

Dimmi che sigla guardi e ti dirò chi sei*

Alice Giannitrapani
Università di Palermo**

Opening credits, sequences which accompany each episode of a television series, have radically changed over time. From being brief and marginal texts, edited with low care e watched with a low level of attention, they have become artistic and elegant sequences, often created by specialized companies to keep the viewer's eyes glued to the screen. The opening credits still keep their original function – giving information about the programme – but nowadays they achieve their goal in various ways. The main titles refer to the content of the series using different tones, thereby setting a particular mood that prepares the viewer for the show. In this article, we will try to focus on these different and refined strategies used for attracting and keeping the viewer's attention.

Keywords: opening sequences, tv series, semiotics

Dall'informazione alla seduzione¹

La sigla² è un *peritesto* (Genette, 1987), ovvero un testo che accompagna un altro testo, "principale", standogli nelle immediate vicinanze. È una *forma breve della comunicazione* (Périneau, 2013; Pezzini, 2002), caratterizzata da un'«economia comunicativa» (Fabbri, 1968), un testo condensato che si incarica in modi molto diversi e articolati di presentare, introdurre, riassumere un testo più ampio³. Essa deve assolvere quanto meno due funzioni: informare su quelli che sono i protagonisti e, più in generale, sul team che ha dato vita al prodotto televisivo, ma anche introdurre i contenuti di cui si parlerà di lì a breve, calibrando anticipazioni e aspetti già noti, sorprese e certezze. Deve mettere in scena un racconto in pochissimi minuti, cercando di catturare l'attenzione dello spettatore, che ha dalla sua non solo il potere del telecomando, ma anche, nel caso di piattaforme non lineari, la possibilità di "skippare", di saltare a piè pari la sequenza di apertura. Oltre cioè a presentare il cast e i contenuti, una buona sigla deve stimolare in qualche modo il pubblico: durante le prime puntate o comunque di fronte a un neofita deve operare una manipolazione di tipo seduttivo, fungere da biglietto di invito per il potenziale telespettatore; a serie già avviata e per i fedelissimi fan deve invece porsi come elemento rituale della visione che in qualche modo ribadisce, nella ripetizione, il contratto comunicativo con il pubblico già affezionato.

* Articolo proposto il 20/11/2019. Articolo accettato il 20/02/2020

** alice.giannitrapani@unipa.it

Alle origini della tv, le sigle delle serie erano per lo più assemblaggi di spezzoni di puntata, attraverso i quali rendere conto di quello che il telespettatore avrebbe visto: inseguimenti per i telefilm di azione (“Knight Rider” – meglio conosciuta in Italia come “Supercar” –, NBC, 1982-1986), imprevisi esilaranti per le commedie (“Eight Is Enough” – “La famiglia Bredford”, ABC, 1977-1981). Altre volte si componevano di carrellate di attori che contribuivano alla familiarizzazione con i personaggi e con le loro espressioni ricorrenti (“The Cosby Show” – “I Robinson” –, NBC, 1984-1992). Si trattava di soluzioni economiche, facili da realizzare ed efficaci nell’assolvere il ruolo di presentazione della serie. Prodotti semplici, insomma, tanto dal punto di vista della produzione quanto da quello della ricezione, ma che si prestavano a una fruizione disattenta, distratta proprio da quella semplicità che nella ricorrenza li faceva percepire come elementi accessori e superflui. Nel tempo la situazione è cambiata, riflettendo e andando in parallelo con il cambio di statuto del genere fiction e con le rivoluzioni intervenute nel sistema produttivo e nel panorama mediale e intermediale. A prodotti seriali sempre più raffinati, ricercati, guardati, si sono accompagnate sigle che hanno fatto economia di attori, ambientazioni e stralci di episodi per costruire racconti paralleli. Gli *opening credits* oggi introducono i contenuti in termini più o meno indiretti, sono accompagnati da colonne sonore accuratamente selezionate, quando non create *ad hoc*, e, proprio in virtù di questi giochi, si prestano a una visione concentrata, che, nella ripetizione, riesce a cogliere sempre maggiori dettagli e a collegare tali dettagli alla serie con cui, nel frattempo, si va familiarizzando.

