

Sulla soglia di un film: le sequenze di
apertura
Introduzione generale

*On the threshold of a film:
opening sequences
A general introduction*

Luciano Mariani
info@cinemafocus.eu

[Vai alla versione online/Go to online version](#)

***Sulla soglia di un film: le sequenze di apertura
- Piano del progetto***

- * [Introduzione generale](#)
- * [Il prologo di un film nelle sequenze di apertura](#)
- * [La definizione delle coordinate spazio-temporali di un film nelle sequenze di apertura](#)
- * [La presentazione dei personaggi di un film nelle sequenze di apertura](#)
- * [L'esposizione del tema centrale di un film nelle sequenze di apertura](#)
- * [L'uso delle sequenze di apertura per suggerire il tono e il genere di un film](#)
- * [Le sequenze iniziali di un film: il piano-sequenza e i movimenti della macchina presa](#)
- * [Grafica e design nelle sequenze di apertura di un film](#)
- * [Le ouvertures musicali nelle sequenze di apertura di un film](#)
- * [Le sequenze di apertura "meta-cinematografiche": quando un film riflette su se stesso](#)

On the threshold of a film: opening sequences - Project plan

- * [A general introduction](#)
- * [The prologue of a film in its opening sequences](#)
- * [Opening sequences: establishing the place and time of a film's world](#)
- * [Introducing a film's characters in opening sequences](#)
- * [Conveying a film's main theme in opening sequences](#)
- * [Suggesting the tone and genre of a film through its opening sequences](#)
- * [Film opening sequences: long takes and camera movements](#)
- * [Graphics and design in a film's opening sequences](#)
- * [Musical overtures in a film's opening sequence](#)
- * ["Meta" opening sequences: self-reflecting films](#)



Philadelphia (di/by Jonathan Demme, USA 1993)
Bruce Springsteen canta "Streets of Philadelphia", Oscar alla Miglior Canzone
Bruce Springsteen sings "Streets of Philadelphia", Academy Award winner for Best Song

1. Introduzione

Le sequenze di apertura di un film sono spesso considerate particolarmente importanti, poiché introducono gli spettatori al film e fungono quindi da una sorta di "ponte" tra il pubblico e il film stesso. Le sequenze di apertura spesso includono alcuni *credits* o titoli di testa, in cui viene fatta esplicita menzione di almeno alcuni dei principali professionisti responsabili della realizzazione del film, tra cui, ad es. il regista, il/i produttore/i, il/i montatore/i, ecc. Negli ultimi tempi si è manifestata la tendenza a ridurre il numero di tali "menzioni", che in casi estremi potrebbero non comparire affatto, e persino il titolo di il film a volte appare, in modo del tutto inaspettato, alla fine piuttosto che all'inizio.

Lungo tutta la storia del cinema, le sequenze di apertura sono cambiate in modo considerevole e una breve panoramica della loro evoluzione nel tempo può essere il luogo da cui iniziare un'esplorazione delle loro caratteristiche e funzioni all'interno del prodotto finale complessivo che consideriamo il film stesso.

2. Un excursus storico

I primi film non avevano quella che oggi possiamo chiamare "una sequenza di apertura", poiché la loro durata era così breve da trascinare gli spettatori direttamente nell'"azione". Inoltre, le persone responsabili della realizzazione del film erano nella maggior parte dei casi ridotte a una sola: il "regista", che fungeva anche da direttore della fotografia e spesso lavorava anche come proiezionista - il che significava che i registi erano fisicamente presenti dove veniva proiettato il film. I primissimi film, che ora possiamo considerare come "documentari" (si vedano i primi film dei

1. Introduction

The opening sequences of a film are often regarded as particularly important, since they introduce the viewers to the movie and thus act as a sort of "bridge" between the audience and the movie itself. Opening sequences often include some titles or opening credits, where explicit mention is made of at least some of the major professionals responsible for the film's making, including, e.g. the director, the producer(s), the editor(s), etc. In recent times, there has been a tendency to reduce the number of such "mentions", which in extreme cases may not appear at all, and even the title of the movie sometimes appears, quite unexpectedly, at the end rather than at the beginning.

All along cinema's history, opening sequences have changed in considerable ways, and a short overview of their evolution in time can be a convenient place where to start an exploration of their features and functions within the overall finished product that we regard as the movie itself.

2. A historical outline

Early films did not have what we may now call "an opening sequence", since their duration was so short that they carried viewers right into the "action". Besides, the people responsible for the making of the film were in most cases reduced to just one - the "director", who also acted as cinematographer (what we may now describe as the "director of photography") and often worked as projectionist as well - which meant that filmmakers were physically present where the exhibition took place. Very early films, which

fratelli Lumière nel video in basso a sinistra), mancavano di una narrazione o di una trama reali e il montaggio era assente, sebbene sia la "narrativa" che la necessità del montaggio non tardarono ad imporsi come qualità intrinseche di un film, aumentando così il numero di persone coinvolte nella realizzazione.

Thomas Edison è citato come il primo regista ad aggiungere un titolo a un film nel 1897 (Nota 1), principalmente come risposta a un'esigenza subito sentita, ovvero quella di tutelare quello che sarebbe stato definito "copyright" (o diritto d'autore). Con l'aumento della durata dei film, la loro nuova capacità di "raccontare storie" e il riconoscimento pubblico delle persone che lavorano come attori/attrici (spesso le stesse persone in film simili), anche agli interpreti cominciarono ad essere menzionati - il primo passo verso la promozione di film "con protagonista" o "protagonisti" alcuni attori famosi e il primo passo nella creazione di "stelle" e gli sviluppi successivi verso le "celebrità del cinema". Il video in basso a destra mostra un esempio di titoli di testa del 1914 che menziona gli attori principali, tra cui Gilbert. M. Anderson (che scrisse, diresse e produsse questo film). Anderson è stato in realtà il primo attore accreditato sullo schermo già nel 1908. Si noti che il "logo" della società cinematografica (in questo caso, "Essannay Film Manufacturing Company") è in primo piano: i loghi dell'azienda vennero mostrati molto presto negli titoli di testa come il "marchio di fabbrica" dell'opera.

we may now regard as "documentaries" (watch the first films by the Lumière brothers in the video below left), lacked a real storyline or plot, and editing was absent - although both a "narrative" and the need for editing did not take long to be felt as inherent qualities of a film, thus increasing the number of people involved in actual filmmaking.

Thomas Edison is quoted as the first filmmaker to add a title to a movie in 1897 (Note 1), mainly as a response to a need that was soon felt, i.e. to protect what was soon to be defined as "copyright". With the increased length of films, their new capacity to "tell stories" and the public recognition of people working as actors/actresses (often the same people in similar movies), credits began to be given to performers too - which was the first step to the promotion of films "featuring" or "starring" some popular and well-known actors/actresses and the very first step in star-creation and the later developments into "stardom". The video below right shows a 1914 example of opening credits mentioning the main actors, among whom Gilbert. M. Anderson (who also wrote, directed and produced this movie). Anderson was actually the first actor credited on screen as early as 1908. Notice that the "logo" of the film company (in this case, "Essannay Film Manufacturing Company") features prominently - company logos were shown very early in title cards as the "trademark" of the work.



