Andrea Valle

Questioni semiotiche di enunciazione tra musica e cinema. Con un'analisi da *Shiva Baby*

> Non nasconderemo al lettore, che supponiamo, meglio che benevolo, moralmente implicato, ed anzi complice, all'intrapresa, tra blasfema, neghittosa e distensiva, di leggere ragionevolmente il testo, non nasconderemo, dicevamo, le difficoltà generiche e specifiche che offrono non meno il corpus compaginato e compatto – ansioso di decentratrici, democratiche analisi – che i singoli articoli ed arti – cupidi di servilmente prostrarsi alla fastosa gerarchia della sintesi.
>
> (Giorgio Manganelli, *Nuovo commento*, Milano, Adelphi, 1993, p. 9)

Questioni epistemologiche

Cinema e musica intrattengono storicamente fruttuosi e complessi rapporti da ben prima del 1927 (anno in cui il cinema si fa tradizionalmente sonoro): il cinema è sostanzialmente da sempre sonoro, se con questo aggettivo si intende non solo la produzione ma più estensivamente la fruizione del film. Quest'ultima, infatti, non è mai stata muta.[1] Al contrario, si potrebbe dire che con la possibilità della registrazione della colonna sonora il cinema si fa senz'altro sonoro, laddove prima, più che muto, era "soltanto" musicale. Le relazioni tra musica e cinema sono evidentemente molto complesse, perché concernono potenzialmente la storia, l'economia, la sociologia, l'estetica. Senza voler perciò semplificare questo quadro multiforme, intendo qui di seguito portare un punto di vista che possa funzionare come inquadramento particolare all'interno di una prospettiva specifica, quella semiotica. Ma pur restringendo il campo alla semiotica, è pur vero che questo assunto aiuta solo parzialmente a disambiguare la situazione. Ad esempio, un oggetto teorico cruciale per la semiotica è quello di testo.[2] Quest'ultimo si presenta alla teoria come un oggetto metodologicamente chiuso che esibisce strategie di valorizzazione interna: l'analisi semiotica cerca di esplicitare queste ultime secondo un principio di econo-

[1] Cfr. Gianni Rondolino, *Cinema e musica*, Torino, UTET, 1991.

[2] Gianfranco Marrone, *Introduzione alla semiotica del testo*, Roma – Bari, Laterza, 2011.

mia, portando cioè il meno possibile "da fuori".[3] In effetti, il film si presenta come un ottimo esempio di testo, inteso, per dirla con il Manganelli di *Nuovo commento*, come un «corpus compaginato e compatto»: un blocco unitario, ben delimitato, che si offre alla fruizione e all'analisi. A ben vedere, proprio in relazione al cinema questa stessa posizione andrebbe comunque assunta *cum grano salis*. Tra gli altri, ecco tre esempi problematici che mettono in campo proprio la dimensione sonora che qui ci interessa. Intanto, l'idealità del film come testo vale (forse) per il film sonoro: se si pensa al muto, il modello della totalità unitaria sfugge da tutte le parti, con metrature, montaggi, colorazioni (viraggi/imbibizioni) variabili tra le copie disponibili, per non parlare della mobilità costitutiva del sonoro eseguito dal vivo, e tipicamente improvvisato.[4] Quali sono i confini del testo in questi casi? Ma anche nel cinema sonoro la situazione si può complicare. Ad esempio, la questione del doppiaggio può essere costitutiva: basti pensare alla babele linguistica produttiva de *Il buono, il brutto e il cattivo* di Sergio Leone, e a quanto ne consegue in termini di "autenticità del testo" (visto che tra l'altro tutti i dialoghi sono stati doppiati in post-sincronizzazione).[5] In quest'ultimo caso, qual è l'audio (e prima ancora la sceneggiatura) che si presenta come evidenza testuale? Infine, come terzo esempio, non va dimenticata la questione editoriale, non accessoria se si pensa che il film come oggetto d'analisi testuale è accessibile tipicamente soltanto al di fuori del suo contesto tradizionale di fruizione (il cinema inteso come sala di proiezione), attraverso cioè una rimediazione (storicamente, a partire da betamax e VHS). Nell'attuale fruizione, larghissimamente digitale, i riversamenti, con restauri del suono (e dell'immagine), sono lungi dall'essere neutri, come ha verificato ad esempio Calabretto nel caso de *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini,[6] e impattano perciò sulla struttura stessa del testo.

---

[3] La stessa posizione che assume la nozione di testo come perno fondante della semiotica non è piana come potrebbe apparire. Ad esempio, alcuni anni fa è stata molto discussa in semiotica la coppia pratica/testo; cfr. *Testo-Pratiche-Immanenza*, a cura di Pierluigi Basso, «Semiotiche», IV, 6 (2006). Per riassumere, a differenza che nel testo, in cui si tratta di ricostruire un sistema di valori che si assume già in presenza, nella pratica è necessario prendere in considerazione il farsi di queste stesse valorizzazioni, potenzialmente contraddittorie proprio perché in corso di definizione. Anche se perciò la stessa nozione di testo non è così patente come appare, nel ragionamento che segue assumerò comunque una posizione greimasianamente classica centrata precisamente sul concetto di testo (cfr. ad esempio Algirdas Julien Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970; cfr. Francesco Marsciani - Alessandro Zinna, *Elementi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio, 1991).

[4] Cfr. Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema. A Guide to Study, Research and Curatorship*, London, The British Film Institute – New York, Bloomsbury, 2019[3].

[5] Cristopher Frayling, *Sergio Leone. Something To Do With Death*, London, Faber & Faber, 2000.

[6] Roberto Calabretto, *The Difficult Identity of Film Music*, in *Film Music. Practices, Theoretical and Methodological Perspectives*, a cura di Annarita Colturato, Torino, Kaplan, 2014, pp. 27-49.

