

Suono e immagine nelle sigle televisive. Il caso di CSI

Andrea Gabetta

Nell'ambito degli studi sull'audiovisivo l'analisi delle forme brevi costituisce senza dubbio un argomento di notevole interesse, in ragione della loro grande esposizione mediatica. *Bumper*, spot pubblicitari, trailer cinematografici e videoclip di diverso genere sono una presenza costante nei palinsesti televisivi e per il telespettatore diventa spesso inevitabile fruirne. Allargando il quadro di riferimento anche al web, i siti internet sono spesso pervasi da annunci commerciali e banner di ogni sorta [Pezzini 2002].

In questi contenuti la musica interagisce con le immagini, con le parole (anche sovraimpresse) e con suoni o rumori non musicalmente organizzati. Anche se in questa pratica vi sono delle similarità e dei tratti in comune con altri media e forme, ogni oggetto multimediale si avvale della musica in modo peculiare, adattandola alle proprie caratteristiche in modo da poter soddisfare le proprie esigenze. Le molte teorie elaborate sull'analisi delle opere multimediali, in generale, e dell'audiovisivo in particolare, costituiscono senza dubbio un'importante base di partenza, ma nessuno studio di carattere musicologico (o anche di natura interdisciplinare, che intrecci l'analisi musicologica con discipline quali la semiotica o lo studio dell'audiovisivo) fornisce un quadro di riferimento storico-analitico specificamente indirizzato a definire un percorso d'indagine sulla forma breve oggetto di questo studio: la sigla televisiva.[1] Per questo motivo l'analisi qui presentata, per quanto muova da solidi punti di riferimento pragmatici e teorici (si vedano, ad esempio, l'analisi della *hit list*, tabella la cui redazione costituisce un procedimento standard nel cinema hollywoodiano, e il concetto di 'flusso' audiovisivo) si basa soprattutto su una metodologia non univoca o avente una paternità autoriale definita, ma sviluppata incrociando in modo del tutto personale i concetti e le tesi esposte nella bibliografia di riferimento.

Tra le molte forme brevi le sigle musicali televisive costituiscono senza dubbio una tipologia particolare. Nonostante l'aspetto di relativa semplicità di produzione e ricezione che le caratterizza, le sigle sono invece dotate di una natura assai complessa, data la pluralità di funzioni che svolgono e le molte esigenze che soddisfano. Innanzitutto, la sigla televisiva ha ereditato alcuni principi sui quali si basano anche i titoli di testa (e di coda) cinematografici. In questo campo gli studiosi concordano sulla doppia funzione ricoperta dai crediti, per quanto la terminologia possa essere differente: si parla di una funzione "espositiva" e di una "contrattuale". La prima, di carattere più descrittivo, è legata ad esigenze strettamente pratiche, informando lo spettatore su alcuni dati della proiezione (regista, titolo, attori, casa di produzione, autore della colonna sonora ecc., per questo motivo può anche essere definita "funzione informativa"), avviando il meccanismo narrativo del film e il mondo finzionale in cui lo spettatore stesso è invitato a calarsi; la seconda, più concettuale, «riguarda invece l'enunciazione, l'ordine del discorso, l'impostazione di una relazione con lo spettatore, la sollecitazione di un fare interpretativo» [Re 2006, 37], cioè i titoli concepiti come soglia d'ingresso verso il mondo diegetico (svolgendo dunque una funzione anche "introduttiva") [Carlini 2009, 34-35; Di Marino 2000].

La sigla televisiva ha poi caratteristiche specifiche. I fattori fondamentali, innanzitutto, sono capacità di identificazione istantanea e longevità, ovvero la sigla non deve annoiare se fruita ripetutamente [Donnelly 2005, 145]. Ronald W. Rodman, poi, propone una tassonomia della musica utilizzata in televisione suddivisa in tre differenti categorie funzionali, definite in base al rapporto che intercorre tra la musica stessa e i testi audiovisivi.[2] Si parla di musica *diegetica* nelle situazioni in cui essa è fruita se non addirittura prodotta da chi nei testi compare, vale a dire chi svolge un'azione; la musica *intradiegetica* è invece quella che interviene con una funzione di commento, metafora, parafrasi o sottolineatura dell'azione, ma che non è né fruibile né prodotta dalla finzione scenica; e, per ultima, la musica

extradiegetica, che non soltanto non è in alcun modo percepibile dall'interno del testo, ma vi è completamente estranea: la troviamo nei brevi motivi che introducono le fasce pubblicitarie, nel promo del marchio dell'emittente televisiva (*bumper*) e nelle sigle dei diversi programmi.

Partendo da questa classificazione, Rodman fa notare come la sigla televisiva abbia caratteristiche sia "extradiegetiche" sia "intradiegetiche": svolge una funzione di richiamo, di cattura dell'attenzione del telespettatore, basandosi su immagini ricorrenti e su un brano musicale fisso, episodio dopo episodio e stagione dopo stagione; al tempo stesso, la sigla contribuisce a costruire una finzione narrativa, svolge il ruolo di apertura e chiusura di un contenuto televisivo (ne "marca" i confini), identifica il genere e l'atmosfera della trasmissione enfatizzandone gli aspetti più caratterizzanti. In questo senso, evidenzia Giorgio Simonelli, la sigla si pone, in maniera limitata, anche su un piano promozionale, puntualizzazione che giunge in coda all'elenco di quelli da lui chiamati «compiti istituzionalmente affidati alla sigla», ovvero «segnare la presenza di uno specifico testo televisivo reso riconoscibile dalla ripetizione delle stesse immagini racchiuse nella sigla, indicarne sommariamente le caratteristiche prima che inizi il vero e proprio scambio di comunicazione con il fruitore, sottolinearne il valore attraverso l'enfatizzazione di alcuni elementi [...]»[Simonelli-Pappini 1994, 57]. Quanto fin qui menzionato riconduce la sigla televisiva a una natura "paratestuale", perché è un elemento che accompagna il testo, ne costituisce un accessorio fondamentale ma non è il testo vero e proprio. La sigla televisiva ha però anche un'altra faccia: se da un lato è vero che accompagna il testo, circoscrivendolo, dall'altro è pur vero che la sigla si presta anche a fare le veci del testo, a farlo riaffiorare alla memoria dei telespettatori ogni qual volta essa venga anche solo accennata, ritagliandosi in questo modo anche un ruolo "sostitutivo" [Simonelli-Pappini 1994, 86-87]. Quindi, per riassumere, la sigla "presenta" e contemporaneamente "rappresenta" il testo, ciò a cui è riferita.[3]

Entrando nel dettaglio di un caso specifico, la sigla della fortunata serie televisiva *CSI: Crime Scene Investigation*[4] costituisce senza dubbio un raro esempio di proficuo uso di un brano non originale per i titoli di testa e di coda di una serie. L'eccezionalità non è dovuta tanto al fatto di avvalersi di un repertorio preesistente, circostanza relativamente comune e sicuramente non inedita, quanto al rapporto che in questo caso nasce tra una band, gli Who, e la serie in questione: gli *spin-off* derivati (*CSI: Miami*, *CSI: NY* e *CSI: Cyber*)[5] sono anch'essi aperti e chiusi da frammenti di tracce dello stesso gruppo, costituendo una felice tradizione che ci permette, oltre all'analisi puramente tecnica, di toccare con mano un caso di vera e propria risemantizzazione della musica rock. Scopo del presente saggio è, quindi, non soltanto dimostrare come la risemantizzazione stessa avvenga grazie a un percorso che porta gli Who a divenire un vero e proprio marchio di fabbrica della serie, ma anche quale sia l'approccio metodologico che ha caratterizzato tale percorso, giungendo in ultima istanza a mettere in luce un caso singolare di interazione tra musica e immagini.

Premessa fondamentale, prima di passare all'analisi vera e propria, è una riflessione sulle motivazioni che possono aver spinto il franchise di *CSI* a sfruttare proprio gli Who, e proprio quei brani del loro repertorio. Da questo punto di vista va innanzitutto precisato che le case di produzione optano spesso per l'utilizzo di elementi musicali preesistenti per non dover ingaggiare un musicista che componga una sigla originale, operazione che può risultare più costosa dei pagamenti dovuti per i diritti di utilizzo di ciò che già è stato prodotto e registrato.[6] Occorre, poi, accennare brevemente alla "mediaticità" che, fin dagli anni Sessanta, contribuisce al successo della musica rock, al di là delle intenzioni strettamente artistiche o espressive che veicolano l'approccio di ogni musicista alla sua professione.