I primi film dei fratelli Lumière/*The Lumière brothers' first films* (1895)



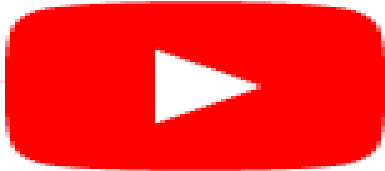
Bronco Billy and the Greaser (*di*/by Gilbert M. Anderson, USA 1914)

Per apprezzare appieno il ruolo che le sequenze di apertura potevano svolgere agli albori del cinema, bisogna ricordare che per molto tempo i film furono solo una parte di uno "spettacolo" più completo, che poteva includere musica, canzoni, pantomime e altre attrazioni, e che questi brevissimi film erano proiettati ripetutamente, più volte durante il giorno (e la notte), in modo che le persone potessero entrare in sala in qualsiasi momento e iniziare a si vedere ciò che succedeva sullo schermo, con poca o nessuna considerazione per ciò che poteva funzionare come "apertura", e ancor meno per gli eventuali titoli che mostravano i crediti. Poteva anche accadere che, in quest'epoca del muto, il proprietario del teatro o qualche altra persona annunciasse dei titoli così brevi da poter essere letti ad alta voce affinché tutti li ascoltassero. E in ogni caso, le persone avevano la possibilità di si vedere il film una seconda o terza volta, se lo desideravano, per compensare ciò che avevano perso o non erano riusciti a capire alla prima visione.

Il legame tra il cinema degli albori e le rappresentazioni teatrali si riflette in alcuni titoli di testa che menzionano i personaggi e i relativi attori, come in *Queen Elizabeth*, con l'attrice di fama mondiale Sarah Bernhardt, che, all'inizio del film, si inchina gentilmente verso il pubblico come se fosse su un palcoscenico (si veda il video in basso a sinistra). In linea di massima, però, i titoli di testa erano costituiti semplicemente da una serie di titoli (si veda il video in basso a destra), dove questi erano spesso racchiusi in una cornice, anche se già negli anni '10 si cercava di arricchire tali titoli con "trucchi" o "effetti speciali" - precursori degli esempi molto più elaborati di "design grafico" che sarebbero apparsi solo pochi decenni dopo.

To fully appreciate the role that opening sequences could play in the early days of cinema one must remember that for a long time movies were just a part of a more comprehensive "show", which might include music, songs, pantomime, and other attractions, and that these very short films were shown repeatedly, several times during the day (and night), so that people could enter the theatre at any time and start watching what happened to appear on the screen, with little or no regard for what might have worked as "openings", and even less for the possible title cards showing credits. It could also happen that, in this silent era, the theatre owner or some other figure would announce such short credits by reading them aloud for everybody to hear. And in any case, people had the opportunity to watch the film a second or third time, if they so wished, to make up for what they had lost or had failed to understand on a first viewing.

The link between early cinema and stage plays is reflected in some of the opening credits mentioning the characters and the relevant players, as in Queen Elizabeth, starring the world famous actress Sarah Bernhardt, who, at the start of the film, graciously bows to the audience as if she were on a stage (watch the video below left). Generally speaking, however, the opening credits were simply made up of a series of title cards (watch the video below right), where the credits were often enclosed within a variety of borders, although even as early as the 1910s there were already attempts at enriching such cards with "tricks" or "special effects" - forerunners of the much more elaborate examples of "graphic design" that would appear just a few decades later.



La regina Elisabetta/*Les amours de la reine Elisabeth*/Queen Elizabeth (di/by Henri Desfontaines e/and Louis Mercanton, Francia/France 1912)

Negli anni '20 il formato dei titoli di testa era ormai consolidato e, con il numero crescente di personale specializzato impiegato nella realizzazione di un film, l'elenco dei titoli si allungava progressivamente: come si può vedere dal video in basso a sinistra, una sequenza di titoli standard comprendeva una serie di dissolvenze incrociate su uno sfondo (solitamente) statico (in questo caso il ventaglio oggetto della storia), riportanti:

- il logo dell'azienda (Warner Brothers);
- il nome del produttore (Ernst Lubitsch);
- il titolo, comprensivo, in caso di adattamento, dell'opera originale (di Oscar Wilde);
- il nome del regista (Ernst Lubitsch);
- i nomi dei principali componenti dello *staff* tecnico, a cominciare dal direttore della fotografia (Charles Dan Enger);
- l'elenco dei personaggi e degli interpreti;
- e spesso, come in questo caso, una o due frasi che accennavano al contesto della storia ("Lady Windermere affrontava il grave problema - di far sedere i suoi ospiti a cena", aggiungendo già quel tocco di ironia che caratterizzava i film di Lubitsch).

L'ordine in cui questi elementi apparivano rifletteva la loro relativa importanza. È poi particolarmente interessante notare come, alla fine degli anni '30, i nomi dei principali interpreti avessero la precedenza su altri crediti, segno evidente che lo "star system" era già saldamente consolidato. Ciò è evidente nei titoli di uno dei successi più noti di George Cukor, *Donne* (si veda il video in basso a destra), dove, come modo abbastanza originale di presentare il cast tutto al femminile, ogni attrice è abbinata all'immagine di un animale, suggerendo così la varietà di personaggi che gli spettatori avrebbero incontrato durante il film.



Rebecca of Sunnybrook Farm (di/by Marshall Neilan, USA 1917), con/starring Mary Pickford

By the 1920s, the opening credits format was firmly established, and with the increasing number of specialised staff employed in the making of a film, the list of credits became progressively longer: as can be seen from the video below left, a standard credit sequence would include a number of cross-fadings on a (usually) static background (in this case, the fan which is the object of the story), showing:

- the logo of the company (Warner Brothers);
- the name of the producer (Ernst Lubitsch);
- the title, including, if an adaptation, the original work (by Oscar Wilde);
- the name of the director (Ernst Lubitsch);
- the names of the main members of the technical staff, starting with the director of photography (Charles Dan Enger);
- the cast ("players") and characters;
- and often, such as in this case, one or two sentences which mentioned the context of the story ("Lady Windermere faced the grave problem - of seating her dinner guests", already adding the touch of irony which was a feature of Lubitsch's films).