Nel complessivo processo di brandizzazione che sta attraversando, la serie tv non si esaurisce nella somma dei suoi episodi, ma vive a cavallo di diversi media e degli innumerevoli testi che le sorgono intorno (dai canali social al merchandising, dalle pellicole cinematografiche alle campagne di lancio delle nuove stagioni), secondo quel processo descritto da Jenkins (2003) come «transmedia storytelling». La sigla è uno di questi testi e assolve quanto meno una funzione fàtica: attiva il canale, cerca di entrare in empatia con il telespettatore e in questo senso è uno strumento di comunicazione strategico dell’«ecosistema» narrativo seriale (Pescatore, 2018). Essa gestisce il delicato passaggio dall’enunciazione all’enunciato, ovvero corrisponde grosso modo a un momento di *débrayage*, rispetto al quale i titoli di coda rappresentano l’opposto correlato momento di *embrayage*⁴.

Nella loro apparizione rituale, gli *opening credits* contribuiscono alla creazione della serie come oggetto di valore, a trasformare la visione in «evento» (Eugeni, 1988, 1989). Essi si pongono dunque come un amo attraverso il quale l’enunciatore cerca a suo modo di attrarre e sedurre il pubblico, costituiscono un modo di prendere posizione e una scelta di tono con cui ricercare un contatto di un certo tipo, ma anche, forse più profondamente, attraverso cui leggere gli episodi. Non si tratterà qui di scendere nel dettaglio dell’analisi di casi specifici – operazione certamente rilevante ma che esula dagli obiettivi di questo lavoro – quanto piuttosto di proporre una classificazione generale, per provare ad articolare un micro-universo testuale fino ad oggi poco indagato. L’idea è quella di aprire alcune (tra le possibili) piste di lettura, di individuare alcuni (tra i possibili) criteri distintivi per studiare le sigle di serie tv, di farne emergere la grande variabilità e complessità

comunicativa, a dispetto della loro apparente uniformità e semplicità. Per far questo le sigle verranno considerate come testi sincretici, in cui l'apporto delle singole sostanze espressive (musica, suoni, parole, immagini) è indistinguibile: l'effetto di senso che gli *opening credits* producono è infatti unitario e non può che essere il frutto dell'interazione tra linguaggi.

Presentare i contenuti

Sulla stessa scia della tv degli esordi, ci sono sigle che fanno leva sulla dimensione pragmatica e che affidano alla sequenza di apertura il compito di presentare i contenuti, fornendo al pubblico dei punti di riferimento ⁵. *Opening credits* di presentazione, corrispondenti grosso modo a quelle che Simonelli (1994) indica come sigle «metonimiche», si rifanno per lo più al livello discorsivo. Possono per esempio mostrare l'ambito tematico in cui si muove la fiction attraverso montaggi di spezzoni tratti dagli episodi (“Distretto di polizia”, Canale5, 2000-2012). Oppure possono puntare a fornire coordinate spaziali, illustrando le ambientazioni che faranno da sfondo alle vicende: siano essi i luoghi della Sicilia sublime e struggente di Montalbano (Rai, 1999-in corso), la sequenza di monumenti-logo (Pezzini 2006) che rende riconoscibilissime la Londra di “Sherlock” (BBC One, 2010-2017), la Washington di “House of cards” (Netflix, 2013-2018) o la Zecca di stato spagnola (e poi la Banca nazionale) de “La casa de papel” (Antena 3/Netflix, 2017-in corso).

Ma queste sigle possono anche focalizzarsi sulla presentazione dei personaggi e degli attori che li interpretano: si pensi alla celeberrima “The Addams Family” (ABC, 1964-1966), ma anche a una sua declinazione più moderna e originale, “Shameless” (Showtime, 2011-in corso), in cui i protagonisti vengono inquadrati da una telecamera praticamente fissa mentre entrano ed escono dalla toilette di casa. Un ambiente intimo e privato, in rima con quanto promesso dal titolo della serie, viene esposto alla mercé dello sguardo del telespettatore, che pure però può soddisfare solo in parte la sua curiosità da voyeur: la telecamera è infatti bassa e la maggior parte dei personaggi è inquadrata dal tronco in giù. Il bagno allo stesso tempo mostra tutta la sua versatilità nel fare da sfondo alle situazioni più disparate e più o meno intime: c'è chi lo usa – ma sono in pochi – tradizionalmente per i propri bisogni e chi invece, da *bricoleur* (Lévi-Strauss 1962), lo utilizza come luogo di incontro amoroso, come stanza per fumare e scambiare due chiacchiere, come posto in cui giocare con la carta igienica. Grandi e piccini si susseguono in questo esiguo spazio facendo emergere l'assenza di regole, ruoli e gerarchie familiari “normali”. Un ritratto intimo di una famiglia atipica, insomma, in cui la musica di accompagnamento, “Luck you got” di The High Strung, si preoccupa di segnalare che il tono del racconto non sfocerà nel melodramma, ma seguirà con una certa leggerezza la sregolatezza del gruppo.