Ciononostante, è tuttavia innegabile che il prodotto audiovisivo del film si traduca in un ottimo esempio di testo semiotico. Un oggetto, cioè, la cui prototipia testuale è quasi pari a quella del romanzo (e si potrebbe altresì notare come la nozione di testo, sebbene spostata a livello epistemologico, abbia probabilmente in semiotica un debito nei confronti della letteratura). Questo aspetto è insieme un punto di forza (il film è un oggetto "adatto" alla teoria) e un punto di debolezza. Infatti, nella prospettiva semiotica dell'enunciazione,[7] il testo va inteso come discorso, cioè risultato di un processo di enunciazione che ne configura il senso, o i sensi (e che viene ricostruita a posteriori). Banalmente ma significativamente, un film non è un romanzo per una ragione molto semplice, ma non sempre considerata come dovrebbe: nel caso cinematografico (e più generalmente audiovisivo) evidentemente l'enunciazione si presenta in una complessa forma multimodale, che richiede la convocazione di più regimi sensibili. Nel film non si può fare a meno di ragionare in termini di visibile, cioè di condizioni di possibilità di ciò che si può vedere. Ed evidentemente nel film sonoro non si può non considerare anche l'udibile, cioè ciò che si offre potenzialmente all'udire.[8]

Nel contesto di un'enunciazione multimodale come quella propria del film, la questione della musica va posta allora nel contesto di una semiotica dell'udibile. Quest'ultima, da un lato, si inserisce – in verticale, per così dire – nel contesto più generale di una semiotica del sensibile, attenta alla percezione e al suo lavorìo. Ovvero, quali forme semiotiche assume il "darsi all'ascolto", per di più rispetto ad altre configurazioni sensibili? Dall'altro – in orizzontale – una semiotica dell'udibile si propone come prospettiva più generale e integrativa rispetto al sonoro, omogeneizzando sotto il comune denominatore di una logica della percezione uditiva la classica tripartizione produttiva voce, musica, suoni ambientali. E dunque sussume – in termini appunto di enunciazione – il musicale dentro un quadro potenzialmente più vasto. Non si tratta certamente di disconoscere la specificità della musica, quanto piuttosto di cercare di cogliere le relazioni che questa intrattiene *in primis* con tutto il materiale sonoro e in secondo luogo di valutarne l'integrazione in una logica complessiva dell'enunciazione come fenomeno testuale, che integra discorsivamente più materie sensibili nella creazione del senso.

---

[7] Cfr. *Semiotica in nuce. II: Teoria del discorso*, a cura di Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone, Roma, Meltemi, 2001.

[8] Per un inquadramento generale cfr. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, PUF, 1995, e Id., *Figure del corpo*, Roma, Meltemi, 2004. Per la prospettiva che segue, improntata a una semiotica dell'udibile, mi permetto di rimandare ad Andrea Valle, *Towards a Semiotics of the Audible*, «Signata», 6 (2015), https://journals.openedition.org/signata/1063.

L'assunto testuale si traduce in possibilità di analisi che richiedono di approntare specifici strumenti descrittivi proprio per garantire questa ipotesi integrativa. Operativamente, rispetto al problema della descrizione del materiale sonoro, ho discusso altrove la rilevanza della tipomorfologia proposta da Pierre Schaeffer nel suo *Traité des objets musicaux*.[9] Due mi paiono i punti interessanti in proposito. In primo luogo, la tipomorfologia è fondata fenomenologicamente, e non, ad esempio, acusticamente, come avviene in altre proposte (ad esempio, parzialmente in Smalley),[10] che pure si dichiarano post-schaefferiane. Alla base del tentativo schaefferiano vi è cioè una logica della percezione (ispirata infatti fenomenologicamente a Merleau-Ponty).[11] In secondo luogo, la tipomorfologia è capace di offrire molte categorie all'analisi. Riassumendo brevissimamente, essa prevede un duplice dispositivo. Da un lato, una dimensione analitica, cioè la morfologia, che si specifica in sette categorie capaci di descrivere forme sensibili del materiale sonoro (i cosiddetti "oggetti sonori"), categorie che possono altresì essere espanse dove necessario. Dall'altro, una dimensione sintetica, cioè quella che con Schaeffer si può chiamare una tipologia: quest'ultima prende la forma di uno spazio di categorie interrelate, che ho altrove proposto di organizzare in forma tridimensionale e auspicabilmente più coerente rispetto al portato sovrabbondante ma un po' esuberante della proposta originale di Schaeffer.[12] Un simile spazio tipologico permette ad esempio di valutare oggetti sonori rispetto alla loro posizione reciproca (come si caratterizza una certa sequenza filmica rispetto alla distribuzione dei materiali sonori?) ma anche rispetto alle trasformazioni nel tempo (ci sono traiettorie di trasformazione del materiale sonoro durante il film o il frammento considerato?). Anche strumenti di provenienza acustica possono rivelarsi utili nel fornire un supporto all'analisi. Tra di essi, un sonogramma è una rappresentazione spettrale che costituisce un punto di partenza interessante per la descrizione del materiale sonoro (non a caso, è molto utilizzato nell'analisi della musica elettroacustica).[13] Nel sonogramma, l'asse verticale rappresenta linearmente le frequenze nell'escursione udibile (o in una sua parte), l'asse orizzontale il

[9] Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966. Cfr. Andrea Valle, *Schaeffer Reconsidered. A Typological Space and Its Analytical Applications*, «Analitica. Rivista di studi musicali online», 8 (2015) http://lnx.gatm.it/analiticaojs/index.php/analitica/article/view/87.

[10] Cfr. Denis Smalley, *Spectromorphology and Structuring Process*, in *The Language of Electroacoustic Music*, a cura di Simon Emmerson, London, MacMillan, 1986, pp. 61-93.

[11] E in particolare a Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

[12] Schaeffer si proponeva infatti di comprimere – in modo intrinsecamente macchinoso – le sette dimensioni (tratti qualitativi) individuate dalla sua ricerca fenomenologica «dans le cadre d'une épure a deux dimensions» (P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, cit., p. 436).

[13] Per una discussione introduttiva cfr. Curtis Roads, *Composing Electronic Music. A New Aesthetic*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

tempo, e una scala cromatica (ad esempio, quella dei grigi) l'intensità del segnale. Un sonogramma non è trasparente rispetto alla percezione. Ad esempio, i parametri di analisi del segnale incidono significativamente sulla visualizzazione e dunque sulla rilevabilità visiva dei tratti udibili. Ancora, la tipica rappresentazione lineare delle frequenze è un tratto acustico che non rispetta la percezione effettiva delle stesse (la quale avviene invece per rapporti: si pensi all'equivalenza percettiva del rapporto d'ottava nel campo delle altezze che implica invece un raddoppio nelle frequenze).[14] Infine, ciò che fornisce un sonogramma è una sorta di quadro iniziale su cui operano complesse strategie di raggruppamento, di tipo gestaltico e culturale, che sono soltanto il punto di partenza, e non quello d'arrivo, per quella che nella prospettiva ecologico-cognitiva di Bregman è definita «analisi della scena uditiva».[15]

In ogni caso, vale la pena rimarcare come quello degli strumenti d'analisi non sia un insieme chiuso: altre opzioni possono essere vagliate come supporto per l'indagine della costituzione del senso tra immagine e suono.