*The order in which these elements appeared reflected their relative importance. It is then particularly interesting to note how, by the end of the 1930s, the names of the main "players" took precedence over other credits - a clear sign that the star system was already firmly established. This is evident in the credits for one of George Cukor's best known achievements, *The women* (watch the video below right), where, as a quite original way of presenting the all-female cast, each actress is matched with the picture of an animal, thus suggesting the variety of characters that viewers would meet through the film.*



Il ventaglio di Lady Windermere/*Lady Windermere's fan* (di/by Ernst Lubitsch, USA 1925)



Donne/*The women* (di/by George Cukor, USA 1939)

Per i due decenni successivi, la formula classica avrebbe caratterizzato i titoli di testa, seguiti dalla vera e propria "sequenza di apertura", ovvero la primissima introduzione all'ambientazione, ai personaggi e alla situazione iniziale, che, con l'avvento del suono, poteva ora fare a meno dei titoli e mettere invece in moto l'azione, invitando direttamente il pubblico a "partecipare". Sebbene i crediti nella maggior parte dei casi fossero presentati su uno sfondo "statico", vi furono anche diverse eccezioni, come i crediti stampati su pagine che venivano girate una ad una (come nel video in basso a sinistra), come in un libro (e a volte anche mostrando la mano che li girava) - o con uno sfondo "dinamico", che mostrava i titoli sovrapposti a scene che rendevano immediatamente riconoscibile l'ambientazione. La sequenza dei titoli era anche il luogo appropriato per introdurre il tema musicale principale, che si sarebbe ripresentato più e più volte nei momenti drammatici del film, così come l'occasionale "testo scorrevole" che, ancora una volta, doveva aiutare il pubblico a situare il storia nel contesto adatto (come in *Via col vento* si veda il video in basso a destra).

*For the next two decades, the classic formula would feature the opening credits, followed by the actual "opening sequence" itself, i.e. the very first introduction to the setting, the characters and the initial situation, which, with the advent of sound, could now do without title cards and instead set the action in motion and directly invite the audience to "join in". Although the credits would in most cases be presented against a "static" background, there were also several exceptions, like credits being printed on pages which would be turned one by one (as in the video below left), as in a book (and sometimes even showing the hand turning them) - or with a "dynamic" background, showing the credits being superimposed on scenes that would immediately make the setting recognizable. The credits sequence would also be the appropriate place to introduce the main musical theme, which would recur time and time again at appropriate dramatic moments in the film, as well as the occasional "rolling text" that, again, would help the audience situate the story in the suitable context (as in *Gone with the wind* - watch the video below right).*



Com'era verde la mia valle/*How green was my valley* (di/by John Ford, USA 1941)



Via col vento/*Gone with the wind* (di/by Victor Fleming, USA 1939)

Ancora una volta, considerare i contesti della proiezione è fondamentale per capire il ruolo che svolgevano i titoli di testa e l'importanza ad essi attribuita. In un'epoca in cui "andare al cinema" era l'unico modo in cui si poteva vedere un film, il frequentatore del cinema di solito poteva godersi qualcosa di più del semplice film: normalmente ci sarebbe stato un cinegiornale oltre a un cartone animato, e molto spesso della musica suonata dal vivo come intermezzo. Poi le luci si spegnevano e i titoli di testa cominciavano ad apparire, ma spesso sul sipario davanti allo schermo, che nel frattempo si stava alzando. Ciò significava che le persone non prestavano (anzi, non potevano) prestare molta attenzione ai crediti:

"Questa era una chiara indicazione del valore attribuito ai titoli di film in epoca classica: rappresentavano un momento di transizione tra il cartone animato, il cinegiornale, la capatina al bar e il film vero e proprio. Non era richiesta la massima attenzione perché, agli occhi del pubblico (e del proiezionista, in quanto rappresentante dell'industria), la narrazione del film non era ancora iniziata". (Nota 2)

Ciò non significa che le sequenze dei titoli non ricevessero un'attenzione adeguata. Come abbiamo accennato, i decenni della "Hollywood classica" (all'incirca gli anni Quaranta e Cinquanta), furono testimoni di esempi vistosi di titoli altamente fantasiosi: ad esempio, in *Sabotaggio* di Hitchcock (si veda il video in basso a sinistra) la telecamera ingrandisce una definizione da dizionario di "sabotaggio" e i crediti appaiono poi sovrapposti ad esso; o in *La fuga* (si veda il video in basso a destra), i titoli di coda sono sovrapposti a un'ampia veduta della Baia di San Francisco, seguita da vedute della prigione (Alcatraz), che dopo poco più di un minuto ci portano all'inizio della storia.

Once again, considering the contexts of exhibition is crucial to understand the role that opening credits played and the importance attached to them. At a time when "going to the cinema" was the only way one could watch a film, the cinema-goer could usually enjoy more than just the film: there would normally be a newsreel as well as a cartoon, and quite often some music played live in-between. Then the lights would fade out and the opening credits would begin to roll - but often onto the curtain in front of the screen, which was rising up in the meantime. This meant that people did not (indeed, could not) pay much attention to the credits:

"This was a clear indication of the status of film titles in the classical era: they represented a transitional moment between the cartoon, the newsreel, the trek to the concession stand, and the actual movie. Undivided attention was not required because, in the eyes of the audience (and the projectionist, as a representative of the industry), the film's narrative had not yet begun." (Note 2)

This does not mean that title sequences did not receive the appropriate attention in filmmaking. As we have mentioned, the decades of "classical Hollywood" (roughly the 1940s and 1950s), witnessed several examples of highly imaginative credits: for example, in Hitchcock's Sabotage (watch the video below left) the camera zooms in to a dictionary definition of "sabotage" and the credits then appear superimposed on it; or in Dark passage (watch the video below right), the credits are superimposed on a wide view of San Francisco Bay, followed by views of the prison (Alcatraz), which in just over a minute lead us to the beginning of the story.



Sabotaggio/*Sabotage* (di/by Alfred Hitchcock, GB 1936)

Gli anni Cinquanta segnano però un momento di passaggio importante, con i grafici (Saul Bass in primis) che reinventano il concetto stesso di titoli di testa, con soluzioni fortemente innovative, che aprono anche la strada a un periodo di originali sequenze iniziali. Saul Bass disegnò i suoi primi titoli per molti dei film di Otto Preminger: nel video in basso a sinistra, le barre verticali e orizzontali si muovono in sincronia con la partitura musicale, terminando con un braccio appeso all'estremità superiore dello schermo - con le "barre" che simboleggiano il protagonista intrappolato nella tossicodipendenza. Questo film è anche da ricordare perché, per la prima volta, i proiezionisti ricevettero una lettera che li invitava ad alzare il sipario davanti allo schermo *prima* della sequenza dei titoli di testa, una chiara indicazione che l'innovazione portata da Bass stava già cambiando il ruolo e lo *status* dei crediti stessi. Bass avrebbe continuato a lavorare con Preminger, Hitchcock e altri registi di prim'ordine per produrre alcune delle sequenze di crediti più attraenti e creative. Nel video in basso a destra, alla fitta trama delle sbarre (ancora una volta presagio della "trappola" in cui cadrà il protagonista) si sostituiscono lentamente visioni della folla in una grande città, compreso il consueto *cameo* di Hitchcock...