Infine, si possono annoverare in questo tipo di aperture quelle che si focalizzano sulla dimensione temporale. Da “The Bionic Woman” (ABC 1976-1978) in poi, una delle funzioni

delle sigle è stata quella di mostrare il prologo della storia, che, ripetuto a ogni puntata, mette in scena l'antefatto, la molla narrativa che ha dato il via alla narrazione. In "Grace and Frankie" (Netflix, 2015-in corso) le immagini presentano attraverso topper per torte le tappe della vita delle due coppie di protagonisti (figg. 1-3). Lo sfondo è quello di una torta nuziale a più piani: la telecamera la percorre dal basso verso l'alto e, man mano che sale, mostra un'evoluzione da uno stadio di presunta "normalità" a un suo rovesciamento: in basso le due coppie coronano con il matrimonio il loro sogno di amore, nel secondo strato hanno dei figli, nel terzo, già in età più matura, si dedicano ai loro passatempi (dipingere o giocare a golf), finché i due mariti – in effetti fin da subito posti in una posizione centrale e ravvicinata e solo circondati dalle rispettive mogli – non si baciano, lasciando sole le due donne sulla sommità della torta, che, in conseguenza a questa svolta narrativa, non può che sgretolarsi, insieme alla celebrazione di una storia di amore tradizionale, sotto gli occhi dello spettatore. L'antefatto del racconto viene insomma riassunto in maniera creativa e ribadito a ogni puntata, anche a uso di uno spettatore che inizia ad affezionarsi alle vicende a serie già avviata.



Figure 1-3 – Fotogrammi tratti dalla sigla di "Grace and Frankie"

Appassionare gli spettatori

Altre sigle puntano ad appassionare il telespettatore, facendolo ridere o commuovere, rilassare o agitare, angosciare o tranquillizzare. Non si tratta, come nel caso precedente, di parlare della serie presentandone i contenuti o i protagonisti, quanto piuttosto di definire un'atmosfera, un mood emozionale che costituirà la lente attraverso cui leggere il racconto, di settare un insieme di sensazioni che girano intorno al prodotto finzionale. A essere ricercata è una sintonizzazione di tipo patemico e a farla da padrone, di conseguenza, un discorso enfatico, spesso iperbolico.

In "Homeland" (Showtime, 2011-in corso) caotiche alternanze di immagini ci restituiscono una realtà colta attraverso una serie di cortocircuiti (figg. 4-6). Le inquadrature alternano il passato e il presente, la gioventù e la maturità, ricostruzioni finzionali e riprese di politici e fatti di cronaca, scene da sogno surreali e immagini tratte dagli episodi. La protagonista (da bambina prima e da adulta poi) è inquadrata più volte all'interno di un labirinto, a viso aperto o con indosso una maschera da bestia, da sola o nelle vicinanze di quello che si scoprirà essere un sospetto terrorista, nonché suo amante. C'è una chiara citazione del mito del Minotauro, con evidente riferimento al mix di ferocia e aggressività che sembrano in questo caso potersi applicare a chiunque, senza preconcetti

e schieramenti di sorta (in “Homeland” non è chiaro chi siano i buoni e i cattivi). Non solo, ma il labirinto figurativizza il tema della difficile caccia all'uomo, dei percorsi tortuosi, dei territori nemici in cui addentrarsi, ma anche d'altro canto il perdersi tra i pensieri, il seguire logiche contorte, senza percorsi a priori prestabiliti e senza certa via d'uscita.

Un susseguirsi di voci, anch'esse di persone e di personaggi, si confonde con il sottofondo musicale composto da Sean Callery, in cui si distinguono dei frammenti audio del jazz di Louis Armstrong (anch'egli inquadrato mentre suona la tromba): la musica dell'improvvisazione si alterna alla programmaticità dei discorsi istituzionali e fa rima al modo di procedere spesso tattico e inaspettato della protagonista, la cui caratteristica fondamentale è, tra l'altro, quella di essere affetta da un disturbo bipolare. E il jazz non è soltanto quella melodia terapeutica che la donna utilizza talvolta per calmarsi, ma anche appunto la musica emblema del suo apparente disordine mentale, cui d'altro canto fanno riferimento le immagini tremolanti, le riprese sottosopra, i bagliori di luce, i bruschi tagli e i rapidi passaggi di inquadrature. In un crescendo di intensità e tensione, la sigla comunica al telespettatore, in termini ansiogeni, il particolare regime di vita della donna con cui dovrà familiarizzare nel corso delle puntate.



