto alle azioni (ossia al “fare”) dei personaggi, l’uso più o meno standard del telefonino ci permette di definire l’area della loro *competenza* cognitiva, e delle loro possibili *performances*. Senza contare le sue possibilità di divenire propriamente il *trasformatore narrativo* delle relazioni vissute dai soggetti. Per quanto riguarda le loro personalità più intime, i loro stati d’animo e i valori che li muovono, il telefonino, attraverso il suo uso, si iscrive allora nell’area degli *indicatori passionali*. Diventa cioè una sorta di lente d’ingrandimento che porta lo spettatore del film a *guardare più a fondo* gli attori e le storie che ha di fronte, arrivando forse a intravedere i contorni di un mondo affettivo e psicologico, le sfaccettature dell’anima.

¹ *Pulp Fiction (Pulp Fiction)*, di Quentin Tarantino, Usa 1994.

² Il nostro lavoro si basa su un campione di quaranta film di vario (e spesso indecidibile) genere, dalla commedia al thriller-horror, prodotti in Europa e in Usa tra il 1992 e il 1999, e regolarmente distribuiti in Italia.

³ A nostra conoscenza, una delle prime manifestazioni del telefonino nel cinema, si trova in *Taxisti di notte* di Jim Jarmusch (*Night on Earth*, Usa/Giappone/Francia 1992), dove esso appare come elemento connotatore dello status privilegiato del personaggio interpretato da Gena Rowlands, *talent scout* per un produttore hollywoodiano.

⁴ Dal fertile campo della storia del cinema, bastino due esempi: l’episodio *La voce umana* interpretato da Anna Magnani nel film di Rossellini *L’amore* (Italia 1948), un lungo monologo al telefono (trasposizione dell’atto unico di Jean Cocteau *La voix humaine*); la sequenza con Tippi Hedren asserragliata in una cabina telefonica per difendersi dai furiosi attacchi di corvi e gabbiani ne *Gli Uccelli* di Hitchcock (*The Birds*, Usa 1963).

⁵ *MB, Men in Black*, di Barry Sonnenfeld, Usa 1997.

⁶ *007 - Tomorrow Never Dies*, di Roger Spottiswoode, Gran Bretagna/Usa 1997.

⁷ *The Net (The Net, Intrappolata nella rete)*, di Irwin Winkler, Usa 1995.

⁸ *Ronin*, di John Frankheimer, Usa 1998.

⁹ *Scream 2*, di Wes Craven, Usa 1998.

¹⁰ *Il caricatore*, di e con Eugenio Cappuccio, Massimo Gaudioso, Fabio Nunziata, Italia 1996.

¹¹ Cfr. il capitolo sulla pubblicità in questo volume.

¹² Sulla funzione dell'Osservatore e dell'Informatore nel discorso cfr. Fontanille 1989. Sull'aspettualità, cfr. Greimas, Courtés 1979.

¹³ In *Funny Money – Come fare i soldi senza lavorare* (*The Associate*, di Donald Petrie, Usa 1996) – l'uso del cellulare è negativizzato, viene limitato a chi agisce *contro* la protagonista per fornire informazioni segrete *in anticipo*, valorizzando sia l'*immediatezza* che una sorta di *complicità* nella segretezza. Anche per i nemici, gli anti-eroi, il telefonino può quindi essere un Aiutante.

¹⁴ *Lost Highway* (*Strade perdute*), di David Lynch, Usa 1996.

¹⁵ Cfr. l'incipit di *Pulp Fiction* ricordato sopra.

¹⁶ *My Best Friend's Wedding* (*Il matrimonio del mio migliore amico*), di P. J. Hogan, Usa 1997.

¹⁷ Utile in questo senso appare la distinzione tra *attente* (o meglio ruolo attanziale, definito dalla posizione narrativa) e *attore* (un incrocio di ruolo tematico e ruolo attanziale) definita da Greimas 1983.

¹⁸ *Denise Calls Up* (*Hello Denise*), di Hal Salwen, Usa 1995.

¹⁹ *Jerry Maguire* (*Jerry Maguire*), di Cameron Crowe, Usa 1996.

²⁰ *One fine day* (*Un giorno per caso*), di Michael Hoffman, Usa 1996.

²¹ *Wag the Dog* (*Sesso e potere*), di Barry Levinson, Usa 1997.

²² *Viaggi di nozze*, di e con Carlo Verdone, Italia 1997.

²³ *On connait la chanson* (*Parole, parole, parole...*), di Alain Resnais, Francia 1998.

²⁴ La citazione è dal finale di *Jerry Maguire*. L'Antisoggetto è infatti molto spesso, in questi film sulla via americana al successo (anche privato), un attante collettivo: "tutti gli altri", "i colleghi", ecc., così che l'eroe sia (più o meno) solo contro tutti, come da copione.

²⁵ È una situazione molto simile a quella che troviamo nel film *L'albero delle pere* di Francesca Archibugi (Italia 1998), in cui i genitori separati lasciano i figli in casa da soli con il telefonino per le emergenze (e i numeri già programmati). Ma al momento del bisogno, il telefonino è scarico o, peggio, è scomparso il destinatario stesso (la madre).

²⁶ Sulla possibile inutilità del cellulare in situazioni di emergenza si veda *Strange Days* (di Kathryn Bigelow, Usa 1995), in cui il pronto intervento chiamato col telefonino come ultima speranza risulta occupato.

²⁷ Con il telefonino entra in scena nei film una forma di vita complessa, a metà tra oggetto e soggetto (cfr. la parte sugli *oggetti ibridi* del capitolo sulla significazione oggettuale): il telefonino può anche "ammalarsi" (per esempio scaricarsi e "guarire", "perdersi" e "ritrovarsi" (cfr. *Il Ciclone*, nel paragrafo finale), divenire insostituibile per la definizione stessa dell'eroe.

²⁸ *Snake Eyes*, di Brian De Palma, Usa 1998.

²⁹ Non a caso per tutto il film di De Palma si cercherà di recuperare le informazioni perdute "a causa" delle telefonate, con flashback e visioni delle registrazioni delle telecamere (onnipresenti nello stadio): rinvii a immagini "intraviste", aperte da nuovi punti di osservazione a una ri-memorazione, alla ricerca di un indizio.

³⁰ *The Matrix*, di Larry e Andy Wachowski, Usa 1999.

³¹ *Il Ciclone*, di e con Leonardo Pieraccioni, Italia 1997.

³² *The Horse Whisperer*, di e con Robert Redford, Usa 1998.