La fuga/*Dark passage* (di/by Delmer Daves, USA 1947)

The 1950s, however, marked a moment of important transition, with graphic designers (first and foremost, Saul Bass) reinventing the very concept of opening credits, with highly innovative solutions, which also opened the way to a period of original opening sequences. Saul Bass designed his first credits for several of Otto Preminger's films: in the video below left, vertical and horizontal bars move in sync with the music score, ending in an arm hanging from the upper end of the screen - with the "bars" symbolizing the protagonist trapped in drug addiction. This film is also to be remembered because, for the first time, the projectionists received a letter requiring them to raise the curtain in front of the screen before the opening credits sequence - a clear indication that the innovation brought about by Bass was already changing the role and status of the credits themselves. Bass would go on to work with Preminger, Hitchcock and other first-rate directors to produce some of the most attractive and creative credit sequences. In the video below right, the thick thread of the bars (once again foreboding the "trap" which the protagonist will fall into) slowly cross-fade to views of crowds in a big city, including Hitchcock's usual cameo ...



L'uomo dal braccio d'oro /*The man with the golden arm* (di/by Otto Preminger, USA 1955)



Intrigo internazionale/*North by Northwest* (di/by Alfred Hitchcock, USA 1959)

I titoli di apertura di Bass (e di altri grafici) segnarono quindi alcuni decenni di lavoro altamente originale nella progettazione della sequenza dei titoli. Tuttavia, le cose cominciarono a cambiare quando le *troupes* cinematografiche iniziarono a chiedere un riconoscimento più chiaro ed esplicito del loro lavoro (e dei loro nomi) nei titoli. Ciò significava che un gran numero di nomi avrebbe dovuto essere visualizzato, e difficilmente poteva essere inserito entro la durata (solitamente breve) dei titoli di testa. Di conseguenza, la maggior parte dei titoli furono spostati alla fine del film (che fino ad allora era semplicemente segnalata da "FINE"), e solo i ruoli principali (produttore, regista, montatore, direttore della fotografia, compositore musicale ecc. .) venivano ora evidenziati all'inizio del film.

Tutto sommato, il *design* dei titoli, a volte altamente stravagante, degli anni '60 fu sostituito da sequenze di crediti più lineari e "realistiche", che potevano essere, tuttavia, ancora altamente creative. Ad esempio, i titoli di testa di *Butch Cassidy* (si veda il video qui sotto) compaiono sul lato destro dello schermo, mentre a sinistra vengono proiettate su uno schermo (compreso il rumore del proiettore) le immagini di un vecchio film muto color seppia, che ritraggono le avventure dei personaggi principali, sia come per sottolineare i loro famigerati crimini sia per spostare le loro gesta indietro nel tempo e nel mito, aggiungendo così una sensazione di nostalgia oltre che di "riflessione" sul cinema (cioè mostrando un "film nel film").

Bass's (and other graphic designers') opening titles thus marked a few decades of highly original work in title sequence design. However, things began to change when film crews started to demand a clearer and more explicit recognition of their work (and their names) in the title credits. This meant that a large number of names would have to be displayed, to such lengths that they would hardly be accommodated within the (usually short) duration of the title credits themselves. As a consequence, most of the credits were shifted to the end of the film (which up to then was simply signalled by "THE END"), with only the major roles (e.g. producer, director, editor, director of photography, music composer) highlighted at the beginning of the film.

All in all, the (sometimes highly) extravagant title designs of the 1960s were replaced by blander, more "realistic" credit sequences, which could be, however, still highly creative. For example, the credits for Butch Cassidy and the Sundance Kid (watch the video below) are listed on the right-hand side of the screen, while on the left images of an old silent sepia film, portraying the adventures of the main characters, are projected onto a screen (and we also hear the noise of the projector), as if to both stress their notorious crimes and to push them back in time and into the myth, thus adding a feeling of nostalgia as well as a "reflective" feeling, i.e. by showing a "film within the film".



Butch Cassidy/Butch Cassidy and the Sundance Kid (di/by George Roy Hill, USA 1969)

Negli anni '70 e oltre, con i grandi cambiamenti nell'industria cinematografica hollywoodiana, apparve ancora un'altra tendenza nel *design* dei titoli, ovvero la "fusione" dei titoli di testa con l'inizio vero e proprio della storia stessa. Questo era già successo in passato (si veda ad es. *La fuga* qui sopra), ma ora diventava abbastanza comune che i titoli di coda si sovrapponevano alle prime scene (o sequenze) del film, specialmente in quei film (come thriller, horror o azione) che cercano di catturare l'attenzione del pubblico fin dall'inizio, senza passaggi "intermedi". Già nel 1983, *Il grande freddo* (si veda il video qui sotto) inizia con uno schermo nero con la scritta "A Lawrence Kasdan film" a lettere bianche, ma si sente subito anche un dialogo, che continua quando compare la prima immagine (un padre mentre fa il bagno al suo bambino, poi sua moglie al telefono e la sua espressione preoccupata). Solo dopo più di un minuto, all'inizio di una canzone, ci viene mostrato un altro credito (il titolo del film) sovrapposto a un diverso set di personaggi... e la sequenza di apertura prosegue così, introducendo i personaggi principali alternandoli con i crediti principali. Le immagini dei personaggi si alternano a qualcuno che si veste (o viene vestito?)... finché non vediamo le cicatrici su un polso. (Scopriremo presto che tutte queste persone hanno saputo del suicidio di uno dei loro amici e stanno andando al suo funerale.)

In the 1970s and beyond, with the major changes in the Hollywood cinema industry, there appeared still another tendency in credits design, i.e. to "merge" the opening credits with the actual beginning of the story itself. This had already happened in the past (see e.g. Dark passage above), but now it became quite usual for credits to be superimposed on the first few scenes (or sequences) of the film, especially in those movies (like thrillers, horror or action films) which tried to engage the audience's attention right from the start, with no "intermediate" steps in between. As early as 1983, The big chill (watch the video below) starts with a black screen with the words "A Lawrence Kasdan film" in white letters, but we also immediately hear a dialogue, which continues when the first image appears (a father bathing his baby, then his wife on the phone and her worried expression). Only after more than a minute, when a song starts, do we get another credit (the title of the film) superimposed on a different set of characters ... and the opening sequence goes on like this, introducing the main characters and, at intervals, the main credits. Images of the characters alternate with somebody getting dressed (or being dressed?) ... until we see the scars on a wrist. (We will soon learn that all these people have learnt about one of their friends' suicide and are going to his funeral.)



Il grande freddo/*The big chill* (di/by Lawrence Kasdan, USA 1983)

"Il lancio di MTV nel 1981 da parte del conglomerato mediatico Viacom è stato un altro sviluppo negli anni '80 che ha alterato il panorama della grafica in movimento. Quando il montaggio veloce è diventato popolare tra la 'generazione di MTV', anche i titoli dei film hanno iniziato ad accelerare. La cultura popolare consumista e l'aumento della pubblicità hanno influenzato anche lo stile del *design* dei titoli. Considerando che le nuove generazioni sono abituate a un montaggio più rapido e che la loro capacità di attenzione è molto più breve, non sorprende vedere che le sequenze dei titoli vengono montate a un ritmo sempre più veloce.