Figure 4-6 – Fotogrammi tratti dalla sigla di “Homeland”

Porre interrogativi

In alcuni casi, obiettivo delle sequenze di apertura sembra quello di porre interrogativi allo spettatore. La sigla tende allora a lavorare sulla dimensione cognitiva, invitando il pubblico ad attivare un fare interpretativo volto a decifrare significati più o meno nascosti nel testo. L'effetto è fortemente coinvolgente, cosa che ne fa una strategia comunicativa tra le più sfruttate in tempi recenti.

Esattamente al contrario di quanto avveniva con le sigle di presentazione dei contenuti della serie (paragrafo 2), questi *opening credits* si riferiscono al racconto principale in termini metaforici e indiretti. Per tutti, basti citare il caso di “Master of sex” (Showtime, 2013-2016), in cui l'ironica sequenza di apertura (figg. 7-10) inizia con un'inquadratura della porta dello studio dei protagonisti (due sessuologi che operano negli Stati Uniti a cavallo tra gli anni 50 e 60) su cui campeggia il nome della serie. Accompaniate da un seducente tango, seguono quattro micro sequenze che riassumono con immagini più o meno esplicite le quattro fasi del ciclo di risposta sessuale (eccitamento, plateau, orgasmo, risoluzione) teorizzate da Masters e Johnson (alla cui storia si ispira appunto la serie tv). Le quattro sequenze si individuano facilmente perché introdotte da una grafica di

un uomo e una donna su una panchina. Nella prima i due sono a distanza ma si osservano: è il momento dell'incontro, la fase iniziale seguita da immagini come l'apertura di un fiore, la bocca di una donna che addenta una mela, una moneta che viene infilata all'interno di una fessura; in un secondo momento l'uomo e la donna sulla panchina si avvicinano e si danno la mano: è la fase del corteggiamento fisico, figurativizzato da un treno che entra in una galleria, da un torero alle prese con il toro, da una chiave che si inserisce in un buco della serratura, da un cetriolo lavato sotto il rubinetto; nel terzo momento i due si baciano: siamo all'apice dell'amplesso, rappresentato dall'apertura di una bottiglia di spumante, dall'eruzione di un vulcano, da fuochi di artificio; infine, momento finale, l'uomo e la donna sono di nuovo sulla panchina: sbracato lui, intenta a fumare lei. La sigla si chiude simmetricamente con un'inquadratura identica a quella di apertura: la porta dello studio dei dottori vista dall'esterno. La porta che apre e chiude questo testo, non a caso di vetro smerigliato, ci riporta nell'atmosfera di privacy e intimità che caratterizzerà i racconti dei pazienti dello studio.