Da quando divenne la colonna sonora dei movimenti controculturali e giovanili nati negli Stati Uniti e in Europa negli anni Sessanta, il rock assunse una carica di trasgressività e ribellione ai costumi e alle norme socialmente condivise, ulteriormente enfatizzata dagli eccessi che caratterizzavano la vita di alcuni dei suoi più brillanti esponenti. A creare una vera e propria mitologia del rock contribuirono anche le tematiche trattate e le performance, dal vivo come in video. Tutto questo facilitò l'appropriazione da parte dell'industria dell'audiovisivo di icone rock e dei loro maggiori successi, attraverso campagne pubblicitarie, film, trasmissioni radiotelevisive: tanto più trasgressiva diviene la musica, quanto più appetibile e

interessante diviene il prodotto a essa associato.[7]

E così, lo sfruttamento del rock in *CSI* rientra a far parte di un consolidato meccanismo commerciale. I riferimenti al mondo musicale rock sono frequenti in *CSI*, in particolar modo nelle vicende ambientate a Las Vegas: delitti che coinvolgono rockstar, citazioni di artisti o brani famosi, temi musicali che accompagnano le indagini, sono molti gli espedienti messi in atto nelle sceneggiature affinché i protagonisti dimostrino una loro spiccata propensione ad ascoltare, o almeno a conoscere, il genere. E quando questo fa da sfondo 'intradiegetico' è l'intera azione a caricarsi di un'atmosfera rock.[8]

Detto ciò, appare del tutto scontata, o comunque stilisticamente conforme, la scelta di un brano rock per la realizzazione della sigla. Volendo fare un passo in più, fra i tanti cantanti e musicisti di questo variegato repertorio, perché gli Who? In parte, banalmente, va rilevato che la *band* britannica ha spesso concesso l'utilizzo del proprio repertorio [Bagarotti 2002, 34]: la consapevolezza di chiedere i diritti di sfruttamento a un gruppo che non pone grande ostruzionismo può aver giocato, in questo senso, un ruolo fondamentale. Ma, per rispondere alla domanda più esaustivamente, non possiamo non tenere in considerazione non solo la grande popolarità del gruppo, che ha goduto di fama internazionale già a partire dagli anni Sessanta (e quindi molto prima di *CSI*), ma anche e soprattutto il carattere transgenerazionale della produzione degli Who:

La musica di Pete Townshend – e degli Who, che l'hanno resa unica e "magica" – non è solo la musica di "una generazione" (la sua) ma la musica di "tutte le generazioni" (le nostre). Il motivo è da leggersi nel fatto che i sentimenti che la animano appartengono a tutti gli uomini e le emozioni che questa musica è in grado di suscitare sono il risveglio di quegli stessi sentimenti, scossi e obbligati a riaffacciarsi prepotentemente alla vita [Bagarotti 2002, 35].

Più specificamente, però, Pete Townshend, chitarrista del gruppo, parla della propria musica in termini di autenticità, onestà e qualità [ibid., 35], il che, al di là della ricerca di una liminare connessione tra oggetto mediatico e cultura rock tradizionalmente intesa, denota l'esigenza - da parte di chi punta sul repertorio degli Who per scopi promozionali - di ampliare e approfondire il sistema valoriale disponibile al telespettatore sull'asse dell'associazione tra caratteristiche intrinseche alla musica e prodotto televisivo.[9]

Il titolo del brano scelto per la sigla della serie madre, per di più, è conativamente perfetto come apertura di ogni episodio: *Who are you?* è la domanda delle domande, il *focus* che concentra l'attenzione dell'investigatore/scienziato mentre tenta di scoprire l'identità di vittime e carnefici sconosciuti, così come del telespettatore, inerme ma curioso testimone degli eventi.[10]

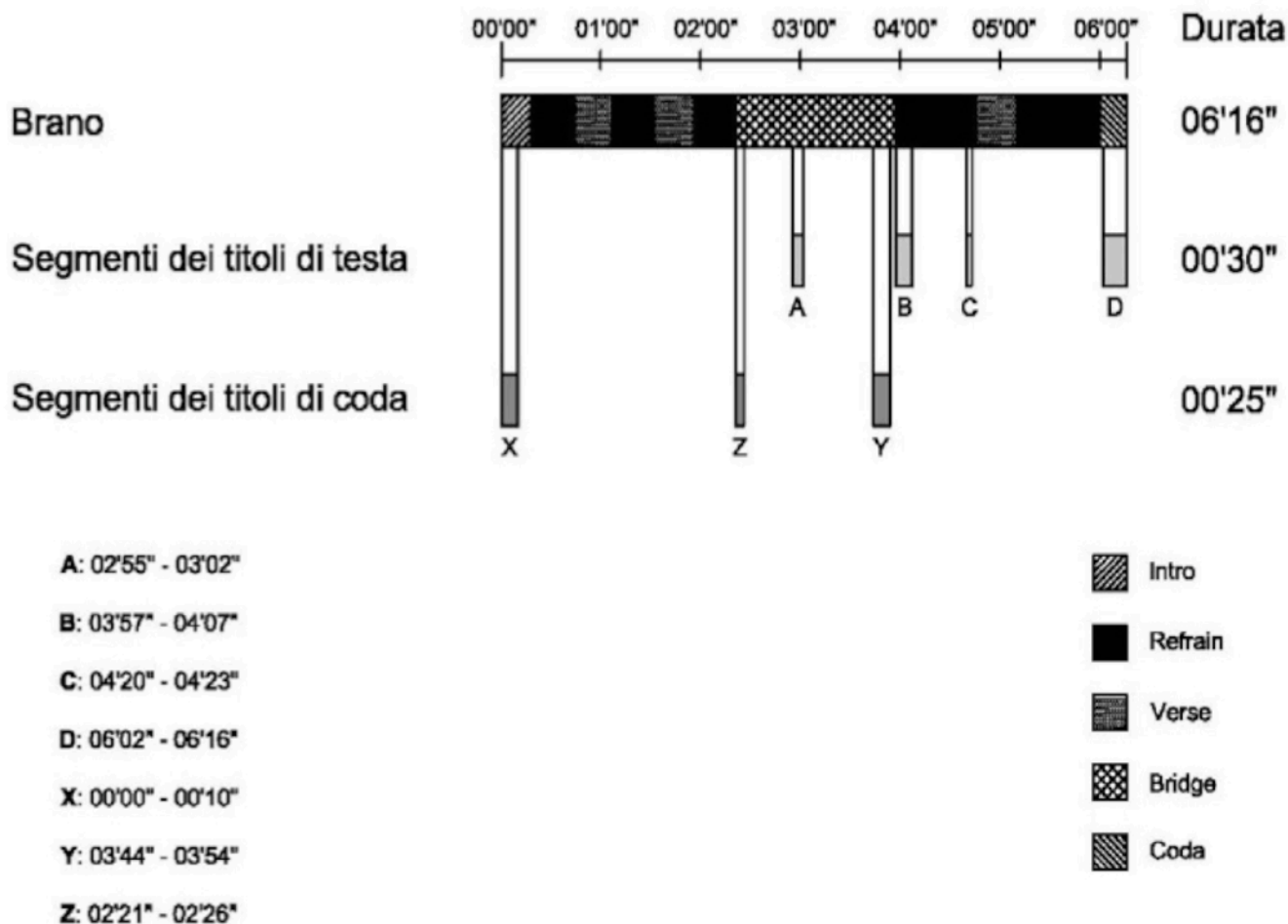


Figura 1. Schema formale di *Who Are You* e dei segmenti tratti dalla traccia originale per i titoli di testa e di coda

Lo schema di Fig. 1 riproduce l'analisi formale di *Who Are You* ([link](#)),[11] il brano utilizzato per la sigla di *CSI: Las Vegas*. Sulla sua scorta si possono avanzare una serie di interessanti considerazioni. La prima è che, a dispetto di quanto si potrebbe ritenere *a priori*, la sigla si costituisce non di una sezione della canzone, ma di quattro segmenti (tre per i titoli di coda) di durata variabile, giustapposti uno di seguito all'altro. Inoltre, nella selezione delle parti considerate più appropriate per costruire la sigla sono state escluse tutte le sezioni con canto. Infatti nella sigla la parte vocale è limitata al titolo e a poche parole del *refrain*, ma nulla è stato lasciato dei versi che compongono la parte più propriamente narrativa del testo verbale, vale a dire il *verse* nel quale si racconta una vicenda realmente accaduta e che ispirò la composizione del brano:

Narra la leggenda che *Who Are You* sia stata composta da Pete Townshend in seguito a una colossale ubriacatura: la band andava maluccio e a Pete era stato diagnosticato un avanzato deterioramento dell'udito. [...] Così si recò in un pub e si riempì di birra, finendo addormentato nell'androne di un palazzo, per essere svegliato da un *bobby* [NdA - espressione gergale che indica i poliziotti inglesi] che gli rivolgeva la non banale (visto lo stato di alterazione del soggetto) domanda: "chi sei?" [Valentini 2006, 76-78].

Limitare la presenza del testo al *refrain* è certamente utile al fine di non creare eccessiva ambiguità tra le parole del testo, che come abbiamo visto racconta una vicenda ben delineata, e la trama degli episodi, nessuno dei quali è chiaramente

riconducibile ad essa. Per di più, è comunque una pratica molto diffusa nel cinema americano (e nell'audiovisivo in genere) quella di servirsi di brani *popular*, noti al grande pubblico, unicamente nella loro parte più caratterizzante e orecchiabile, che in genere è proprio il *refrain* [Smith 2001].