In molti titoli di film non è affatto facile concentrarsi sul testo in mezzo agli altri elementi. Questa modifica indica che l'importanza delle informazioni è diminuita mentre l'importanza dell'effetto complessivo è stata amplificata. La maggior parte dei titoli appare alla fine del film poiché la maggior parte delle persone non ha la pazienza di seguirli, il che spiegherebbe perché le persone iniziano a lasciare le sale cinematografiche prima che i titoli di coda siano finiti. Inoltre, con risorse come IMDB.com, non è necessario vedere i titoli di coda anche se si volesse sapere chi ha lavorato su un aspetto specifico del film." (Nota 3)

"The launch of MTV in 1981 by the media conglomerate Viacom was another development in the 1980s that altered the landscape for motion graphics. As faster editing became popular among 'the MTV generation,' film titles started to speed up as well. The consumerist popular culture and increased advertising also affected the style of the film title design. Considering that the new generation is used to faster editing and that their attention span is much shorter, it is not surprising to see that title sequences are increasingly edited at a faster pace.

In many film titles it is not easy to concentrate on the text at all among other elements. This change indicates that the importance of the information has diminished while the importance of the overall effect has been amplified. The majority of the credits appear at the end of the film since most people do not have the patience to sit through them, which would explain why people start leaving the movie theaters before the end credits are over. Also, with resources like IMDB.com, one does not need to watch the end credits even if they would like to learn who worked on a specific aspect of the film." (Note 3)

Così i titoli di testa come sequenza separata stavano perdendo importanza, oltre a essere ridotti a pochissime menzioni, con i crediti ora spostati nei titoli di coda - e questa tendenza è continuata fino al 21° secolo. Ci sono stati anche esempi estremi, come in *2001: Odissea nello spazio* (si veda il video in basso a sinistra), dove, dopo il logo MGM, leggiamo solo

- Metro-Godwyn-Mayer presenta
- Una produzione Stanley Kubrick
- 2001: Odissea nello spazio

o in *Il pianista* (si veda il video in basso a destra), dove non ci sono crediti (nemmeno il titolo) ma solo un riferimento al luogo e al tempo (Varsavia 1939).

Thus the opening credits as a separate sequence were losing their importance, as well as being reduced to very few mentions, with the full credits placed at the end - and this tendency has continued well into the 21st century. There have been extreme examples, too, like in 2001: A space odyssey (watch the video below left), where, after the MGM logo, we only get

- Metro-Goldwyn-Mayer presents
- A Stanley Kubrick production
- 2001: A space odyssey

or in The pianist (watch the video below right), where there are no credits at all (not even the title) but only a reference to the place and time (Warsaw 1939).



2001: Odissea nello spazio/*2001: A space odyssey*
(di/by Stanley Kubrick, GB 1968)

I *blockbuster* moderni, che tendono a mettere in moto l'azione fin dall'inizio, tendono a fare a meno dei crediti o li riducono di solito a pochi secondi. *Inception* di Christopher Nolan (si veda il video qui sotto), ad esempio, mostra solo tre loghi (Warner, Legendary e Syncopy) - il titolo del film compare solo alla fine del film, dopo l'ultimo fotogramma, con semplici scritte bianche su uno sfondo nero.



Il pianista/*Le pianiste*/*The pianist* (di/by Roman Polanski, Francia/*France*-Polonia/*Poland*-Germania/*Germany*-GB 2002)

Modern blockbusters, which tend to set the action in motion right from the start, also tend to do away with credits or usually reduce them to just a few seconds. Nolan's Inception (watch the video below), for example, shows just three logos (Warner, Legendary and Syncopy) - the title of the film only appears at the end of the film, after the very last frame, with simple white lettering on a black background.



Inception (di/by Christopher Nolan, USA-GB 2010)

Tutto ciò, però, non significa che i titoli di testa siano scomparsi del tutto: questa è una tendenza particolare dei film hollywoodiani, mentre il cinema europeo mantiene spesso la tradizione. Inolgtre, "autori" riconosciuti come Spielberg, Cronenberg, De Palma, i fratelli Coen, Lynch, Eastwood, tra gli altri, considerano ancora essenziali i titoli di testa e hanno spesso fornito esempi interessanti e originali (si veda il video in basso a sinistra). Altri, come Woody Allen, hanno utilizzato costantemente una forma molto semplice di crediti (es. lettere bianche su sfondo nero) la maggior parte delle volte durante la loro carriera (si veda il video in basso a destra).

All this, however, does not mean that opening credits have disappeared altogether: this is a particular tendency of Hollywood movies, while European cinema often retains the tradition. In addition, recognised "authors" like Spielberg, Cronenberg, De Palma, the Coen brothers, Lynch, Eastwood, among others, still consider opening credits as essential and have often come up with interesting and original examples (watch the video below left). Others, like Woody Allen, have consistently used a very simple form of credits (e.g. white lettering on a black background) most of the times throughout their career (watch the video below right).



Big Fish - Le storie di una vita incredibile/*Big fish*
(di/by Tim Burton, USA 2003)



Irrational man (di/by Woody Allen, USA 2015)

3. Le funzioni delle sequenze di apertura

3. The functions of opening sequences

<p><i>Alvin:</i> «È già iniziato il film?» <i>Cassiera:</i> «Sì, ma solo da due minuti.» <i>Alvin:</i> «Basta... fa niente, dai... io non... non posso entrare...» <i>Annie:</i> «Due minuti, Alvin.» <i>Alvin:</i> «No, mi dispiace ma non posso... il film è già iniziato... io sai... io non posso entrare a metà...» <i>Annie:</i> «A metà?! Hai perso i titoli di testa, sono in svedese...» <i>Alvin:</i> «Prendiamo un caffè per due ore... o qualcosa... qui davanti?»</p> <p><i>Io e Annie</i> (Woody Allen, USA 1977)(Nota 4)</p>	<p><i>Alvin:</i> "Has the film started yet?" <i>Cashier:</i> "Yes, but only for two minutes." <i>Alvin:</i> "That's it ... don't worry, come on ... I can't ... I can't enter ..." <i>Annie:</i> "Two minutes, Alvin." <i>Alvin:</i> "No, I'm sorry but I can't ... the film has already started ... you know ... I can't enter halfway ..." <i>Annie:</i> «Halfway?! You've lost the opening credits, they're in Swedish ... " <i>Alvin:</i> "Shall we have a coffee for a couple of hours ... or something ... here, look"</p> <p><i>Annie Hall</i>, Woody Allen, USA 1977)(Note 4)</p>
---	---

Quando i titoli di testa duravano pochi (o talvolta diversi) minuti, alla maggior parte dei membri del pubblico non interessavano davvero, quindi non era insolito entrare in sala dopo l'inizio del film. Solo i cinefili come Alvin nel film di Allen qui sopra si rifiuterebbero di vedere un film se non fossero in grado di vedere i titoli di testa ... Ci si potrebbe chiedere se e come siano cambiati gli atteggiamenti degli spettatori, ora che si può vedere un film in *streaming* sul proprio televisore, comodamente seduti su un divano di casa, con il telecomando in una mano e il cellulare nell'altra ...