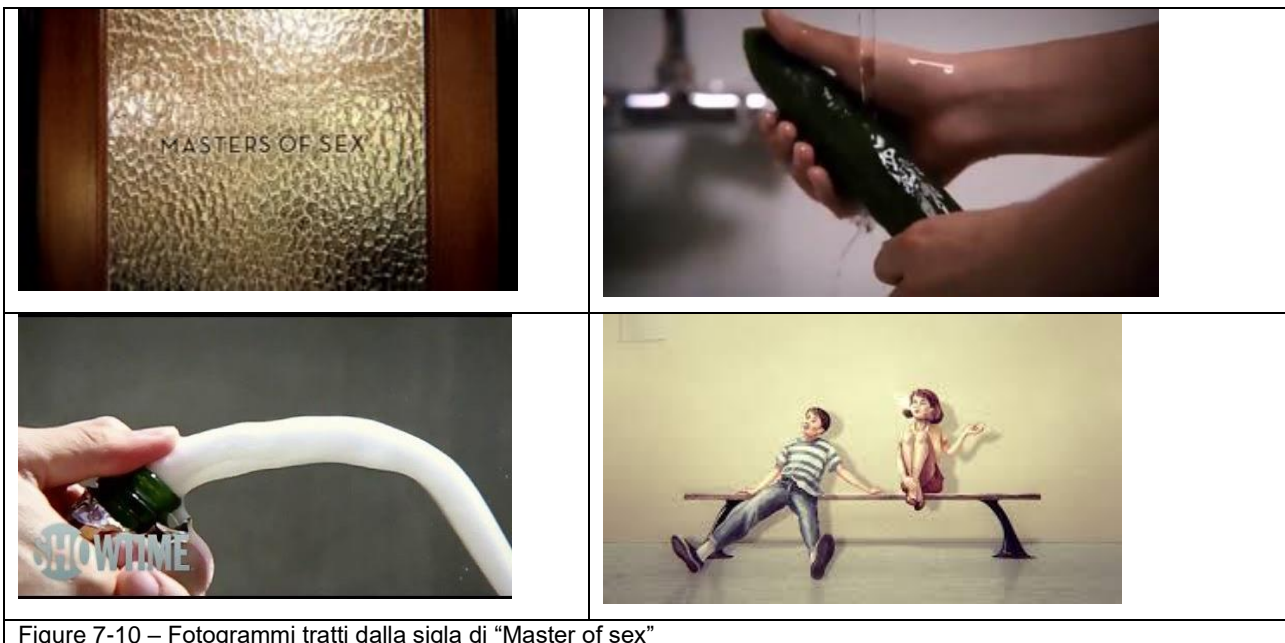


Figure 7-10 – Fotogrammi tratti dalla sigla di “Master of sex”

Nella stessa direzione vanno quelle sigle che cambiano di episodio in episodio e tendono a sviluppare un fare indiziario, gettando un'esca al pubblico e coinvolgendolo in una sorta di gioco enigmistico. Tipico esempio è “Ozark” (Netflix, 2017-in corso), che presenta una sigla-non sigla, ridotta all'osso e priva di commento musicale. A pochi minuti dall'inizio dell'episodio, compare una schermata composta da una “O”, iniziale-logo quadripartita che riporta al suo interno quattro raffigurazioni di oggetti che avranno un ruolo cruciale nella puntata (fig. 11). Allo spettatore scommettere a cosa serviranno, quando compariranno, che genere di piste narrative apriranno. La “O” diventa marca enunciativa, una cornice che mette in rilievo su cosa si dovrà focalizzare l'attenzione per comprendere gli snodi cruciali del racconto. In generale le sigle indiziarie puntano sull'anticipazione, sono una sorta di trailer-teaser, e giocano con un enunciatario

enigmista a cui piace risolvere rebus, riconoscere dettagli, decifrare codici interni al racconto che dimostra così di conoscere nel profondo. La sigla non apre soltanto un dialogo con lo spettatore, ma lo seduce e lo sfida, mettendo alla prova la sua expertise sul mondo finzionale. Sigla ed episodio si vengono a legare indissolubilmente in un rapporto specifico e singolativo, acquisendo senso l'uno in relazione all'altro.

In termini generali, possiamo dire che si tratterà per ciascun caso di individuare le dominanti, perché è chiaro che spesso le dimensioni convocate sono più d'una (Marrone, 2007): così, ad esempio, è vero che la sequenza di apertura di "Game of Thrones" (HBO, 2011-2019) ha una componente informativa (mostra gli spazi in cui si articola la vicenda), ma il fatto che questi spazi cambino di episodio in episodio, andando a definire i regni in cui si svolgeranno le vicende della puntata, ne fa un indizio che fornisce anticipazioni e crea aspettative.



Figura 11 – Sigla di "Ozark"

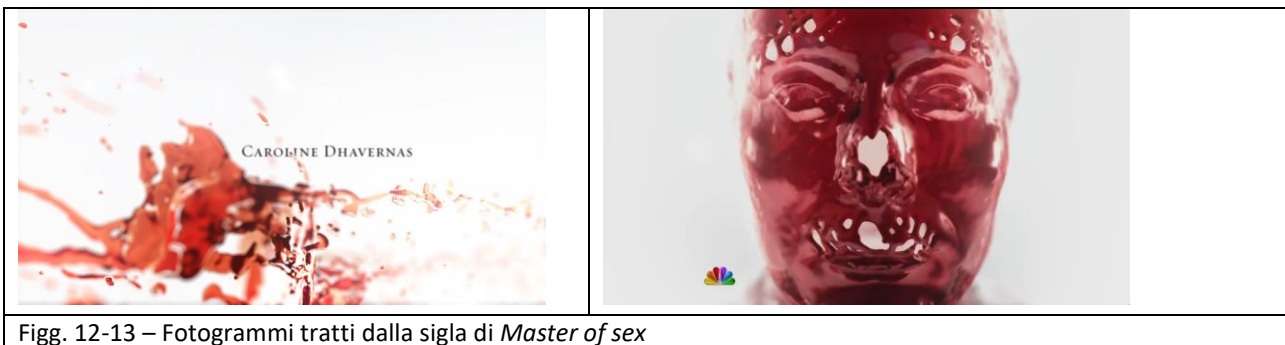
Sollecitare i sensi

Ci sono infine sigle che illustrano non tanto aspetti specifici del racconto (attori, spazi, tempi, cfr. paragrafo 2), quanto piuttosto, in generale, l'argomento di cui esso parla. Lo fanno, di solito, in termini radicali e diretti, iperfocalizzando lo sguardo su un qualche elemento che va a definire il topic della serie in termini innanzitutto estesici. Il coinvolgimento del telespettatore è tutto sensoriale e prevede l'attivazione di uno sguardo aptico (Deleuze, 1981; Deleuze, Guattari, 1987; Parret 2009), uno sguardo erratico, fluido, che divaga in una dimensione priva di profondità e di una visione di insieme.