Un'analisi da *Shiva Baby*

Nel prosieguo di questo mio contributo, proverò a discutere un breve frammento dal recente *Shiva Baby*, diretto da Emma Seligman (2020),[16] con il duplice obiettivo di esemplificare la prospettiva di una semiotica dell'udibile e di fornire un'ipotesi metodologica per l'analisi.[17]

Il film in questione è una commedia degli equivoci in cui la giovane protagonista bisessuale, Danielle (Rachel Sennott), appartenente a una comunità ebraica osservante, si trova a uno *shiva* (la commemorazione conviviale del defunto) con genitori ossessivi (Joel e Debbie, rispettivamente Fred Melamed e Polly Draper), parenti e conoscenti imbarazzanti, ex-fidanzata Maya (Molly Gordon) e il suo *sugar daddy* Max (cioè l'amante che la paga per le sue prestazioni sessuali, intrepretato da Danny Deferrari), quest'ultimo a sorpresa con la bellissima e affermata moglie Kim (Dianna Agron) e la figlia neonata Rose. Lungo tutto il film, la protagonista è in cerca di una sua identità, sessuale ma più latamente esistenziale. Ad esempio, un punto cruciale è che nessuno dei presenti ha capito bene che cosa lei stia

[14] Brian C. J. Moore, *An Introduction to the Psychology of Hearing*, Bingley, Emerald, 2008[5].

[15] Albert Bregman, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge (MA) – London, The MIT Press, 1990.

[16] A causa delle vicende pandemiche, il film non è mai stato distribuito nelle sale, ma soltanto attraverso diverse piattaforme online, tra cui inizialmente Mubi.

[17] Un altro tentativo analogo, cui mi permetto di rimandare, è Andrea Valle, *Sull'udibile al cinema. Due microanalisi da "Alien" e "Matrix"*, «La Valle dell'Eden», 32 (2018), pp. 93-113.

facendo (studia? lavora?). Il film è girato sostanzialmente in interno, e tra le mura della casa in cui ha luogo lo *shiva* la situazione è costantemente a rischio collasso per Danielle.

La musica della compositrice Ariel Marx è interamente scritta per archi con l'aggiunta di alcune percussioni. Di fatto, la composizione non prevede organizzazione melodico-armonica, concentrandosi piuttosto su una dimensione molto novecentesca, che si potrebbe definire avanguardistica, con risultati sostanzialmente materici. È stato più volte notato nelle recensioni come il modello musicale sia quello del film horror, che introduce così una nota *unheimlich* nel genere commedia cui appartiene il film.[18] Si tratta a mio parere di una lettura non erronea ma di superficie. Piuttosto, si possono fare due osservazioni di inquadramento. In primo luogo, la dimensione cameristica della musica implica un dettaglio di costruzione compositiva, che non può usualmente essere definito per ensemble più larghi, basti pensare alle minuzie della tecnica strumentale. Allo stesso tempo, questa dimensione implica un dettaglio acustico di ripresa estremamente elevato, una prospettiva acustica – si potrebbe dire – molto ravvicinata. In secondo luogo, il materismo della scrittura avvicina evidentemente la musica al *sound design*. Tecnica strumentale, ripresa ravvicinata (e probabilmente montaggio, poiché dalle indicazioni di Marx pare che il lavoro sia stato composto largamente in studio), lavorìo del suono sullo strumento, contribuiscono così a un grado elevato di matericità della musica che favorisce l'integrazione dell'intero campo udibile.

Dunque, musica da camera materica per un interno affollatissimo di persone, anche da una prospettiva acustica: una situazione che ricorda il famoso *cocktail party* che gli esperimenti di psicoacustica hanno preso ad esempio di situazione complessa da trattare per il sistema uditivo.[19] La musica contribuisce così alla definizione di una intimità opprimente ed effettivamente *unheimlich*. "Oppressione" è la situazione emotiva esperita da Danielle, che per sfuggire alla pressione sociale è in continuo spostamento nella casa. Un'osservazione epistemologica generale che si potrebbe ricordare è che il suono è sempre traccia di una meccanica figurativa, è un teatro energetico di azioni astratte che rimanda (seppure in grado variabile) all'esercizio di un'azione sugli oggetti.[20] Così, per Bregman la percezione del

[18] Analogamente al film, la musica composta da Marx ha suscitato grande interesse, tant'è che vi è già dedicato un articolo su Wikipedia, a cui rimando per i riferimenti alle molte recensioni, https://en.wikipedia.org/wiki/Shiva_Baby_(soundtrack) (10/10/2022).

[19] Introdotto nel dibattito scientifico proprio come «cocktail party problem» da E. Colin Cherry, *Some Experiments on the Recognition of Speech, With One and With Two Ears*, «Journal of the Acoustical Society of America», 25 (1953), pp. 975-979.