When opening credits used to run for a few (or sometimes several) minutes, most members of the audience did not really care about them, so that it was not unusual to enter the theatre after the film had begun. Only cinephiles like Alvin in Allen's film above would refuse to watch a movie if unable to see the credits ... One may wonder if and how viewers' attitudes have changed, now that one can stream a movie on one's own TV set, comfortably sitting on a sofa at home, with the remote control in one hand and a mobile phone in the other ...

Tuttavia, come abbiamo visto, i titoli di testa (se presenti) sono solo una parte della sequenza di apertura di un film, che può durare da pochi secondi a diversi minuti. L'importanza di questo "incontro" iniziale con un film non può essere sottovalutata. La sequenza di apertura è dove il pubblico e il film iniziano a interagire, dove la domanda (il pubblico) incontra l'offerta (il film), dove ci fermiamo per un momento sulla soglia di una nuova esperienza. È un momento di transizione, un passaggio in un mondo diverso, un

However, as we have seen, credits (if present at all) are only a part of the opening sequence of a film, which can last from a few seconds to several minutes. The importance of this initial "meeting" with a movie can hardly be overemphasized. The opening sequence is where the audience and the movie start interacting, where the demand (the audience) meets the offer (the film), where we stop for a moment on the threshold of a new experience. It is a moment of transition, a passage into a

ponte tra la realtà "reale" della nostra quotidianità e la realtà "fittizia" del film. Saul Bass, il noto grafico di cui abbiamo parlato nella sezione precedente, ha detto:

"I miei pensieri iniziali su ciò che un titolo può fare è stato quello di creare l'atmosfera e il nucleo principale alla base della storia del film, per esprimere la storia in modo metaforico. Ho visto il titolo come un modo per condizionare il pubblico, in modo che quando il film effettivamente inizia, gli spettatori abbiano già sperimentato una risonanza emotiva con il film stesso" (Nota 5).

Bass si riferiva ai titoli di testa, ma le sue osservazioni sono ancora più valide per la sequenza di apertura nel suo insieme. Probabilmente è ovvio che la sequenza di apertura serve per catturare l'attenzione del pubblico (sia la loro mente che il loro cuore), suscitando interesse se non eccitazione, attivando aspettative e prefigurando così possibili eventi futuri; per suggerire lo stato d'animo appropriato per il film; per introdurre personaggi e ambientazioni; per mettere in moto l'azione; per stabilire uno "stile" particolare ... Tutto questo è vero - sebbene i film facciano tutte queste cose in modi molto diversi e talvolta non le facciano affatto - ma dobbiamo comunque considerare più in dettaglio le funzioni delle sequenze di apertura.

3.1. La funzione di base: costruire un "terreno comune"

Un film è come un testo, prodotto (di solito) da una squadra e "consumato" dal pubblico. Come tale, implica una sorta di "contratto" tra le due parti principali coinvolte, un "progetto" creato dai produttori con uno scopo preciso in mente (intrattenere, informare, persuadere ...) che deve essere accettato dai consumatori. Il fatto che questo "contratto" sia quasi sempre tacito o implicito non ne cambia lo *status* e l'importanza - ma un contratto, per definizione, implica una condivisione di informazioni, bisogni, motivazioni, aspettative e atteggiamenti; in altre parole, l'esistenza di un terreno comune condiviso da produttori e consumatori.

Il film è un testo *monodirezionale*, dal momento che le informazioni audiovisive fluiscono dallo

different world, a bridge between the "real" reality of our everyday lives and the "fictional" reality of the movie. Saul Bass, the well-known graphic designer we mentioned in the previous section, happened to say:

"My initial thoughts about what a title can do was to set the mood and the prime underlying core of the film's story, to express the story in a metaphorical way. I saw the title as a way of conditioning the audience, so that when the film actually began, viewers would already have an emotional resonance with it" (Note 5).

Bass was referring to the title (the opening credits), but his remarks are even more valid for the opening sequence as a whole. It is probably self-evident that the opening sequence is there to grab the audience's attention (both their minds and their hearts), by raising interest if not excitement, by activating expectations and thus foreshadowing possible future events; to suggest the appropriate mood for the film; to introduce characters and settings; to set the action in motion; to establish a particular "style" ... All this is true - although movies do all these things in very different ways and sometimes do not do them at all - but we still need to consider the functions of opening sequences in more detail.

3.1. The basic function: building a "common ground"

A film is a like a text, produced (usually) by a team and "consumed" by an audience. As such, it implies some sort of "contract" between the two main parties involved, a "project" created by the producers with some definite purpose in mind (whether to entertain, to inform, to persuade ...) which must be accepted by the consumers. The fact that this "contract" is nearly always tacit or implicit does not change its status and importance - but a contract, by definition, implies a sharing of information, needs, motivations, expectations and attitudes; in other words, the existence of a common ground shared by producers and consumers.

The film is a mono-directional text, since the audiovisual information flows from the screen

schermo agli spettatori (sebbene lo sviluppo della tecnologia preveda la possibilità di una sempre maggiore interazione, come già accade nei videogiochi e nei dispositivi di realtà virtuale), e, in circostanze normali, gli spettatori non possono apportare modifiche. Il film è quindi anche un testo *asimmetrico*, poiché l'equilibrio di potere, ovvero il suo ruolo nella gestione del flusso di informazioni, è chiaramente a favore dei produttori. Tuttavia, questa apparente mancanza di interazione non rende gli spettatori soggetti passivi, posti solo in uno stato di "ricezione" del processo. Affinché un film mantenga le sue promesse e i suoi scopi, deve aver luogo una sorta di connessione - come in una vera conversazione faccia a faccia, le parti coinvolte devono essere pronte ad accettare le "regole del gioco" e, se necessario, a cooperare.

Il "terreno comune" su cui è costruito il film include il fatto che i produttori danno per scontato che i consumatori condividano con loro una certa quantità di informazioni, convinzioni, atteggiamenti, ecc., in modo da non doverli dichiarare esplicitamente - queste informazioni includono la "conoscenza del mondo" condivisa da tutti gli esseri umani adulti, ma anche la "conoscenza culturale" condivisa solo, o principalmente, dai membri di una determinata cultura; e "conoscenze personali", acquisite dai singoli grazie alle loro precedenti esperienze di vita. Le persone (e gli spettatori) condividono molte informazioni acquisite in precedenza, ma sono anche diverse nell'estensione e nella qualità di queste informazioni. Ciò implica che un film non deve esplicitare ogni informazione (cosa praticamente impossibile), ma solo quelle voci che i produttori ritengono possano essere nuove o inusuali per i consumatori. In questo senso, i [generi cinematografici](#) giocano un ruolo cruciale. Se un film inizia con una bella donna che chiede aiuto a un investigatore privato per qualche problema, o con un gruppo di gangster che pianifica una rapina, o con la visione di eserciti in un contesto della seconda guerra mondiale, sappiamo già parecchio su questo genere di situazioni e personaggi (anche grazie al fatto che probabilmente abbiamo visto un certo numero di film che li vedono protagonisti). E lo stesso accade, in misura più o meno grande, per convinzioni e atteggiamenti: se apparteniamo a un

to the viewers (although the development of technology foreshadows the possibility of a greater and greater interaction, as already happens in videogames and in virtual reality devices), and, under normal circumstances, the viewers cannot make any changes. The film is therefore also an asymmetric text, since the balance of power, i.e. its role in managing the flow of information, is clearly in favour of the producers. However, this apparent lack of interaction does not make the viewers passive subjects at just the "receiving end" of the process. For a film to fulfil its promises and purposes, some sort of connection must take place - as in an actual face-to-face conversation, the parties involved must be ready to accept the "rules of the game" and, if necessary, to cooperate.