È quanto avviene ad esempio in "Hannibal" (NBC, 2013-2015), dove su uno sfondo bianco e al suono di un'inquietante musica metallica, si osservano flussi di liquido rosso rincorrersi sullo schermo a formare, dapprima in maniera poco chiara e poi sempre più nettamente, i volti dei protagonisti della serie (figg. 12-13). Un liquido rosso che si fa connettore tra un'isotopia ematica (Hannibal è un cannibale e un serial killer) e una culinaria (Hannibal è un gourmand): il liquido translucido ha un che di sinistro e potrebbe essere infatti sangue o vino (Giannitrapani, 2018). Simile ragionamento va fatto per "The Crown" (Netflix, 2016-in corso), la cui breve sequenza di apertura mostra una corona che va lentamente prendendo forma sotto gli occhi dello spettatore: le prime colate di oro liquido diventano superfici grezze e poi sempre più finemente intarsiate fino a definire

chiaramente la figura che dà il nome alla serie, che, ricordiamo, racconta la storia della regina Elisabetta. Lo sfondo nero è posto a servizio dell'emergere della figura che si ricrea a partire da una sequenza di inquadrature iper-ravvicinate e focalizzate sul dettaglio. Certo, la sigla ci dice anche, più indirettamente, del lavoro complesso che sta dietro a una forma apparentemente semplice, delle sue mille sfaccettature, di quanto sia infondo la precisione di tutti i dettagli a creare l'effetto di perfezione. E in questo senso la storia della corona va a coincidere con quella di chi la indossa, perché anche la regina, in apparenza semplice e perfetta, è in realtà il frutto di un'operazione di messa in forma complessa e tutt'altro che naturale.

Queste sigle pongono in scena un processo di aspettualizzazione⁶, con la messa a fuoco progressiva, a partire da sfondi neutri e decontestualizzati, di figure emblematiche e cruciali per il senso della serie, figure che la rappresentano per antonomasia. Come dire, non conta tanto indicare di cosa parla il racconto, ma metterlo a fuoco in maniera tanto precisa quanto asciutta.



Figg. 12-13 – Fotogrammi tratti dalla sigla di *Master of sex*

Conclusioni

Se è vero che per le sigle oggi il rischio da scongiurare è quello di essere “skippate”, annullate, desemantizzate, è anche vero che questo genere di racconto si è nel tempo evoluto elaborando raffinate strategie per aggirare l'ostacolo (per esempio, come abbiamo visto, modificandosi a ogni episodio e coinvolgendo così lo spettatore in una caccia agli indizi). Gli *opening credits* hanno anzi iniziato a guadagnare autonomia rispetto al testo principale: sono diventati oggetto di parodia, si trovano su Youtube come video a sé stanti, rappresentano il focus di un portale loro dedicato (artofthetitle.com). Hanno talvolta colonne sonore così ben studiate da riuscire a rilanciare la carriera dei musicisti che le hanno create (si pensi a “Narcos”, Netflix, 2015-2017) o da divenire suonerie del telefonino che vanno in giro a promuovere ancor di più la serie (e la sua sigla). Tutti processi che non fanno che confermare l'iconicità raggiunta da questo genere di testi.

In questo progressivo quadro di autonomizzazione, le sigle sembrano talvolta voler prendere la parola, intraprendendo un discorso sulle sigle stesse e assumendo una valenza metatestuale. È il caso di “Better call Saul” (ABC, 2015-in corso), fortunato spin off di “Breaking Bad” (AMC, 2008-2013) basato sulla vita di James McGill (lo sgangherato