Osservando la struttura della sigla, inoltre, si ha la netta sensazione che il rapporto che intercorre tra i segmenti che la compongono non è di semplice giustapposizione, bensì di funzionalità reciproca. Esattamente come l'arcata formale di una composizione più complessa, ad esempio una canzone o il movimento di una sinfonia, è sviluppata tenendo in considerazione un percorso logico che porti l'ascoltatore prima a familiarizzarsi con una o più idee tematiche, poi a seguire un episodio contrastante (per organico, metro e/o tonalità) e infine ad ascoltare la ripresa di materiale già esposto, così il brano che va a costituire la sigla, nonostante la breve durata, si basa su un segmento che ben si presta ad assumere una funzione introduttiva (A), di una continuazione che antepone un segmento più scarno dal punto di vista dell'organico a uno più nutrito, realizzando così una sorta di piccolo crescendo strumentale (B e C) e un enfatico finale con tanto di chiusura sul suono principale del brano, il bicordo *mi-si*. Il segmento A è efficace come inizio soprattutto per il suo andamento lunga-breve-lunga, storicamente qualificante un buon esordio: a riprova di ciò si consideri quante *Ouverture* di opere liriche hanno queste caratteristiche, soprattutto nelle prime battute (si pensi, ad esempio, a *Le nozze di Figaro* di Mozart o all'*Ernani* di Verdi). Sul finale non occorre argomentare con eccessive dimostrazioni: che ben si presti a fornire una percezione di chiusura è già sufficientemente provato dal fatto che tra fine del brano e fine della sigla vi è totale coincidenza, come dimostra lo schema. In altre parole, gli ultimi secondi di *Who Are You?* sono gli ultimi anche della sigla dei titoli di testa.[12]

Un altro aspetto significativo può essere direttamente collegato a quest'ultima considerazione. Osservando la Figura 1 notiamo che se, come è stato osservato, gli ultimi istanti del brano e della sigla di apertura coincidono, di contro la sigla di chiusura inizia esattamente come la traccia originale. Come è ovvio che sia, i titoli di testa e quelli di coda aprono e chiudono ogni singolo episodio di *CSI* e quindi chi guarda la serie, sovrapponendo le sue esperienze come ascoltatore e come telespettatore, può ben avere l'impressione che il brano termini dove inizia *CSI* e ogni puntata, a sua volta, finisca dove inizia il brano: vale a dire che l'appropriazione e la segmentazione di un testo preesistente, inglobato all'interno di uno nuovo, avviene con un procedimento atto a creare tra i due un reciproca compensazione. L'uno chiama in causa l'altro e viceversa, in modo che nessuno sia, almeno idealmente, mai veramente iniziato o finito. Una strategia in linea con il concetto stesso di serie, che ci porta inevitabilmente a seguire, più che molti membri facenti capo a un'unica entità, una stessa forma che si riproduce decine o centinaia (nel caso delle trasmissioni seriali più longeve) di volte e che, oltre tutto, inserisce *CSI* nella programmazione in modo coerente alle attuali logiche di costruzione palinsestuale.

È divenuta ormai pratica diffusa, quasi obbligatoria, nelle emittenti televisive contemporanee, inserire nella propria programmazione contenuti che non stacchino troppo bruscamente l'uno dagli altri, in modo che tutto ciò che si vede sullo schermo appaia come un'unica grande scia multimediale di animazione, cultura, divulgazione, informazioni, intrattenimenti, sport, spot pubblicitari. Un grande agglomerato costituito da diverse parti che si succedono quasi senza soluzione di continuità, ponendo tra di loro non tanto dei margini ben individuati, ma delle soglie, dei momenti di passaggio che si vorrebbe fossero quasi inavvertiti. Un tale affastellamento di messaggi e realtà mediali è stato chiamato 'flusso' radiotelevisivo [Williams 1990, 105-115].[13] Viene elaborato attraverso pratiche di decostruzione della catena testuale e di progressiva 'paratestualizzazione' del testo [Re 2006], che vede la progressiva scomparsa della demarcazione netta fra esso e i suoi elementi contigui: sigle posposte, fasce pubblicitarie, antefatti, prologhi, anticipazioni su ciò che verrà, *promo* e *trailer* sono solo alcuni degli espedienti messi in atto al fine di raggiungere lo scopo: «Ora, sotto l'imperativo categorico della produzione, che chiede di massimizzare gli ascolti, come si dice, per vendere oltre tutto a più caro prezzo il proprio ossigeno vitale, e cioè le inserzioni, strategie proteiformi tendono ad agganciare i programmi gli uni agli altri, ad evitare che lo spettatore "stacchi" in coincidenza con una fine troppo marcata» [Pezzini 2002, 13]. E ancora:


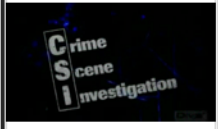


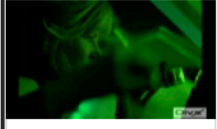


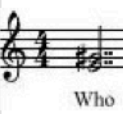




Nei canali tematici la trasmissione a tamburo continuo di quelli che ormai vengono chiamati *tout court* i "contenuti", contribuisce a produrre il senso di una temporalità inglobante ciclica e soprattutto autonoma rispetto al cosiddetto tempo sociale [...]. Anche fra l'inizio e la fine di un singolo testo si comincia così a percepire la tensione di una linea che tende a incurvarsi e a tornare su se stessa – dalla fine di nuovo all'inizio – più che una retta decisamente orientata da un punto A a un punto B. Alcune forme di testualità più di altre sembrano [...] utili tra l'altro a contrastare l'usura dei testi e a sollecitarne visioni ripetute [*ibid.*, 15].







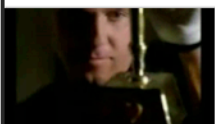

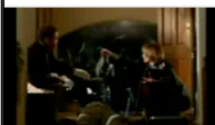



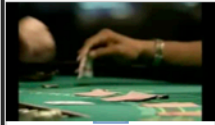

E così, anche se si tratta di una sottigliezza che i telespettatori colgono in modo forse solo subconscio, la circolarità continua che rimanda dal brano all'episodio (e quindi alla serie) e viceversa, rientra a far parte dei meccanismi che vanno a sgretolare la compattezza della struttura, i margini entro i quali racchiuderla separandola dal prima e dal dopo. In maniera simile, anche la frammentazione e ricomposizione del brano possono essere lette come la conseguenza del disfacimento dell'unità testuale.

Riassumendo, la sigla di *CSI: Las Vegas* nasce dalla scelta di un brano musicale il cui titolo è perfettamente calzante con i contenuti della serie, dalla sua scomposizione e ricomposizione in una nuova e più breve forma (badando che i segmenti utilizzati nel modo illustrato generino una sorta di infinito rimando intertestuale tra *CSI* e il brano nella sua veste originale) e dall'eliminazione, contestuale al processo di ricomposizione, di tutte le parti vocali ad eccezione di quelle dedicate al titolo, che per di più è anche l'*hook* principale. Ma una volta che questo frammento di circa trenta secondi è stato realizzato, come si sovrappone alla componente visiva?

La Tab. 1[14] ci aiuta a rispondere alla domanda. L'*hit list* è l'elenco dei punti di sincronizzazione di una catena audiovisiva, vale a dire i punti in cui nelle immagini succede qualcosa contemporaneamente a un certo evento sonoro e viceversa.[15] Normalmente i punti di sincronizzazione coinvolgono, a livello uditivo e senza tenere in considerazione tutto ciò che non è normalmente percepito come musica, un cambiamento dei parametri sonori (altezza, intensità, timbro) o l'inizio vero e proprio di un brano, o magari la sua fine (non necessariamente del brano intero, ma anche solo di una sua parte strutturalmente importante come un motivo o un tema) e, a livello visivo, un cambiamento di inquadratura, una dissolvenza, una zoomata, il movimento di chi o di cosa nell'inquadratura è ripreso. Il procedimento è tipico soprattutto del cinema hollywoodiano classico [Cook 1998, 63], ma nel tempo è divenuto così normativo e universalmente accettato da essere considerato il principale metodo di composizione audiovisiva: la musica e le immagini, a eccezione dei momenti di inizio e di fine, si ritiene che possano procedere indifferentemente l'una dall'altra tranne negli *hit*, cioè nei punti elencati in tabelle come la seguente.[16]

Hit	Tempo	Fotogramma	Descrizione evento	Musica
1	1,08"		Comparsa del titolo della serie (1)	