The "common ground" on which the film is built includes the fact that the producers take for granted that the consumers share with them a certain amount of information, beliefs, attitudes, etc., so that they do not need to state it explicitly - this information includes the "world knowledge" that all adult human being share, but also "cultural knowledge" that is shared only, or mainly, by the members of a certain culture; and "personal knowledge", acquired by single individuals thanks to their previous life experiences. People (and viewers) share a lot of previously acquired information, but are also different in the extent and quality of this information. This implies that a film does not have to make explicit every item of information (which would be practically impossible), but only those items that the producers think they may be new or unusual to the consumers. In this respect, [film genres](#) play a crucial role. If a film starts with a beautiful woman asking a private detective for help with some problem, or with a group of gangsters planning a hold-up, or with a view of armies in a World War II context, we already know quite a lot about these sorts of situations and characters (also thanks to the fact that we have probably watched a certain number of films featuring them). And the same happens, to a more or less great extent, for beliefs and attitudes: if we belong to a western audience, we may have definite values about a good

pubblico occidentale, potremmo avere valori definiti su un buon numero di questioni, che potrebbero non essere condivisi da altri pubblici (non occidentali).

Se i produttori pensano o temono che il loro pubblico (o una parte considerevole di esso) possa non condividere questo "terreno comune", devono fornire informazioni esplicite o presumere che gli spettatori saranno in grado di scoprire da soli gli elementi mancanti attraverso inferenze o implicazioni. Potremmo non aver ancora visto un certo personaggio, ma attraverso i dialoghi e altre informazioni non verbali possiamo giustamente presumere che un tale personaggio esista e abbia determinate caratteristiche positive o negative. Potremmo vedere un gruppo di spensierati adolescenti che iniziano un viaggio attraverso una foresta, ma i segnali audiovisivi che il film ha trasmesso potrebbero farci supporre che questo non sarà un piacevole picnic in campagna, ma piuttosto l'inizio di un'esperienza orribile.

In un certo senso, quindi, produttori e consumatori interagiscono sempre attraverso il testo filmico: i primi forniranno informazioni sufficienti (ma non troppe!) ai secondi per seguire la storia, e i secondi inevitabilmente si porranno domande ogni volta che sullo schermo appare una nuova informazione inaspettata. Il porsi e rispondere alle domande, come in una normale conversazione, e il collaborare a far "fluire" la conversazione, sono quindi, almeno in modo parziale, anche una caratteristica del rapporto produttore cinematografico-consumatore cinematografico.

Ora possiamo apprezzare appieno il ruolo e l'importanza delle sequenze di apertura: esse spesso (anche se non sempre) stabiliscono il contesto, la situazione, i personaggi, attivando le informazioni che gli spettatori già possiedono (es. il contesto del Far West, i personaggi tipici in un liceo, le tensioni in un carcere) e, allo stesso tempo, forniscono agli spettatori la prima quantità di nuove informazioni, sufficienti per porsi domande sulla storia che sta per svolgersi davanti ai loro occhi e alle loro orecchie - in un parola, creando il "terreno comune" che permetterà loro di seguire (e dare significato a) sequenze successive.

number of issues, which may not be shared by other (non-western) audiences.

If the producers think or fear that their audience (or considerable parts of it) may not share this "common ground" they must provide either explicit information, or assume that the viewers will be able to find out for themselves the missing items through inferences or implication. We may not have seen a certain character yet, but through the dialogues and other non-verbal information we may rightly assume that such a character exists and has certain positive or negative characteristics. We may watch a group of easy-going teenagers start a trip through a forest, but the audiovisual signals the film has conveyed may well make us assume that this will not be a pleasant picnic in the country - rather the start of a horrific experience.

In a way, then, producers and consumers are always interacting through the filmic text: the former will provide enough (but not too much!) information for the latter to follow the story, and the latter will inevitably ask themselves questions each time that some new, unexpected item of information appears on the screen. Asking and answering questions, like in an ordinary conversation, and cooperating to make the conversation "flow", is thus, at least in a partial and special way, also a feature of the film producer-film consumer relationship.

Now we can fully appreciate the role and importance of the opening sequences: they often (although not always) establish the context, the situation, the characters, activating the information that the viewers already possess (e.g. a Far West context, the typical characters in a high school, the tensions in a jail) and, at the same time, providing the viewers with the initial amount of new information, enough for them to ask themselves questions about the story which is about to unfold before their eyes and ears - in a word, creating the "common ground" that will allow them to follow (and make meaning of) later sequences.

3.2. Funzioni più specifiche

Le sequenze di apertura di solito svolgono una o più delle funzioni descritte di seguito. Ogni funzione fa riferimento a un Dossier separato, dove vengono forniti e discussi numerosi esempi. Questo elenco non vuole essere esaustivo, né implicare che qualsiasi film debba adempiere ad almeno una di tali funzioni. Le funzioni sono più facilmente individuabili nei film di genere, cioè film che appartengono in modo chiaro ed esplicito a un determinato genere, perché tali film si basano su una serie di convenzioni facilmente riconoscibili (si veda il relativo [Dossier](#) sui generi cinematografici): le battaglie spaziali nei film di fantascienza, i rapporti sentimentali e sessuali nelle commedie e nei film drammatici, mostri e luoghi infestati nei film dell'orrore, ecc. All'altra estremità dello spettro, nei film "d'autore" o nei film sperimentali, il film stesso spesso non esprime i suoi significati esplicitamente, e questa può essere una scelta consapevole da parte del regista, che è più interessato a porre domande e a stimolare gli spettatori a scoprire cosa intendano dire e significare i film, piuttosto che fornire risposte preconfezionate a una serie di stimoli audiovisivi. Di conseguenza, sebbene, in linea di massima, si possa dire che una sequenza di apertura è pensata per "agganciare" gli spettatori e coinvolgerne l'interesse e le emozioni fin dall'inizio, i film lo fanno in modi molto diversi, e certamente non nella stessa misura.