avvocato che diventerà poi Saul Goodman, legale del protagonista della serie-madre). Qui, in una dozzina di secondi, lo stesso sonoro accompagna immagini di oggetti diversi di puntata in puntata, cui si sovrappone sul finire il nome-logo della serie. Per l'affezionato telespettatore non può che scattare la caccia all'indizio: in che modo quanto è raffigurato si collega alla trama dell'episodio? In nessuno: non solo gli oggetti rappresentati appartengono alla vita di Saul Goodman in "Breaking Bad" (si situano dunque in un futuro rispetto al tempo enunciato e addirittura in un altro prodotto seriale), ma sono per di più abbinati alle puntate in termini del tutto arbitrari e casuali (tanto che nella seconda stagione vengono ripetuti identici). La sigla insomma sembra soltanto voler dichiarare la sua filiazione rispetto a "Breaking Bad", quasi beffandosi dell'enunciatario e dei suoi possibili deliri interpretativi volti a cercare spiegazioni e motivazioni laddove invece vige l'arbitrarietà. In questo modo la sequenza di apertura sembra anche prendersi gioco della sigla come genere, delle sue più recenti evoluzioni volte a catturare a tutti i costi l'attenzione dello spettatore. Non solo, ma le immagini sono di pessima qualità, sfocate, mosse, tagliate male o montate alla meno peggio, così come il sonoro sembra interrompersi in tronco. Un'impostazione che continua a fare la caricatura delle sigle contemporanee – imponenti, perfettamente orchestrate e sapientemente costruite; un'affermazione dell'estetica del brutto, che è anche una presa di posizione sul mainstream dell'estetica del bello (Fabbri, 2017). La sigla di "Better call Saul" è coerente con il personaggio principale – ai limiti dello squallore, squattrinato e sempre alla ricerca di espedienti per riuscire ad affermarsi – ma è anche contemporaneamente ironica e disincantata, quasi a suggerire un simile mood – anch'esso ironico e disincantato – da intrattenere di fronte agli episodi.

Le sequenze di apertura delle serie tv non solo, infatti, come abbiamo visto, pongono e propongono un certo tipo di relazione con l'enunciatario, ma forse, più profondamente, suggeriscono chiavi di lettura con cui approcciarsi ai contenuti della serie: così per esempio, la maestosità della sigla di "Vikings" (History, 2013-in corso), dove la maggior parte delle scene illustra il lento e solenne annegamento di un guerriero inquadrato dal punto di vista degli abissi, non solo mette in scena l'ancestralità e la violenza, il passaggio tra la vita e la morte inevitabilmente e ritualmente accettata, ma invita contemporaneamente lo spettatore a guardare le vicende narrate con simile trasporto emotivo. Analogamente, la già citata sigla di "Ozark" non dissemina soltanto indizi al pubblico, ma allo stesso tempo gli suggerisce di attivare un simile fare interpretativo/cognitivo nel seguire le intricate vicende dei personaggi sullo schermo, di andare alla ricerca di ulteriori indizi sparsi nel corso della puntata, di scoprire possibili pieghe che potranno prendere gli eventi.

Nota biografica

Alice Giannitrapani è ricercatrice in semiotica presso il Dipartimento Culture e Società dell'Università di Palermo, dove svolge attività di ricerca e insegna semiotica e semiotica degli spazi museali. I suoi principali interessi di ricerca riguardano lo spazio, il gusto e l'alimentazione, il turismo, la televisione. Ha pubblicato, fra l'altro, *Viaggiare: istruzioni per*

l'uso (ETS, Pisa, 2009); *Introduzione alla semiotica dello spazio* (Carocci, Roma, 2013); *Spazi, passioni, società. Problemi teorici e studi di caso* (Nuova Cultura, Roma, 2017).