2	1,48"		Il titolo scompare per un istante (2)	
3	1,72"		Il titolo ricompare (3). Nelle due inquadrature successive vediamo Petersen/Grissom all'opera (4-5)	
4	3,64"		L'attore William Petersen si volta e guarda in macchina un istante dopo la comparsa del suo credito (6)	
5	4,40"		Raccolta delle prove sulla scena del crimine (7). Seguono due inquadrature della stessa natura (8-9)	
6	6,08"		Compare il credito di Marg Helgenberger (10)	
7	7,44"		Petersen/Grissom e collega scendono da un elicottero (11)	
8	8,00"		Sviluppo dell'inquadratura precedente (12)	
9	8,84"		Scena del crimine. Cadavere nella vasca da bagno sullo sfondo	

			(13)	 Who
10	9,48"		Dettaglio di capelli al microscopio (14)	 who
11	10,00"		Nastro giallo delimitante la scena del crimine (15). Nell'inquadratura successiva compare un'impronta digitale (16)	 who who?
12	11,44"		Petersen/Grissom osserva una lampada sulla scena del crimine (17)	
13	11,92"		Gli agenti Dourdan/Brown e Helgenberger/Willows sulla scena del crimine (18)	 Who
14	12,80"		Confronto tra impronte di scarpe (19). Nell'inquadratura successiva Dourdan/Brown osserva un frammento di unghia (20)	
15	14,16"		La mano di un uomo si muove sul tavolo da gioco (21). L'inquadratura successiva è indecifrabile (22)	

16	14,92"		Compare il credito di Gary Dourdan (23)	
17	16,68"		Interrogatorio (24)	
18	16,84"		Tesserino identificativo (25)	
19	17,44"		Primo piano di Eads/Stokes. L'attore volge lo sguardo verso la sua sinistra (26)	
20	17,48"		Compare il credito di George Eads (27)	
21	17,84"		Accende la piccola torcia che tiene in mano (27)	
			Un'agente della scientifica inquadrata di spalle (28). Nell'inquadratura successiva	

22	19,00"		notiamo il dettaglio di un registratore vocale sotto analisi (29)	
23	19,68"		Primo piano di Guilfoyle/Brass (30). Nell'inquadratura successiva assistiamo al confronto balistico tra due proiettili (31)	
24	20,80"		Compare il credito di Paul Guilfoyle (32). Nelle inquadrature successive vediamo l'utilizzo di uno spray per il rilevamento di impronte o sostanze organiche (33) e luci fosforescenti al neon caratteristiche della città di Las Vegas (34)	
25	23,64"		Vetro infranto con un violento colpo di mazza (35). Nell'inquadratura successiva Petersen/Grissom sferra un altro colpo violento (36)...	
26	24,44"		... frantumando la testa di un manichino (37). Nell'inquadratura successiva zoomata sulla radice di un capello (38)	
27	25,16"		Zoomata su un cadavere sul tavolo dell'obitorio (39)	
28	26,60"		Compare il credito di Anthony E. Zuiker (40)	

Tabella 1. Hit list della sigla dell'episodio pilota di *CSI: Las Vegas*

L'hit list ci permette di osservare alcuni interessanti aspetti. Il primo di questi è che la ricerca di punti di sincronizzazione assoluta fra immagini e musica è non solo un elemento basilare, bensì il principio fondante su cui si regge il rapporto tra le due componenti. Prova ne è il fatto che è possibile rintracciare ben ventotto sincroni (più o meno evidenti) in una sequenza che dura poco più di ventotto secondi: praticamente uno al secondo.

I punti di sincronizzazione sono gestiti anche come espediente per sottolineare enfaticamente la struttura narrativa della sigla. Si prenda, per esempio, il finale. L'iterazione del *mi3* ai numeri 25-28 e la qualità conativa del testo intonato, che è semplicemente il pronome "you", sono sincronizzati a tre eventi ben distinti: i primi due sono violenti colpi di mazza che vanno a frantumare prima un vetro e poi la testa di un manichino, il terzo è la rapidissima zoomata sulla ferita di un cadavere e il quarto è la comparsa del credito relativo allo sceneggiatore principale della serie, Anthony E. Zuiker.^[17] L'effetto cercato è quello di rivolgersi allo spettatore, chiamandolo direttamente in causa: «il compito di *CSI* è anche quello di fare i conti con la morbosità, il cattivo gusto e il voyeurismo che hanno invaso gli schermi del pianeta non solo attraverso prodotti di fiction televisiva e cinematografica di vario genere ma, ancor più, mediante il subdolo (perché ancor più "ufficialmente" credibile e autorevole) strumento del giornalismo televisivo o dei reality show» [Uva 2005, 54]. E così, giunta al termine della sua fulminea presentazione, la serie invita lo spettatore a non distogliere lo sguardo dallo schermo, stimolando la componente voyeuristica (e in questo caso anche macabra) che fa parte della sua natura: sei tu in prima persona che guardi, questi fatti non ti vengono semplicemente raccontati come nelle cronache giornalistiche, sei tu che hai la possibilità di entrare nel dettaglio di crimini tanto efferati, e a te che è riservata non soltanto la conoscenza delle vicende, ma anche il privilegio visivo del loro concreto svolgersi.

In altri termini, se il consumo si specializza e sceglie un programma perché è *quel programma* e non soltanto perché appartiene a un certo genere, l'offerta dovrà operare per enfatizzarne la specificità, prevedere gli elementi che possono risultare rilevanti nella percezione del pubblico [...]. Di qui l'importanza determinante assunta dalle diverse forme di paratesto, capaci di far lievitare le attese del pubblico e di isolare i tratti testuali più favorevoli al consumo [Rizza 1986, 27-28].

Vi sono poi altri sincroni che meritano di essere messi in rilievo, anche se possono essere considerati secondari. Innanzitutto il titolo della serie, che compare come prima immagine della sigla (n. 1, sul battere della battuta) e sul suono principale del pezzo (tonica) per essere immediatamente ripetuto, dopo una fulminea dissolvenza in bianco, sul VII grado (n. 3).

Sotto il profilo audiovisivo la sigla di *CSI* può essere definita "metonimica" e "metalinguistica" perché, se da una parte utilizza solo una piccola selezione delle immagini della serie, prese come sorta di campione rappresentativo dei suoi contenuti, al tempo stesso imposta anche un discorso che sarà pienamente comprensibile solo con la visione dell'episodio [Simonelli-Pappini 1994, 92]. In tal senso il fermo immagine del titolo su un accordo del gruppo armonico di dominante è perfetto per caratterizzare un esordio ben concepito, perché contribuisce a generare una sensazione di sospensione e apertura verso ciò che verrà dopo, in senso ambivalente: tanto sul piano musicale l'ascoltatore potrebbe aspettarsi una prosecuzione del discorso armonico, quanto su quello visivo l'enunciazione del paratesto titolo presuppone una spiegazione del testo a cui fa riferimento che viene data con le immagini che si susseguono a partire dall'inquadratura 4. Detto in termini diversi, il titolo posto all'inizio della sigla fa nascere nel telespettatore che la veda per la prima volta una certa curiosità, rinforzata dall'incertezza espressa dalla concatenazione I-VII con la quale è perfettamente sincrona.

Proseguendo, il credito di William Petersen, l'attore che interpreta il "supervisore" Gil Grissom, è anch'esso in sincrono con il suono principale del pezzo (n. 4). L'insistenza sul bicordo *mi-si* all'inizio del brano della sigla è significativa: come abbiamo visto, il sincrono si realizza la prima volta sul titolo della serie e la seconda sull'attore che ne interpreta il personaggio più carismatico, come se le gerarchie musicali riproducessero quelle in vigore all'interno del laboratorio della polizia scientifica di Las Vegas. C'è la squadra, il collettivo prima e al di sopra di tutto, e poi vengono i singoli membri, dei quali il personaggio di Petersen è il punto di riferimento principale, per ruolo e anzianità di servizio.

Anche altri due personaggi vengono presentati sfruttando punti di sincronizzazione secondari: i crediti relativi a Marg Helgenberger e Paul Guilfoyle (n. 6 e n. 24) compaiono in coincidenza dell'inizio dei segmenti B e D (e sul battere della battuta). Così i membri più anziani della squadra, quelli con gli incarichi di maggior responsabilità, sono stati presentati: prima quelli della scientifica (che raccolgono e analizzano le prove decisive) e poi il capo della 'squadra omicidi' (che arresta i colpevoli).