suono è ecologicamente ricostruzione di uno spazio di azioni che si traduce acusticamente.[21] Una seconda osservazione, in questo caso non percettologica ma più generalmente semiotica, concerne invece la produttività della metafora che, a partire da Jakobson,[22] testimonia del funzionamento del senso come traduzione, cioè come associazione di tratti tra domini diversi, ovvero come espressioni di certi contenuti: nel caso che qui ci interessa, assistiamo allora ad una connessione progressiva tra una logica dell'udibile e una logica patemica. Stanti questi due assunti, nella musica di Marx per *Shiva Baby* tremoli, pizzicati, pizzicati Bartók, legni battuti, suoni armonici,[23] lacerti percussivi – organizzati secondo una modalità pulviscolare – sono interessanti figure udibili della situazione esistenziale di Danielle: franta, frantumata, sconnessa. A proposito di metafore, attraverso la mediazione del dominio linguistico, la figura udibile dello scricchiolìo – evocata dalle produzioni strumentali – si rivela allora particolarmente interessante. Se si compulsa il dizionario Treccani alla voce "scricchiolare",[24] si trova intanto che la sua etimologia è onomatopeica («cric»), e dunque codifica nella sua espressione una proprietà udibile. La prima definizione recita: «1. Produrre un rumore leggero, secco e crepitante; spec. di cose rigide, dure o secche, che si fendono o si rompono: *il ghiaccio scricchiola sotto l'eccessivo peso; questo pane scricchiola sotto i denti*; o d'altre cose e strutture che, nel movimento, nello spostamento, o sotto una pressione, producono un crepitìo o cigolìo simile: *la ghiaia scricchiolava sotto i nostri piedi; smetti di dondolarti sulla sedia! senti come scricchiola; la porta aveva i cardini arrugginiti e scricchiolava al vento; quando mi alzo dal letto, mi sento s. le ossa*». Si potrebbe notare come l'esempio materiale prototipico sarebbe forse quello del legno, che pur non viene menzionato. Per quanto concerne l'uso figurato, lo stesso dizionario indica: «2. In senso fig., mostrare segni di deterioramento, di cedimento, relativamente alla saldezza di un rapporto, di una situazione e sim.: *la sua posizione finanziaria comincia a s.; dopo soli due mesi, il loro matrimonio già scricchiola*». Come si vede, lo scricchiolìo è dunque stabilmente figura udibile della frattura potenziale delle relazioni sociali.

---

[20] Cfr. A.Valle, *Towards a Semiotics of the Audible*, cit. Come nota icasticamente Bayle, «fonctionellement l'écoute est vigilance» (François Bayle, *Musique acousmatique. Propositions... positions*, Paris, INA – Buchet/Chastel, 1993, p. 101).

[21] Albert Bregman, *Auditory Scene Analysis*, cit., *passim*.

[22] Roman Jakobson, *Essays de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, § "Deux aspects du langage et deux types d'aphasies", pp. 43-67.

[23] *A latere*, è curioso come questi elementi siano giudicati altamente sperimentali nella ricezione giornalistica (orientata al cinema) del film e della sua musica, quando evidentemente costituiscono moneta largamente corrente nell'ambito della musica contemporanea.

[24] https://www.treccani.it/vocabolario/scricchiolare/. La definizione fornita dal Devoto-Oli (Firenze, Le Monnier, 1971) è letteralmente identica.

Queste prime considerazioni, su cui ritornerò, possono essere verificate in relazione a una breve, ma cruciale, scena del film, in questo senso particolarmente interessante. Nella scena in questione Danielle si trova insieme alla madre Debbie a chiacchierare con Kim, la moglie perfetta (bella, elegante e in carriera) di Max, che tiene in braccio la figlioletta Rose. Kim propone a Danielle un lavoro, che quest'ultima rifiuta sarcasticamente. Danielle è qui in controllo della situazione che la vede opporsi al modello sociale offerto da Kim. Ma a questo punto Kim osserva che il braccialetto di Danielle è uguale al suo. Ora la situazione "scricchiola" perché è forte il sospetto che il braccialetto possa essere un regalo di Max alla sua amante, inopportunamente identico a quello fatto alla moglie. Non solo, ma i genitori di Danielle (ora interviene anche il padre Joel) non ricordano di averglielo regalato, nonostante quanto affermato dall'insicura Danielle. Anche perché – rimarcano i genitori – non avrebbero potuto permettersi l'acquisto del gioiello. Nelle vicinanze del quartetto, Max riceve una notifica di messaggio ricevuto. È la foto seminuda che Danielle gli ha inviato in precedenza dal bagno. E mentre Max si avvicina al gruppo, convocato da Debbie, continua a ricevere altre notifiche analoghe e analogamente imbarazzanti. Il telefono – si direbbe con un'altra metafora sensibile – scotta, tant'è che Max se lo lascia cadere maldestramente di mano. Max si china insieme a Danielle per raccoglierlo, poiché per entrambi è un oggetto esiziale, e scontrandosi con la giovane amante le rovescia addosso e in terra due tazze di caffè che teneva nell'altra mano. A quel punto, il colpo maldestro di Danielle distoglie l'attenzione dal telefono (e dal braccialetto) per dirigerla sulle possibili lesioni causate dal caffè alla piccola Rose. Il pericolo è scampato, ma la tensione non si esaurisce, piuttosto si scarica da Max e converge interamente su Danielle, che si scusa mortificata.

L'intera scena dura circa 100 secondi (da 34:52 a 36:32 su Mubi):[25] nelle figure 1-3 sono omessi una decina di secondi all'inizio e alla fine. Il minuto e mezzo rappresentato è significativo da un lato della raffinatezza costruttiva del lavoro di Seligman, dall'altro del modello dello scricchiolìo come figura sonora il cui portato metaforico caratterizza l'intera narrazione.

Il dialogo può essere diviso in 3 parti, ognuna rappresentata dalla rispettiva figura. Seguendo il modello "aculogico"[26] dello scricchiolìo, potrebbero essere etichettate come carico, pressione e scarico. Nelle figure 1-3, è riportato nella parte centrale il sonogramma (fino ai 4000 Hz in frequenza, ovvero l'escursione frequenziale più significativa per

[25] https://mubi.com/films/shiva-baby-2020.

[26] Mutuo il termine da Schaeffer (*Traité des objets musicaux*, cit.) per indicare non il dato acustico, ma la sua descrizione fenomenologica.

l'ascolto).[27] Il sonogramma opera come una linea temporale su cui sono ancorati in alto elementi musicali e sonori significativi (parzialmente indicati da riquadri in rosso) e in basso rispettivamente le battute del dialogo e le inquadrature. Nel dialogo, in corpo normale sono indicati i turni di Kim (figg. 1 e 3) e Joel (fig. 2), in corsivo di Debbie, in grassetto di Danielle, in grassetto corsivo di Max. Le inquadrature sono organizzate in diagonale per evitare sovrapposizioni, e il riferimento temporale dell'inizio è dato dalle linee nere alla loro sinistra.