Bibliografia

- Carlini, F. (2009). *Popcorn Time. L'arte dei titoli di testa*. Recco: Le Mani.
- De Mourgues, N. (1994). *Le Générique de film*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: La Différence.
- Deleuze, G., e Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit.
- Dusi, N. (2008). Dr. House: l'ambizione di capire. Libido abduktiva, ritmi narrativi, visioni iperreali. In G. Grignaffini & M.P. Pozzato (a cura di), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction* (pp. 25-46). Milano: RTI.
- Eugeni, R. (1988). Nascita di una finzione. La costituzione dello spettatore nei titoli di *Via col vento*. In G.P. Caprettini & R. Eugeni (a cura di), *Il linguaggio degli inizi* (pp. 227-256). Torino: Il Segnalibro 1988.
- Eugeni, R. (1989). Il sogno e la soglia. Strategie di falsificazione e costruzione dello spettatore cinematografico nella cartellonistica e nel trailer di *Via col vento*. In *Cinecritica*, n. 13, aprile-giugno 1989, 95-106.
- Fabrizi, P. (1968). I linguaggi "abbreviati": uno spazio semiotico. In *Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura*, n. 216/36, anno XIX 1968. Preso da: http://www.paolofabrizi.it/linguaggi_abbreviati/.
- Fabrizi, P. (2017). *L'efficacia semiotica*. Milano: Mimesis.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Giannitrapani, A. (in stampa). Don't skip intro. Sigle da non perdere. *Estetica. Studi e ricerche* 2/2019.
- Giannitrapani, A. (2018). To Eat or Not to Eat? A Short Path from Vegetarianism to Cannibalism. In A. Giannitrapani & F. Mangiapane (a cura di), *Animals in Law, Special Issue of the International Journal for the Semiotics of Law*, 31(3) 2018. Doi: [10.1007/s11196-018-9570-0](https://doi.org/10.1007/s11196-018-9570-0).
- Greimas, A.J., e Courtés, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Innocenti, V., e Re, V. (a cura di). (2004). *Limina. Le soglie del film/Film's Thresholds*. Udine: Forum.
- Jenkins, H. (2003). Transmedia Storytelling. In *MIT Technology Review*, January, n. 15, (www.technologyreview.com/biomedicine/13052/).
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- Marrone, G. (2007). *Il discorso di marca*. Roma: Laterza.
- Marrone, G. (2018). *Storia di Montalbano*. Palermo: Edizioni Museo Pasqualino.
- Metz, C. (1991). *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Klincksieck.
- Odin, R. (1980). L'Entrée du spectateur dans la fiction. In J. Aumont, & J.-L. Leutrat (a cura di). *Théorie du film* (198-213). Paris: Albatros.

- Parret, H. (2009). Spatialiser haptiquement: de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 112/2009. Preso da: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2570>.
- Périneau, S. (a cura di). (2013). *Les formes brèves audiovisuelles. Des interludes aux productions web*. Paris: CNRS.
- Pescatore, G. (a cura di). (2018). *Ecosistemi narrativi*. Roma: Carocci.
- Pezzini, I. (2002). Forme brevi, a intelligenza del resto. In I. Pezzini (a cura di), *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione*. Roma: Meltemi.
- Pezzini, I. (2006). Visioni di città e monumenti-logo. In G. Marrone & I. Pezzini (a cura di), *Senso e metropoli*. Roma: Meltemi.
- Pozzato, M.P. (2012). *Foto di matrimonio e altri saggi*. Milano: Bompiani.
- Re, V. (2006). *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*. Udine: Campanotto.
- Simonelli, G. (1994). *Le sigle televisive. Nascita e metamorfosi*. Roma: RAI/Eri.
- Spaziante, L. (2008). Tv sui generis. Strategie di presa di distanza e generi in Twin Peaks, In G. Grignaffini & M.P. Pozzato (a cura di), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction* (pp. 105-119). Milano: RTI.

Note

¹ Questo contributo riassume e rielabora alcuni dei contenuti esposti in Giannitrapani (2019).

² La letteratura sulle sigle di serie tv è abbastanza scarna. Se si esclude un volume – datato – in cui si sviluppa il tema generale delle sigle televisive (ivi comprese quelle delle fiction) (Simonelli, 1994), per il resto, e per quel che da vicino riguarda l’approccio che qui utilizzeremo – quello semiotico –, troviamo perlopiù contributi sparsi tarati su casi specifici: si pensi, solo per fare qualche esempio, all’intervento di Pozzato su “Sex and the city” (2012), a Marrone su “Il commissario Montalbano” (2018), a Dusi su “Dr. House” (2008), a Spaziante su “Twin Peaks” (2008). Sicuramente più nutrita la bibliografia sui titoli di testa dei film (Carlini, 2009; De Mourgues, 1994; Innocenti, Re, 2004; Metz, 1991; Odin, 1980; Re, 2006 – solo per citarne alcuni), con cui pure le sigle intrattengono evidenti rapporti di somiglianza (non foss’altro che per le principali funzioni da assolvere), ma nondimeno anche notevoli punti di distanza. Il primo e più evidente: i titoli di testa accompagnano un film, le sigle delle serie accompagnano numerosi episodi.

³ Per certi versi sigla e serie si relazionano dunque secondo un meccanismo di condensazione/espansione, due aspetti correlati all’elasticità del discorso (Greimas, Courtés, 1979).

⁴ Sulle nozioni di *débrayage* ed *embrayage* cfr. Greimas, Courtés (1979), ad vocem.

⁵ La dimensione pragmatica si lega non a caso a un fare descrittivo (Greimas, Courtés, 1979), tipico di questo genere di sigla.

⁶ Sul concetto di aspettualizzazione cfr. Greimas, Courtés (1979), ad vocem.