Al di là della distinzione gerarchica fra punti di sincronizzazione più o meno evidenti o più o meno importanti, gli eventi sonori contenuti nella *hit list* sono tutti relativi alla chitarra e, in misura ancora maggiore, alla linea vocale. Ciò vale a dire che i sincroni coinvolgono gli elementi della tessitura sonora generalmente considerati, in una buona parte del repertorio rock, parte del livello "figurale" del testo. Le voci, in particolar modo, sembrano abbinare il proprio motivo a un gran numero di sincroni, tanto da dare l'impressione che le immagini siano state montate in modo da assecondare il profilo ritmico della parte vocale. La linea affidata alle voci è costituita dal solista Roger Daltrey e dal coro degli altri componenti del gruppo, che realizza un riff muovendosi per terza parallele, maggiori e minori. Il riff nel repertorio *popular* è vagamente assimilabile al concetto di "ostinato" nella terminologia della musica d'arte, con la differenza che il riff è pressoché sempre caratterizzato più sull'aspetto ritmico che su quello melodico. Se è vero che «[l']elemento fondamentale, decisivo per la possibilità di significazione di una sigla è il suo ritmo, la disposizione temporale delle immagini, i rapporti di durata tra le inquadrature. Ancor più che sui contenuti, sulle scelte nell'ambito del profilmico, sulla gradazione dei colori, la costruzione della sigla sembra delinarsi in base a esigenze ritmiche» [Simonelli-Pappini 1994, 73], allora non stupisce che la nostra sigla si basi su un elemento melodico ritmico della tessitura e su una fitta sincronizzazione tra immagine e suono, alla luce del fatto che la sincretismo può essere considerata come una sorta di punteggiatura del testo audiovisivo e che la punteggiatura, normalmente, conferisce proprio il ritmo (oltreché il senso) del testo verbale. La sigla, dunque, è permeata da una grande 'ritmicità' e non a caso, nel breve spazio di poco meno di trenta secondi assistiamo allo scorrere di ben quaranta inquadrature.

Le immagini e la musica concorrono così allo sviluppo di una forma mediale del tutto nuova. Come abbiamo visto, sia le une che l'altra nascono da un processo di selezione e, in una certa misura, di sintesi di due componenti diverse e selezionate nel seno di integrità assai più vaste (soprattutto per quanto riguarda le immagini tratte dagli episodi della serie). Esse sono, però, prive dei significati e della dimensione che li avvolgeva nella loro forma preesistente: «Beyond this, there is also something occult about the process generally, where two radically different media can be fused in perception, generating something that is infinitely more than the sum of its parts» [Donnelly 2014, 3].

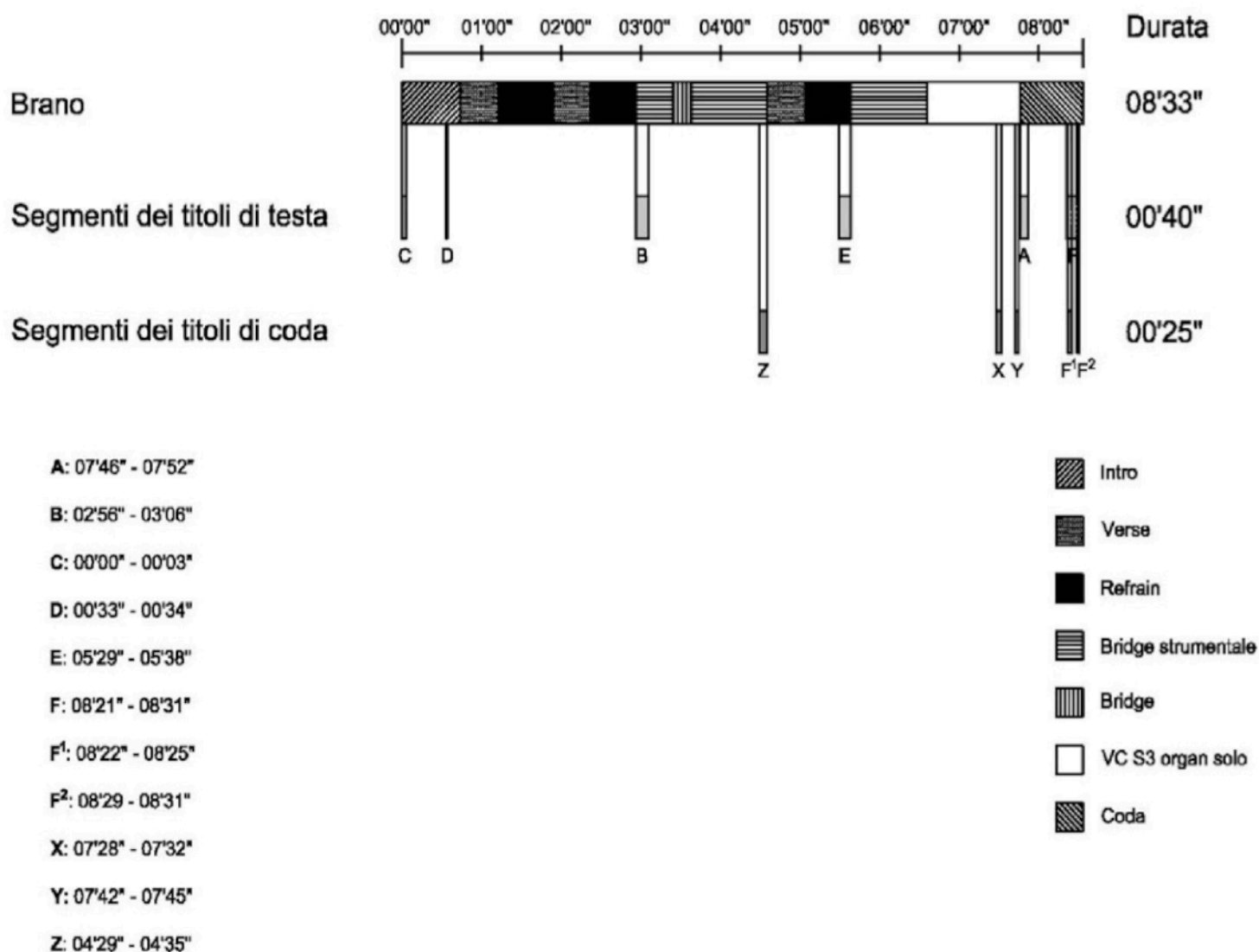


Figura 2. Schema formale di *Won't Get Fooled Again* e dei segmenti ricavati dal brano

La Fig. 2 (link) mostra lo schema d'analisi del brano scelto per la realizzazione della sigla di *CSI: Miami*. Anche questa volta la produzione punta su un grande successo discografico degli Who, dal titolo *Won't Get Fooled Again*.^[18] Rispetto al caso precedente si notano alcune significative differenze. Per prima cosa la scelta del brano stesso, che appare non soltanto incoerente con le vicende narrate per quanto riguarda il testo nella sua versione originale, ma anche il titolo *hook* qui non sembra essere particolarmente adatto ai contenuti.^[19] Il brano vuole semplicemente essere un inno di speranza verso la presa di coscienza dei cambiamenti prodotti dai movimenti sociali degli anni Sessanta, ma nulla nel suo svolgimento verbale lo collega in modo anche solo indiretto a una qualsiasi scena del crimine. In secondo luogo, la sigla dei titoli di testa e quella dei titoli di coda terminano nello stesso modo (l'ordine di ricomposizione dei segmenti della sigla di chiusura

è in questo caso X Y Z F¹ F², con quest'ultimo coincidente con gli ultimi istanti di F). Se aggiungiamo che il segmento C non è quello iniziale della sigla di chiusura, ne consegue che il rimando continuo tra brano e serie e viceversa, che era stato messo in luce come una sottigliezza strategica per la composizione della sigla di *CSI: Las Vegas*, viene qui a mancare.