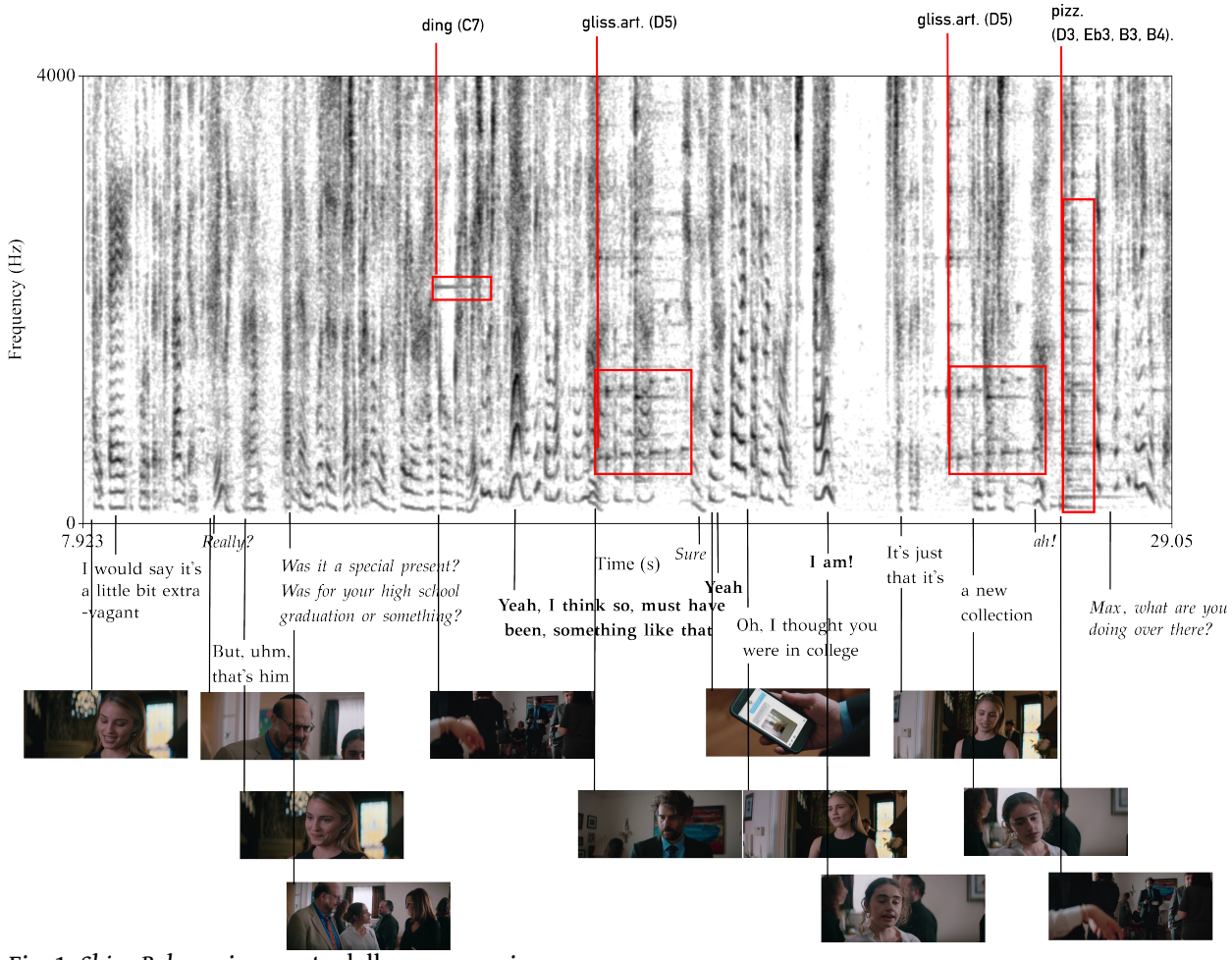

Fig. 1: *Shiva Baby*, prima parte della conversazione.

Possiamo ritornare alla metafora acustica dello scricchiolio come modello ermeneutico, giustificato da un lato dalla qualità stessa dei materiali sonori, dall'altro dalla funziona-

[27] I sonogrammi sono stati ottenuti con Praat (https://www.fon.hum.uva.nl/praat/) a partire dalla somma in mono del segnale (Paul Boersma, *Praat, A Aystem for Doing Phonetics by Computer,* «Glot International», V, 9-10 (2001), pp. 341-345). Le annotazioni sono state inizialmente inserite a partire da una esplorazione interattiva realizzata con Sonic Visualiser (https://www.sonicvisualiser.org/), cfr. Chris Cannam - Christian Landone - Mark Sandler, *Sonic Visualiser. An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*, «Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference», Firenze, 2010, pp. 1467-1468.

lità del processo rispetto ad una semantica patemica più generale del film. A considerare nuovamente la definizione dizionariale citata poc'anzi, si ha scricchiolio quando un qualche agente effettua una pressione (1), quindi la pressione stessa crea un cedimento di qualche struttura (2), e la struttura collassa parzialmente (3). La prima parte della scena (fig. 1) descrive così il carico della pressione, che avviene quando meno Danielle se lo aspetta, essendo uscita vittoriosa dal dialogo lavorativo con Kim. In questi venti secondi, il processo si innesca attraverso un montaggio audiovisivo molto serrato e letteralmente contrappuntistico. Gli strati sensibili integrati dall'enunciazione audiovisiva includono in primis le 12 inquadrature, tipicamente nella scala dei piani tra la mezza figura e il primissimo piano. Ad esse si sovrappone lo strato dei dialoghi (nel sonogramma si può apprezzare la natura armonica della prosodia come insieme di linee ondulate), che non riescono a risolvere la questione dell'origine del braccialetto di Danielle, sospettamente simile a quello di Kim. A complicare la cosa viene il "ding" in pianissimo della notifica, opportunamente inserito in una breve pausa dei dialoghi stessi: è un do acuto (do_7)[28] che tornerà in seguito a punteggiare minacciosamente la fonosfera. È un oggetto sonoro interessante, perché insieme figurativo (è legato ad un oggetto del mondo rappresentato) ma anche musicale: anzi, è propriamente un suono dal calibro minimo – per dirla con Schaeffer – una pura altezza. Come un segnale ominoso e insieme un attacco sonoro, il suono di notifica innesca un nuovo canale di pressione: se il primo è l'origine del braccialetto, il secondo è appunto il contenuto dei messaggi in chat, cioè le foto osé di Danielle che vediamo nel dettaglio inquadrato.