Le funzioni di una sequenza di apertura sono assolute attraverso l'uso di varie forme di [linguaggio cinematografico](#) (messa-in-scena, movimenti di macchina, montaggio, ecc.): alcune di queste forme sono così frequenti e importanti da meritare una speciale menzione (come l'uso di voci fuori campo, di flashback e di paini-sequenza) in un Dossier separato. La stessa cosa si applica all'uso della *grafica* e del *design* e all'introduzione di *ouverture musicali*.

Le funzioni principali delle sequenze di apertura sono dunque collegate ai seguenti specifici Dossier (cf. il [Piano del progetto](#) all'inizio di questo documento):

3.2. More specific functions

Opening sequences usually fulfil one or more of the functions described below. Each function makes reference to a separate Dossier, where plenty of examples are given and discussed. This list is not meant to be exhaustive, nor to imply that any film must at least fulfil one of such functions. The functions are easier to identify in genre films, i.e. movies that clearly and explicitly belong to a particular genre, because such films are based on a number of easily recognizable conventions (see the relevant [Dossier](#) on film genres): space battles in science-fiction films, boy-meets-girl situations in comedies and dramedies, monsters and haunted places in horror movies, etc. At the other end of the spectrum, in "author" movies or in experimental films, the movie itself often does not make its meanings explicit, and this may be a conscious choice by the filmmaker, who is more interested in raising questions and make viewers wonder what the films intends to say and mean, than in providing ready-made answers to a set of audiovisual stimuli. Accordingly, although, generally speaking, one could say that an opening sequence is designed to "hook" the viewers and involve their interest and emotions right from the start, films do this in very different ways, and certainly not to the same extent.

The function(s) of an opening sequence are fulfilled through the use of various forms of [film language](#) (mise-en-scène, camera movements, editing, etc.): some of these forms are so frequent and important that they deserve a special mention (like the use of voice-overs, flashbacks and long takes) in a separate Dossier. The same applies to the use of graphics and design and to the introduction of musical overtures.

Thus, the major functions of opening sequences are explored in the following specific Dossiers (cf. the [Project plan](#) at the start of this document):

* [Il prologo di un film](#)

* [The prologue of a film](#)



A venezia ... un dicembre rosso shocking/*Don't look now* (di/by Nicolas Roeg, GB-Italia/*Italy* 1973)

* [La definizione delle coordinate spazio-temporali di un film](#)

* [Establishing the place and time of a film's world](#)



Frenzy (di/by Alfred Hitchcock, GB 1972)

* [La presentazione dei personaggi di un film](#)

* [Introducing a film's characters](#)



La maledizione della prima luna/*Pirates of the Caribbean - The curse of the Black Pearl* (di/by Gore Verbinski, USA 2003)

* *L'esposizione del tema centrale di un film*

* *Conveying a film's main theme*



Full metal jacket (di/by Stanley Kubrick, USA 1987)

* *L'illustrazione del tono e del genere di un film*

* *Suggesting the tone and genre of a film*



Fight Club (di/by David Fincher, USA-Germania/*Germany* 1999)

* *Il piano-sequenza e i movimenti della macchina presa*

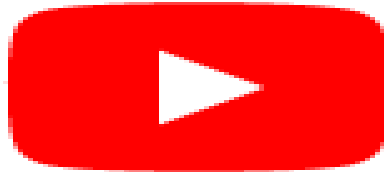
* *Long takes and camera movements*



Boogie nights - L'altra Hollywood/*Boogie nights* (di/by Paul Thomas Anderson, USA 1997)

* [Grafica e design](#)

* [Graphics and design](#)



Anatomia di un omicidio/*Anatomy of a murder* (di/by Otto Preminger, USA 1959)

* [Le ouvertures musicali](#)

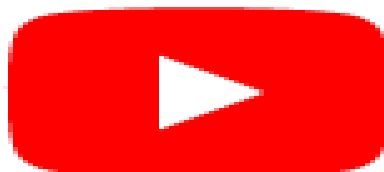
* [Musical overtures](#)



Tutti insieme appassionatamente/*The sound of music* (di/by Robert Wise, USA 1965)

* [Le sequenze di apertura "meta-cinematografiche": quando un film riflette su se stesso](#)

* ["Meta" opening sequences: self-reflecting films](#)



L'ora del lupo/*Vargtimmen*/Hour of the wolf (di/by Ingman Bergman, Svezia/Sweden 1968)

Note/Notes

(1) YouTube video [A Celebration of Opening Title Sequences \(And Why They Need To Come Back\)](#)

(2) Horak J.C. 2014. *Saul Bass: Anatomy of film design*, University Press of Kentucky, p. 80. Citato in/*Quoted in A celebration ...* (vedi/see Nota/Note 1)

(3) Franulovich P.L. 2013. "[Movie Opening Titles Research | Theory & Examples | Inspirations](#)", *Media Studies*.

(4) Citato in/*Quoted in* Re V. 2006. [Ai margini del film. Incipit e titoli di testa](#), Campanotto Editore, Pasion di Prato (UD), p. 11.

(5) Haskins P. 1996. "Saul, can you nmake me a title?", *Film Quarterly*, Vol. 50, No. 1, pp. 10-17.
Citato in/*Quoted in* A celebration ... (vedi/see Nota/Note 1)



Per saperne di più ...

- * Dal sito *Arte Settima*:
 - [18 \(+1\) tra le migliori scene iniziali della storia del cinema](#)
 - * [Le soglie della narrazione. Sugli incipit dei film e delle serie](#), a cura di Fabrizio Borin e Massimiliano Spanu, Atti del Convegno 2019 "I dialoghi di Mattador", EUT Edizioni Università di Trieste 2020.



Want to know more?

- * From the *Screen Rant* website:
 - [The 40 greatest opening movie scenes of all time](#) by Turner Minton
- * From the *University of Pennsylvania Scholarly Commons* website:
 - [An analysis of the opening credit sequence in film](#) by Melis Inceer
- * From *The story breakdown* website by Laurie Stark:
 - [The five types of opening scenes: An analysis of 80 films](#)

Video YouTube in inglese on sottotitoli/YouTube videos

- * [Top 10 best opening shots of all time](#)
- * [Top 10 opening scenes in movies](#)
- * [The Greatest Opening Movie Sequences Ever Filmed](#)
 - * [Top 10 Opening Credit Sequences in Movies](#)
- * [Reacting to Opening Credits — What Makes a Great Title Sequence?](#)
 - * [Opening Sshots Tell Us Everything](#)
 - * [Cinema's Top 10 Beginnings of All Time](#)
 - * [Top 20 Best Opening Movie Scenes Ever](#)
- * [The Importance of Opening Credits: The Art of Introducing a Film](#)
- * [Art of the Opening Scene — How to Start a Movie 6 Different Ways, From Nolan to Baumbach](#)
- * [Art of the Opening Scene Pt. 2 — 6 More Ways to Begin a Movie, From Scorsese to Tarantino](#)
- * [A Celebration of Opening Title Sequences \(And Why They Need To Come Back\)](#)
 - * [10 Best Character Introductions of All Time](#)

cinemafocus.eu

info@cinemafocus.eu