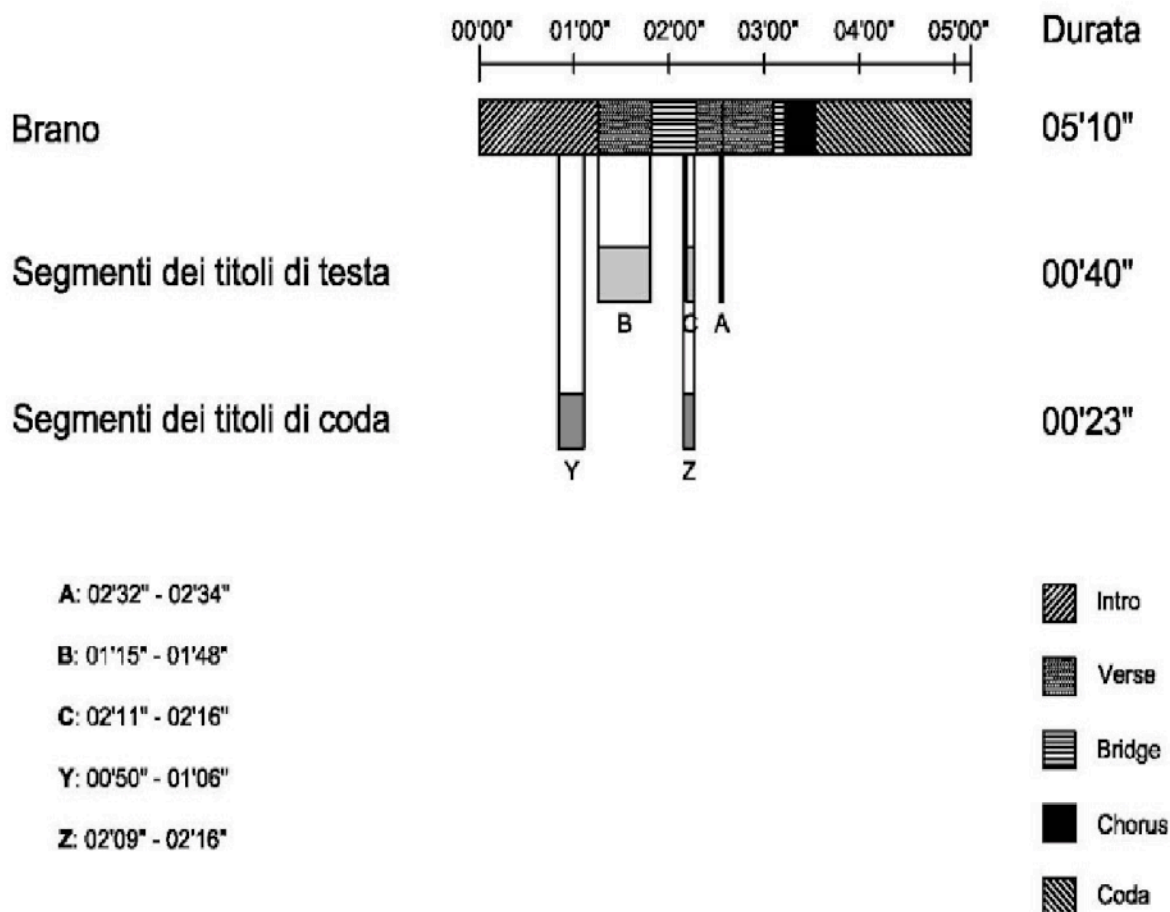


Figura 3. Schema formale di *Baba O'Riley* e dei segmenti ricavati dal brano

Proseguendo, nel 2004 la CBS lancia il secondo *spin-off* della serie, *CSI: NY*. Ancora una volta sono gli Who che aprono e chiudono gli episodi, con il brano *Baba O'Riley* la cui segmentazione e ricomposizione in formato sigla sono evidenziati dalla Fig. 3 (link).^[20] La differenza rispetto al primo utilizzo degli Who per la sigla di *CSI: Las Vegas* è ora notevole: non solo il brano prescelto risulta completamente incoerente con le vicende della polizia scientifica di New York e la segmentazione della sigla non permette alcun rimando tra l'episodio e i titoli di testa o di coda da un punto di vista logico strutturale, ma per di più in questa terza sigla la voce di Roger Daltrey è ben presente e lo sforzo per costruire una forma logica e funzionale è stato minimo. La sigla si costituisce, infatti, di soli tre segmenti, dei quali A e C sono brevissimi e servono soltanto per aprire e chiudere la struttura (la chiusura, per altro, è in fade-out) ed è quasi interamente basata sul segmento B, ovvero una porzione della seconda sezione della traccia originale, compreso il testo cantato:

*Out here in the fields
I fight for my meals
I get my back into my living.
I don't need to fight
To prove I'm right
I don't need to be forgiven.
yeah,yeah,yeah,yeah,yeah*

Interpretare queste parole come una sorta di "inno" professionale del buon poliziotto, integerrimo conservatore dell'ordine e della legge, rappresenterebbe un tentativo velleitario di cercare un'attinenza tra il testo e la tematica della serie.^[21] A partire dalla quarta stagione, la sigla di *CSI: NY* cambia anche nell'arrangiamento, riarrangiando il mix originale in una nuova veste che, se da un lato lascia perfettamente riconoscibile il *sound* originale, dall'altro costituisce, comunque, prova del fatto che un legame stretto della serie all'opera originale della band comincia a perdersi in favore di un associazione più generica, ma anche più profonda, tra la saga di *CSI* nella sua globalità e gli *Who* come "marchio".

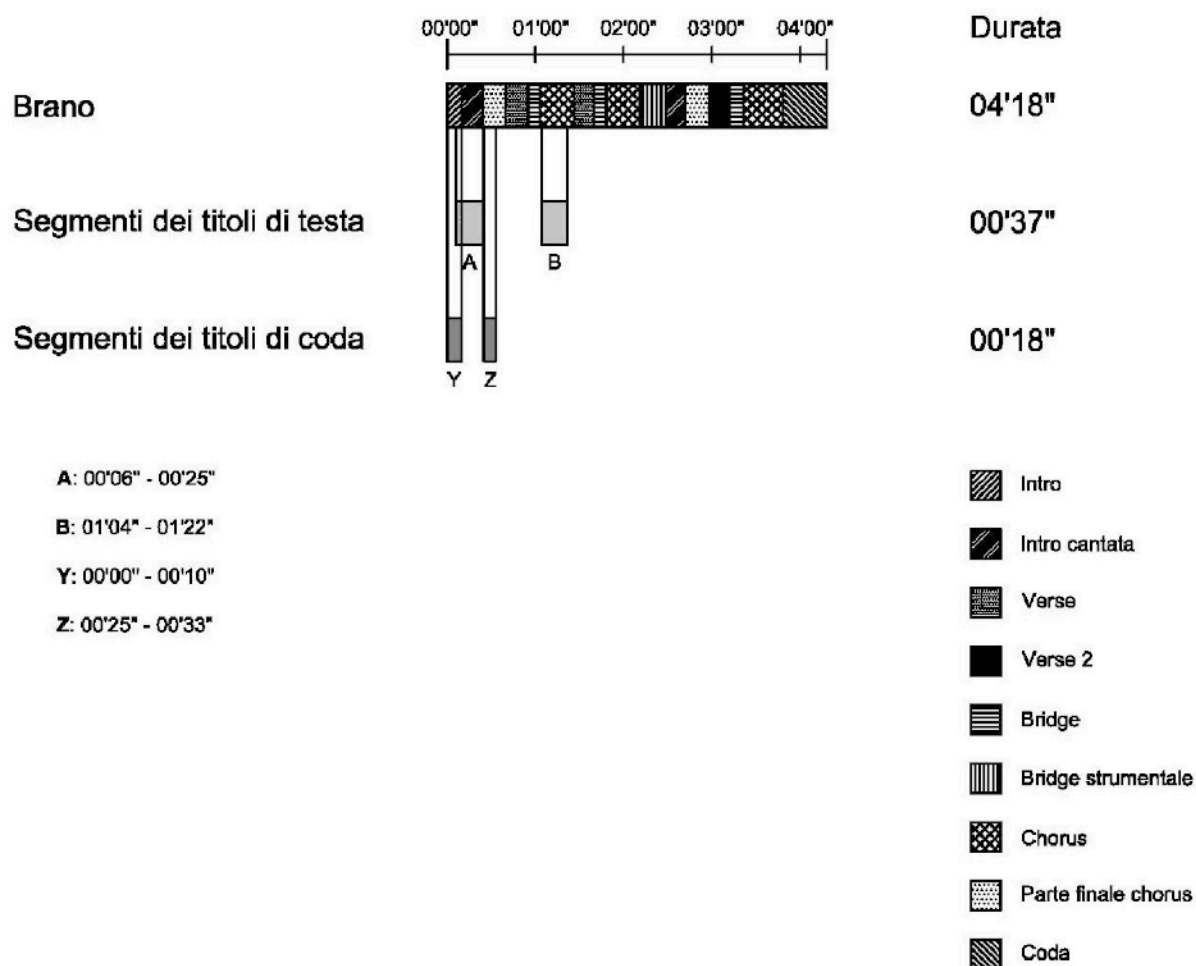


Figura 4. Schema formale di *I Can See for Miles* e dei segmenti ricavati dal brano

Il terzo spin-off della serie è *CSI: Cyber*, che questa volta abbandona la denominazione geografica per enfatizzare la novità

del registro narrativo: dalla criminalità comune si passa al crime informatico, ma sono sempre gli Who che aprono e chiudono gli episodi. Il brano scelto è *I Can See for Miles*, come si può vedere dalla Fig. 4 ([link](#)).^[22] La sigla di apertura di questo quarto capitolo della saga si pone in linea di continuità con la precedente: voce del cantante ben presente, con tanto di testo cantato e incoerente con la narrazione (tratta forse di un amore finito male o comunque di una fiducia tradita); costruzione formale semplice, con il segmento A che funge da apertura anche nel brano originale (corrisponde, grosso modo, all'introduzione cantata) e quello B che riprende, sostanzialmente, il *chorus* ma tutto si chiude improvvisamente con una rapidissima dissolvenza, senza una cadenza finale o qualsiasi altra sorta di chiusura più formalizzata. Infine, anche qui non vi è traccia di possibili corrispondenze tra la sigla di apertura e quella di chiusura da un punto di vista funzionale: non è attivato, in altre parole, nessun tentativo di guidare il telespettatore attraverso un ciclo che rimandi in continuazione dal brano alla serie e viceversa.^[23]

La sigla di *CSI* rimane fedele a se stessa, per quanto attiene alla sua realizzazione, soltanto nei titoli di coda. Infatti, la sigla di chiusura è sempre strumentale e sempre realizzata con pochi segmenti (unica eccezione la sigla di chiusura di *CSI: Miami* che è la risultante dell'accostamento di cinque porzioni tratte dal brano originale); la sigla di chiusura di *CSI: Cyber*, poi, rappresenta un caso interessante: il segmento Z della Fig. 4 nella versione originale del brano è cantato (è tratto dal *chorus*!), ma nella sigla di chiusura della serie è invece strumentale; gli autori hanno usufruito per quel segmento solo della base musicale, privandola della voce di Daltrey.