Così, rispetto a questo canale di pressione, sul primo piano di Max parte in sincrono un glissando articolato degli archi, cioè un passaggio di note discrete che coprono però a quarti di tono l'intervallo ultracromatico ascendente re_5-mi_5. Il sonogramma aiuta altresì a osservare che la presenza di una vera e propria firma sonora di Danielle, la sua voce essendo più acuta delle altre e sempre impostata a una prosodia molto chiara e articolata.[29] Questa firma acustica, ripetuta lungo l'intera sequenza in quattro emissioni molto simili, è la fonazione «yeah», ben visibile nel sonogramma (una sorta di *torculus* melismatico, che sale e scende). Che una emissione aculogicamente rilevante sia associata ad una espressione affer-

[28] Il numero indica l'ottava: se il do_4 è il do centrale nel rigo di piano (ca. 262 Hz), il do_7 è tre ottave più in alto (ca. 2093 Hz).

[29] Piuttosto inusualmente, sia Polly Draper-Debbie che Dianna Agron-Kim posseggono una voce nel registro contraltile, marcatamente roca. Stando a Wikipedia, rispettivamente, una «trademark throaty voice» e una «husky lyric contralto voice» (https://en.wikipedia.org/wiki/Polly_Draper e https://en.wikipedia.org/wiki/Dianna_Agron). Queste caratteristiche di registro e di timbro avvicinano le voci delle due donne a quelle dei due componenti maschili del quintetto, e le allontanano notevolmente invece da quella di Danielle.

mativa di Danielle è significativo: Danielle infatti è divisa tra rifiuto e accettazione delle norme sociali in cui è presa. Nella scena in questione sta cercando di salvare proprio il suo comportamento rispetto alle stesse norme, e itera ossessivamente il gesto sonoro d'assenso. Ancora, questo crescendo termina con una curva vocale insistita di Danielle che dichiara «I am!» di rimando all'osservazione di Kim «I thought you were in college». Non è l'olofrasi «yeah», ma anche questa espressione è un'affermazione, che questa volta rimarca identitariamente il soggetto nella sua stessa esistenza, e la curva prosodica che ne risulta è assai simile a «yeah» (un altro *torculus*, per così dire). Ad essa, segue una pausa con diminuendo in *pp*, che pare indicare un arresto della pressione. Ma quest'ultima riprende a crescere, perché la risposta di Kim dimostra che la scusa non regge, e il passaggio tra il volto di Kim che replica («It's just that it's... a new collection») e il primo piano interdetto di Danielle è marcato acusticamente da un ritorno del glissando articolato, ad indicare così che questo primo canale di pressione non si è fermato. A questo punto, Max, la cui comparsa in prossimità è sancita in sincrono da un accordo pizzicato dissonante (re_3, mi $bemolle_3$, si_3, mi $bemolle_4$), viene convocato nel dialogo da Debbie («Max, what are you doing over there?»). Ora la pressione è quasi al massimo e fornisce l'abbrivo per una seconda parte della scena in cui scricchiolano sempre più pericolosamente le relazioni sociali. Come evidente in figura 2, in questo blocco di una trentina di secondi il montaggio audiovisivo è serrato fino all'asfissia. In trentacinque secondi si alternano 30 inquadrature. Mentre queste includono cinque partecipanti, Debbie, Joel, Danielle, Max e Kim in un insieme fitto di primissimi piani molto stretti, il crescendo, pur includendo Kim dal punto di vista visivo, la estromette da quello sonoro, escludendola dalla fitta conversazione (cioè dal continuum acustico) per relegarla a osservatrice puramente ottica (e interdetta) dell'interazione tra gli altri partecipanti. Il suo statuto semiotico è quello di una istanza di osservazione (quello che si definisce «attante Osservatore»)[30] e viene enfatizzato dalla mancata partecipazione al dialogo: esclusa dal piano pragmatico (l'interazione dialogante), Kim si situa così esclusivamente su un piano epistemico (il giudizio, cognitivo e valoriale su quanto sta avvenendo, che esplicita voltandosi verso gli altri partecipanti).[31]

[30] Cfr. Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1998.

[31] Per questo motivo in figura 2 il carattere in corpo normale, non utilizzato, è assegnato al padre Joel.

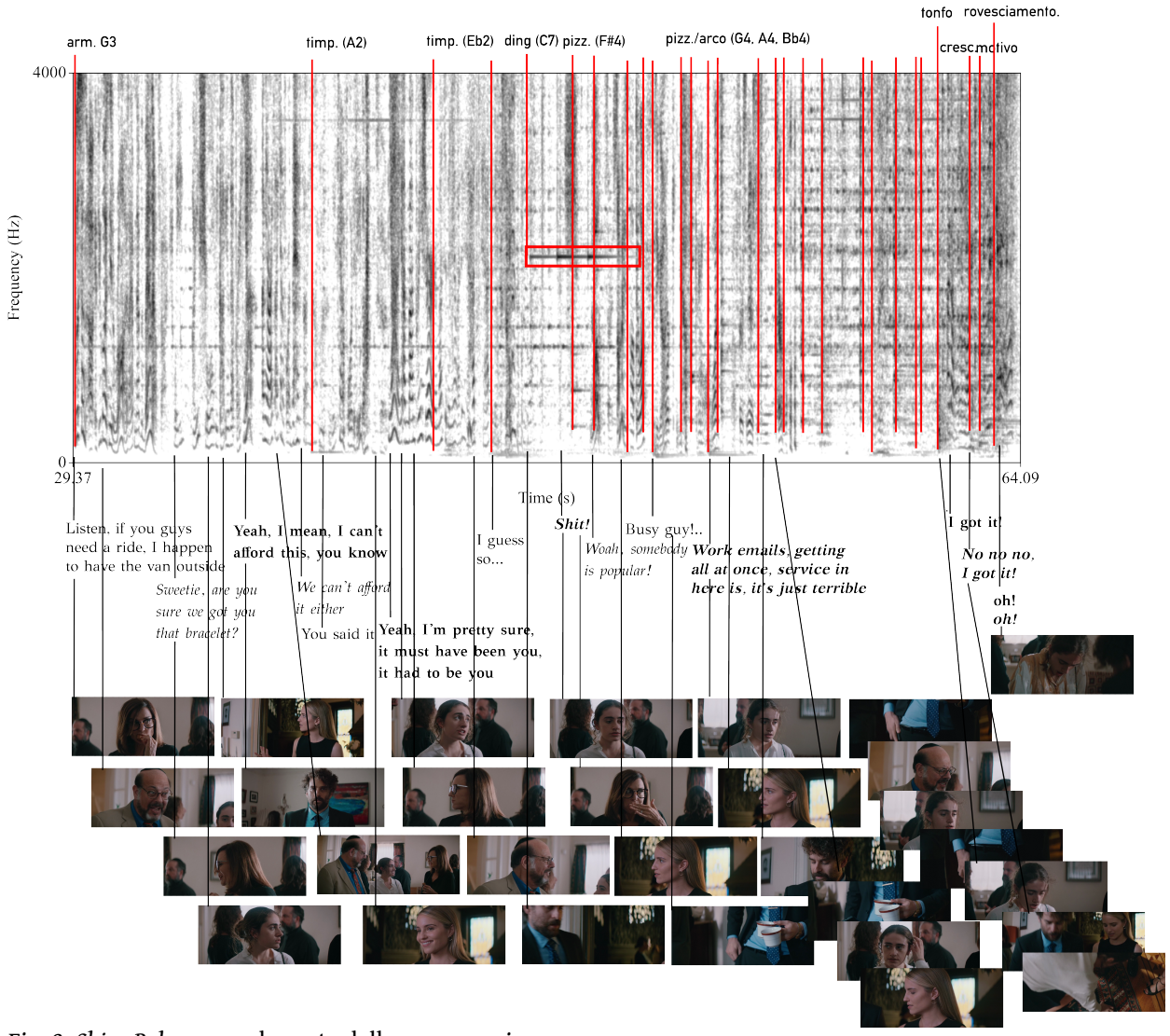

Fig. 2: *Shiva Baby*, seconda parte della conversazione.

L'accordo pizzicato che chiude la prima parte segna in questa seconda la partenza di uno strato tenuto e a dinamica variabile negli archi, che parrebbe all'analisi lo spettro armonico di un sol_3, tremolato al ponticello (tant'è che è difficile sentire e vedere la componente fondamentale, l'emissione al ponticello enfatizzando variabilmente le componenti superiori dello spettro). Questo strato armonico è una sorta di "tonica" nel senso in cui si parla di *keynote sound* negli studi sul paesaggio sonoro, cioè di quel suono che caratterizza in maniera costante e stazionaria un certo luogo.[32] Qui la logica è però quella di una costruzione di una certa "atmosfera" passionale,[33] una sorta di nuovo gradino tensivo. Su questo

[32] Il riferimento è al classico Raymond Murray Schafer, *The Tuning of the World*, Toronto, McClelland & Steward – New York, Knopf, 1977.

[33] Cfr. Gernot Böhme, *Atmosfere acustiche. Un contributo all'estetica ecologica*, in *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, a cura di Antonello Colimberti, Roma, Donzelli, 2004, pp. 103-114.

sfondo, due volte Danielle ripete la sua affermazione identitaria «yeah», il micromotivo prosodico che è il tentativo disperato di mantenere il controllo sulla tensione montante.

Come si vede in figura 2, il sol_3 cresce in dinamica e nel prosieguo letteralmente riga sempre di più lo spettro in orizzontale. Il paesaggio sonoro si carica di presagi. Appare al gravissimo in *pp* un colpo di timpani (la_2), che torna poi spostato di un tritono in basso (mi bemolle). A proposito di presagi, a metà della sezione, ritorna il do_7 ominoso della notifica, con una doppia intensificazione (in forte e triplicato), ed è l'origine di una seconda rigatura spettrale, questa volta verticale, che parte con un pizzicato in fa $diesis_4$ (con massima dissonanza rispetto al do della notifica). Con grande sensibilità ritmica, il pizzicato è preparato in crescendo dalla fricativa [ʃ] che apre l'esclamazione di Max «shit!», il cui accento vocalico [ɪ] arriva in sincrono con il pizzicato stesso. Da qui segue una sequenza di eventi brevi – pizzicati Bartók e colpi d'arco in giù – che creano una griglia ritmica sulla quale si aggancia un montaggio di inquadrature e di turni conversazionali sempre più fitto, tanto che risulta molto difficile riportare in figura 2 l'alternarsi delle inquadrature (analogamente, sono stati indicati in alto gli eventi sonori con linee rosse ma senza etichettatura). Dunque, un oggetto sonoro «omogeneo» (il sol_3), durativo, a cui si oppone un insieme di oggetti sonori di natura impulsiva, quelli che tipologicamente si potrebbero definire con Schaeffer «frammenti» (i pizzicati/colpi d'arco). Al di sotto, il rombo lontano e minaccioso dei rulli di timpani in mi bemolle, sempre in *p/pp.* Questi colpi sordi hanno una natura di presagio, si è detto, perché anticipano il colpo sordo che guadagnerà in *ff* il primo piano. Il processo termina infatti con la caduta, soprattutto sonora (un colpo grave e sordo, "tonfo" in figura 2), del telefono. A questo punto, in pochi secondi, un crescendo all'acuto degli archi accompagna le due fonazioni concitate di Danielle e Max («I got it!», «No no no I got it!») insieme a un rapido tema di quattro note agli archi ("cresc." e "motivo" in figura 2), mentre il processo si chiude nel rumore del caffè che si versa (in figura 2, «rovesciamento»). Qui la parola (e la musica) si fermano e i due protagonisti si ritrovano insieme in un grido strozzato e congiunto («oh!»). Il crescendo concitato che accumula inquadrature (chiudendole progressivamente in dettagli), turni di parola, impulsi degli archi, colpi dei timpani, termina così in un *pas de deux* di Max e Danielle – una sorta di inversione grottesca dell'atto sessuale tra i due con cui si apre il film – con il versamento del liquido a terra e, soprattutto, sul corpo di Danielle, che resta letteralmente a bocca aperta. Segue una breve pausa.