Le sigle di apertura, invece, attraversano un percorso di progressiva semplificazione che può essere riassunto nella Tab. 2:

Sigla	Las Vegas	Miami	New York	Cyber
Attinenza dell' <i>hook</i> principale con la serie	•			In senso metaforico
Uso del testo (enfatisza la mancanza di attinenza)			•	•
Complessità della struttura	•	•		
Richiami funzionali tra struttura della sigla e serie	•			

Tabella 2. Riassunto schematico del processo di semplificazione che ha guidato la realizzazione delle sigle

Per quanto riguarda i sincroni, che abbiamo visto essere il fulcro del rapporto suono immagine nella sigla dell'episodio pilota di *CSI: Las Vegas*, questi vengono quasi del tutto a mancare nelle realizzazioni successive, o sono comunque "nascosti" dalla sovrabbondanza della grafica. In compenso, però, è proprio l'elaborazione grafica delle immagini che, nell'ambito delle serie televisive, trova il suo maggior impiego nelle sigle [Bandirali-Terrone 2012, 46]. Essa diventa a poco a poco protagonista, in parallelo con la perdita di interesse sul piano compositivo e contenutistico: nelle versioni della sigla delle prime stagioni di *CSI: Las Vegas* è quasi del tutto assente, poi sempre più evidente, nell'originale così come nei tre *spin-off*.

E quindi, essenzialmente, che cosa è avvenuto quando circa diciotto anni fa la produzione di *CSI: Crime Scene Investigation* ebbe la felice intuizione di utilizzare un brano rock degli Who per aprire e chiudere ogni episodio della serie? La nascita di un rapporto duraturo e singolare tra la saga di *CSI* e gli Who, rapporto che è cambiato, nel tempo, di pari passo al mutamento delle esigenze della produzione dello show. In relazione a queste esigenze, quindi, si fruisce della musica: inizialmente in modo sottile ed elaborato, poi sempre meno concettuale.

Nata come sigla vera e propria, con tutti i crismi del caso e una notevole accuratezza nella rielaborazione della traccia originale, la musica degli Who calata nei panni di *theme song* è divenuta col tempo molto più che una sigla: un marchio di fabbrica, una segno distintivo e inconfondibile per i telespettatori, tanto da non aver più bisogno di essere rielaborata in modo particolare affinché ne sia giustificato l'uso. Visto l'enorme successo conseguito dalla prima serie, gli autori hanno ben pensato di riprodurre i medesimi meccanismi narrativi anche nei suoi derivati, semplicemente adattandoli

a scenari differenti. La continuità sul piano contenutistico trova una corrispondenza su quella musicale, con le sigle che attingono ogni volta a un brano diverso (come diverse sono le città nelle quali si muovono i criminologi) ma sempre all'interno del repertorio della medesima *band* (come uguale è il plot che governa ogni episodio di ogni serie al netto delle specificità riguardanti le singole scene e i singoli personaggi).

È in questo modo che avviene la ri-contestualizzazione menzionata all'inizio del presente scritto: la sfera connotativa del *serial* poliziesco è naturalmente diversa (e per certi aspetti opposta) a quella della musica rock, almeno in relazione a quei tratti di cultura mediatica che ho brevemente delineato. La fusione tra le due, in *CSI*, è dunque il risultato non di un'appropriazione deliberata quanto arbitraria di un repertorio e dell'aura ideologica o emozionale che veicola da parte di un grande network televisivo, ma di un processo evolutivo che ha condotto la produzione della saga della scena del crimine dapprima a scegliere un brano "soprattutto" (e non "solo", come abbiamo visto) per le sue caratteristiche tecniche e in seguito a sfruttare l'onda lunga del successo ottenuto continuando ad attingere alla stessa fonte.

Bibliografia

- Bagarotti E. (2002), *The Who*, Editori Riuniti, Roma.
- Bandirali L. - Terrone E. (2012), *Filosofia delle serie tv. Dalla scena del crimine al trono di spade*, Mimesis, Milano-Udine.
- Carlini F. (2009), *Popcorn Time. L'arte dei titoli di testa*, Le Mani, Recco.
- Chion M. (1990), *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Editions Nathan, Paris (trad. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2009; ed. orig. 2001).
- Cook N. (1998), *Analysing Musical Multimedia*, Clarendon Press, Oxford.
- Di Marino B. (2000), *Ai margini della finzione. Per un'analisi dei titoli di testa e di coda*, «Bianco e nero», 1/2, pp. 74-83.
- Donnelly K. J. (2005), *The Spectre of Sound. Music in Film and Television*, British Film Institute, London.
- Donnelly K. J. (2014), *Occult Aesthetics: Synchronization in Sound Film*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- Éjzenštejn S. M. (1942), *The film sense*, Harcourt, Brace and company, New York (trad. it. *Tecnica del cinema*, Einaudi, Torino 1955; ed. orig. 1950).
- Fabbri F. (2008), *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Il Saggiatore, Milano (ed. orig. 1996).
- Frank T. (1997), *The Conquest of Cool. Business Culture, Counterculture and the Rise of Hip Consumerism*, University of Chicago press, Chicago.
- Klein B. (2009), *As Heard on TV: Popular Music in Advertising*, Ashgate, Farnham-Burlington.
- Meandri I. (2011), *Tecniche e prassi di sincronizzazione musica e immagine: dal processo compositivo alla recording session*, «La Valle dell'Eden», 25-26, pp. 114-129.
- Middleton R. (1990), *Studying Popular Music*, Open University Press, Buckingham (trad. it. *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 2007; ed. orig. 1994).
- Peterson S. (1979), *Selling a Hit Soundtrack*, in J. Hubbert (cur.), *Celluloid Symphonies. Texts and Contexts in Film Music History*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, pp. 409-413.
- Pezzini I. (2002), *Forme brevi, a intelligenza del resto*, in ID., *Trailer, spot, videoclip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Meltemi, Roma, pp. 9-30.
- Pullen C. (2009), *MTV. Contemporary Music Video Culture in Television and Film Drama: Narrative, Performance and (Post)Modernity*, in G. Harper (cur.), *Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview*, Continuum, New York-London, pp. 406-421.
- Re V. (2006), *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*, Campanotto Editore, Udine.
- Rizza N. (1986), *Immagini di televisione. Strategie di orientamento al consumo televisivo*, RAI-Nuova ERI, Torino.

- Simonelli G. - Pappini E. (1994), *Le sigle televisive. Nascita e metamorfosi*, RAI-Nuova ERI, Roma.
- Smith J. (2001), *Popular Songs and Comic Allusion in Contemporary Cinema*, in P. Robertson Wojcik-A. Knight (cur.), *Soundtrack available: essays on film and popular music*, Duke University Press, Durham, NC-London, pp. 407-430.
- Tagg P. (2013), *Music's Meanings. A modern musicology for non-musos*, The Mass Media Music Scholars' Press, New York-Huddersfield.
- Uva C. (2005), *CSI: Crime Scene Investigation (2000)*, in F. Monteleone (cur.), *Cult series*, vol. II (*Sex and the City, I Soprano, CSI Crime Scene Investigation, Alias, Six Feet Under, The OC*), Dino Audino, Roma, pp. 51-71.
- Valentini A. (2006), *Indagini a tempo di rock e non solo. Autopsia di una colonna sonora: dagli Who a Bach, da Vivaldi ai Massive Attack*, «Series Speciale», 1/1, pp. 76-79.
- Williams R. (1990), *Television: Technology and Cultural Form*, Routledge, London (trad. it. *Televisione Tecnologia e forma culturale e altri scritti sulla tv*, a cura di E. Menduni, Editori Riuniti, Roma 2000).

[1] Tra i testi fondamentali per l'impostazione della presente analisi audiovisiva, si cfr. in particolare Chion [1990] Cook [1998], Āizenštejn [1942].

[2] Ronald W. Rodman, [Television music](#), Oxford Music Online, 2007 (ultimo accesso 29 ottobre 2017).

[3] Sulle sigle televisive si veda anche Tagg [2013, 288-556].

[4] *CSI* e tutti gli *spin-off* da essa ricavati sono stati prodotti dal network statunitense CBS, mentre in Italia vengono trasmesse da diverse emittenti (in chiaro o a pagamento). La serie 'madre', ribattezzata *CSI: Las Vegas* a partire dalla messa in onda dei successivi *spin-off*, è stata trasmessa dal 2000 al 2015 e si è conclusa con un film per la televisione andato in onda il 27 settembre dello stesso anno.

[5] Trasmessi, rispettivamente, tra il 2002 e il 2012, il 2004 e il 2013, il 2015 e il 2016.

[6] La legislazione sulla tutela e sullo sfruttamento dei diritti d'autore è diversa da nazione a nazione. In molti dei paesi dove *CSI* è stata esportata, viene aperta e chiusa, all'opposto anche se per ovviare allo stesso problema, da brani composti *ad hoc*.

[7] Sugli aspetti appena trattati si veda Frank [1997] e Klein [2009].

[8] Non solo rock. È più in generale il mondo *popular* che viene usato in misura maggiore nella dimensione sonora della saga di *CSI*. Accanto al rock, per esempio, troviamo nella colonna sonora altri generi quali elettronica, jazz, pop e rap. Su questi aspetti e sul caso specifico di *CSI* si veda Pullen [2009].

[9] Quello che si instaura tra la CBS e gli Who, ovviamente, è un rapporto di reciproca convenienza: se, da un lato, l'emittente si avvale del repertorio rock per conferire un'aura di sicura presa spettacolare alla serie, gli Who, dall'altro, inserendo le proprie canzoni in uno show seguito da milioni di telespettatori in tutto il mondo, accrescono la loro fama, facendosi conoscere anche presso un pubblico che, in buona parte, non era ancora nato negli anni in cui registravano i loro dischi di maggior successo. Si veda, a questo proposito, anche Peterson [1979] che svolge un'indagine sull'impatto che la musica delle colonne sonore può avere sul successo della pellicola cinematografica da cui è tratta (e viceversa), citando, tra gli altri, il caso di *The Kids Are Alright* - film documentario sugli Who.

[10] A supporto di un'analisi degli audiovisivi che tenga in considerazione gli aspetti narrativi e caratterizzanti insiti nei testi di brani vocali utilizzati come colonna sonora, Pullen esamina il caso di *Easy Rider* [Pullen 2009, 410-411].

[11] The Who, *Who Are You*, dall'album "Who Are You", Polydor 2490 147 WHOD 5004, 1978. L'impostazione grafica degli schemi riprodotti in questo testo, nonché la terminologia utilizzata, sono riprese da Fabbri [2008]. Con il termine *chorus* intendo una sezione con ripetizione di musica e parole già comparse in precedenza nel brano, comprensiva del titolo dello stesso e dell'*hook* principale. L'autore sembra in questo caso preferire il termine *refrain*). Nel seguire l'analisi di ogni schema si tenga conto che l'ordine di esecuzione dei segmenti nella sigla è sempre alfabetico, mentre invece l'occorrenza dei medesimi durante l'ascolto è visualizzabile direttamente dal grafico d'analisi.

- [12] Che le sigle televisive, a dispetto della loro breve durata, vengano composte seguendo un tracciato logico formale riscontrabile anche in brani di più ampio respiro è sottolineato anche da Tagg [2013, 288; 406].
- [13] Anche Nora Rizza parla di «pianificare i palinsesti per offrire percorsi più che segmenti di ascolto» [Rizza 1986, 10].
- [14] La tabella mostra la lista dei punti di sincronizzazione (*hit list*) individuati nella sigla dell'episodio pilota di *CSI: Las Vegas*. Il numero tra parentesi nelle caselle della colonna 'descrizione evento' indica il numero dell'inquadratura corrispondente. Nell'ultima colonna a destra sono presenti gli eventi musicali corrispondenti al fotogramma e all'evento: le parti affidate alla linea vocale si distinguono da quelle affidate alla chitarra perché questa, come risaputo, è strumento traspositore e le sue parti sono scritte in chiave di violino con il numero "8" (il cambio di chiave indica il passaggio da chitarra a voci e viceversa). Questi frammenti sono esattamente sincroni con il fotogramma corrispondente e con la descrizione dell'evento; nelle caselle in cui è descritto più di un evento, il fotogramma rappresenta il primo e il frammento sonoro corrispondente va inteso sincronizzato, allo stesso modo, al primo degli eventi menzionati. La colonna 'musica' naturalmente non è la partitura della sigla, ma soltanto la trascrizione dei suoi eventi sonori più caratterizzanti, quelli che appaiono più direttamente coinvolti nei fenomeni di sincretismi. Il doppio cognome in riferimento ai personaggi inquadrati è sempre cognome attore/cognome personaggio.
- [15] La centralità dei punti di sincronizzazione nella catena audiovisiva, almeno per quanto riguarda il cinema, è sottolineata anche da Donnelly quando, nella tripartizione relativa alla musica e ai suoni impiegati nei film, accanto ai suoni il cui status viene definito *non- or extra-diegetic* (quando la musica e i suoni sembrano non essere in alcun modo prodotti o connessi con gli eventi sullo schermo, vedi Rodman [2007]) e a quelli *off-screen* (quando semplicemente lo spettatore non vede il punto di origine dei suoni, ma può dare per scontato che sia nelle vicinanze di ciò che è effettivamente ripreso), riserva un posto anche alla sincronia e alla asincronia, la cui presenza viene definita in base alla maggiore o minore corrispondenza di determinati suoni con determinati eventi sullo schermo [Donnelly 2014, 2]. Sulla *hit list* [*ibid.*, 41].
- [16] «Ritmo musicale e ritmo degli *hit* procederanno, per così dire, in una sorta di danza poliritmica [...], cercando talvolta momenti di forte sincronizzazione e abbandonando tale rigido rapporto per poi farvi ritorno» [Meandri 2011, 128].
- [17] Notare l'escalation drammatica dal meno al più impressionante: oggetto inanimato che non riproduce il corpo umano → oggetto inanimato che simula il corpo umano → il corpo umano vero e proprio di una vittima. Per chiudere, la sigla ci riporta nel mondo paratestuale da dove era iniziata con la comparsa del titolo ("Created by Anthony E. Zuiker").
- [18] The Who, *Won't Get Fooled Again*, in *Who's Next*, Track Records, 2408 102, 1971.
- [19] "We don't get fooled again" è la sola parte di testo che sentiamo nella sigla di apertura. Ma, in relazione al fatto che la domanda "Who Are You"? era praticamente il meglio che si potesse trovare come motivo musicale a supporto di una serie TV di questo ambito, chi e come in passato ha "fregato" la squadra della polizia scientifica guidata da Horatio Caine tanto da rivendicare la possibilità di non cascarci una seconda volta?
- [20] The Who, *Baba O'Riley*, in *Who's Next*. L'utilizzo dei termini *intro*, *verse*, *bridge*, *chorus*, *coda* è in questo caso di pura circostanza. All'ascolto il brano non sembra mai proporre due volte la medesima idea o passaggio musicale, piuttosto la successione di otto sezioni perfettamente integrate e complementari ma in sé autonome. A questo genere di forme musicali viene spesso associato, in ambito colto, la definizione *durchkomponiert*, poi ripreso da Richard Middleton che parla di "brano composto per intero" a proposito di *Astronomy Domine* dei Pink Floyd [Middleton 1990, 53].
- [21] La scelta di utilizzare anche un segmento cantato può essere dettata dal fatto che il brano non possiede un *hook* vero e proprio. Effettivamente il culmine del pezzo sembra arrivare sulle parole "Teenage wasteland It's only teenage wasteland". Non credo, però, che questo momento possa svolgere le funzioni di *hook* in senso stretto e comunque i protagonisti non hanno motivo di provare una particolare desolazione, almeno non per il fatto di essere adolescenti!
- [22] The Who, *I Can See for Miles*, in *The Who Sell Out*, Track Records, Track 612 002 [mono] e 613 002 [stereo], 1967. La struttura del

brano è assai più complessa di quanto potrebbe sembrare a un primo ascolto. La difficoltà di lettura della mia trascrizione formale rispecchia questa complessità: per "intro cantata" intendo una sezione che occorre dopo i primissimi secondi del brano, strumentali, e che ha carattere introduttivo ma non è un'introduzione vera e propria perché, con il medesimo testo, si ripete anche a metà del brano; il "verse 2" si distingue dal "verse" perché cambia di tonalità; solo in due circostanze e sempre in coda all'"intro cantata" vi è poi una sorta di *chorus* abbreviato, che di quello esteso conserva solo l'ultima parte e perciò ho voluto chiamare "parte finale chorus".

[23] Bisogna ammettere, però, che in questo caso l'espressione "I Can See for Miles", vero e proprio *hook* del brano, può essere felicemente ripensata come slogan di infallibili professionisti alla caccia dei criminali: è un'espressione tipica della lingua inglese che sostanzialmente può essere tradotta come "ci vedo lungo" o "vedo molto lontano", il che, ovviamente, vuole esprimere in senso metaforico la qualità di chi non è sprovvisto ed ha una certa esperienza (a seconda dei contesti, in questo caso esperienza nella lotta alla criminalità).