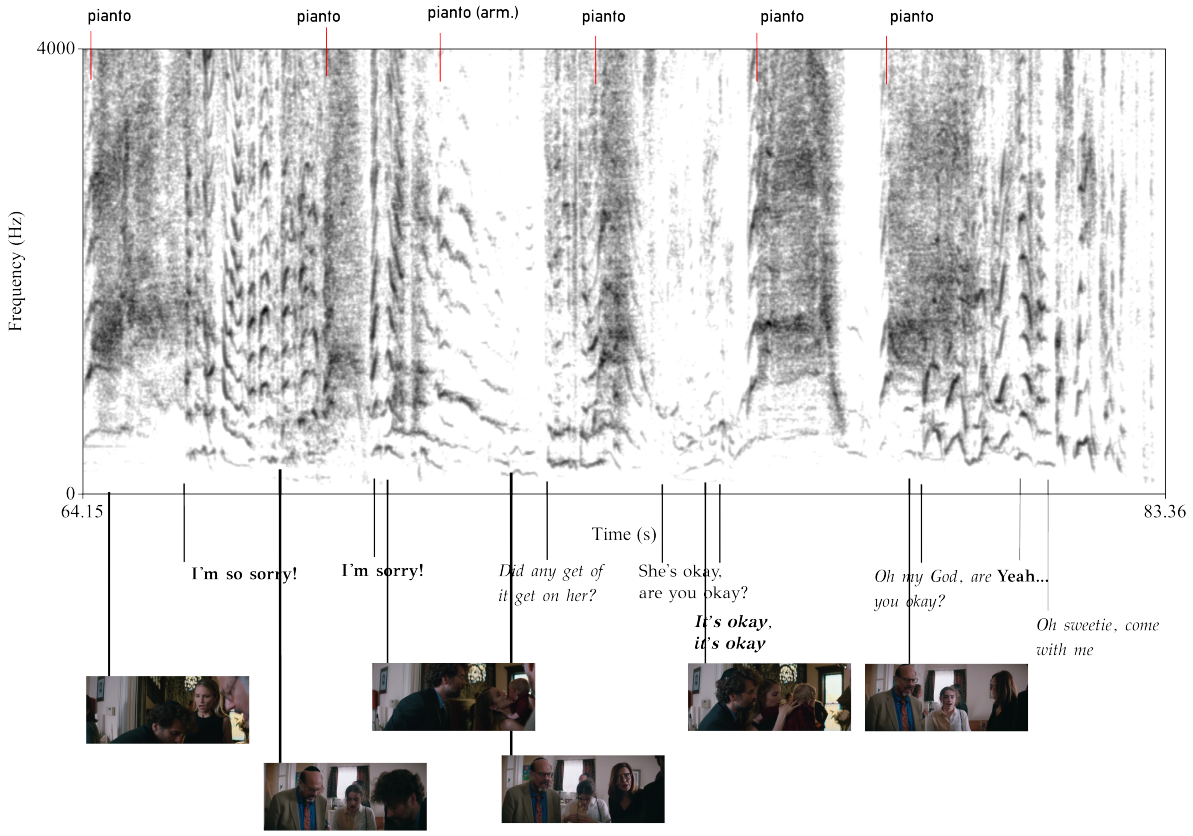

Fig. 3: *Shiva Baby*, terza parte della conversazione.

L'energia si scarica letteralmente a terra e addosso al corpo bagnato di Danielle ma non si esaurisce, proprio perché lo scricchiolio dal punto di vista delle forme della temporalità è periclitante e durativo, non terminativo. E infatti, la scena si conclude con una terza parte (fig. 3), in cui la pressione è risolta con un collasso, ma solo parziale. Lo scricchiolio è durativo, si diceva, crepa ma non distrugge. Il sonogramma restituisce chiaramente l'idea di un nuovo ritmo oscillante, molto più lento, che alterna in poche inquadrature, un po' più larghe ora, i pianti di Rose (spettralmente densi) e i dialoghi (chiaramente armonici), con le scuse di Danielle, le preoccupazioni degli altri partecipanti, la parola ritrovata di Kim che torna ora attore dal punto di vista pragmatico recuperando il ruolo sociale di madre (rispetto a potenziale e silente moglie tradita). Tacciono gli archi scricchiolanti mentre a chiudere questo momento c'è di nuovo la firma udibile di Danielle, il suo «yeah» melodico: è l'affermazione che il crollo non è avvenuto. Ma questo salvataggio *in extremis* è stato pagato dalla giovane con una sorta di autosacrificio, con il rovesciamento imbarazzante del caffè e soprattutto con la marcatura visiva del corpo che ad esso consegue, additandola pubblicamente – si direbbe in italiano con una altra metafora icastica – a impiastro (con lo stigma

del caffè scuro sulla camicia bianca), ma distogliendola da quello socialmente più pericoloso di amante.

Conclusione

C'è un portato teorico dell'analisi tentativamente svolta qui sopra? Mi pare che la musica di Ariel Marx, come notato dalla critica, "funzioni" bene, cioè costituisca un elemento di amplificazione del senso, proprio perché si integra magistralmente in una organizzazione udibile sofisticata, che include i turni conversazionali del dialogo e allo stesso tempo il *sound design* delle notifiche al cellulare, del telefono che cade, del caffè che si rovescia, infine del pianto della bambina. È un montaggio che però non opera solo in orizzontale, nel dominio udibile, ma evidentemente anche in verticale, nella dimensione propriamente audiovisiva, dando così origine a un contrappunto multimodale estremamente raffinato. Scricchiolano la vita di Danielle, le sue relazioni con i genitori, la relazione con lo *sugar daddy*, e quella di quest'ultimo con la moglie Kim. Scricchiolano sempre tutte queste relazioni sociali, e, seppur in crescendo, neppure alla fine del film si rompono del tutto, in una sospensione che sembra posporre l'evento catastrofico nella duratività periclitante della fenditura.

Nella prospettiva semiotica che ho provato a delineare musica e cinema hanno così il loro punto di incontro più interessante a livello testuale, nel lavorìo che l'enunciazione fa nel modulare materie sensibili, nel complesso lavoro udibile che integra in orizzontale tutti i materiali sonori, e in verticale questi stessi materiali con le altre componenti del sensibile.

NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.