

Indice

p. 3 Premessa

1. Tesi sul movimento (Primo commento di Bergson)

- 5 1. Prima tesi: il movimento e l'istante
- 8 2. Seconda tesi: istanti privilegiati e istanti qualsiasi
- 12 3. Terza tesi: movimento e cambiamento. Il tutto, l'Aperto o la durata. I tre livelli: l'insieme e le sue parti; il movimento; il tutto e i suoi cambiamenti

II. Quadro e piano, inquadratura e découpage

- 18 1. Il primo livello: quadro, insieme o sistema chiuso. Le funzioni del quadro. Il fuori campo: i suoi due aspetti
- 26 2. Il secondo livello: piano e movimento. Le due facce del piano: verso gli insiemi e le loro parti, verso il tutto e i suoi cambiamenti. L'immagine-movimento. Sezione mobile, prospettiva temporale
- 33 3. Mobilità: montaggio e movimento della cinepresa. La questione dell'unità del piano (i piani-sequenza). L'importanza del falso raccordo

III. Montaggio

- 39 1. Il terzo livello: il tutto, la composizione dell'immagine-movimento e l'immagine indiretta del tempo. La scuola americana: composizione organica e montaggio in Griffith. I due aspetti del tempo: l'intervallo e il tutto, il presente variabile e l'immensità
- 43 2. La scuola sovietica: composizione dialettica. L'organico e il patetico in Ejzenštejn: spirale e salto qualitativo. Pudovkin e Dovženko. La composizione materialista di Vertov
- 53 3. La scuola francese tra le due guerre: composizione quantitativa. Ritmo e meccanica. I due aspetti della quantità di movimento: relativo e assoluto. Gance e il sublime matematico. La scuola espressionista tedesca: composizione intensiva. La luce e le tenebre (Murnau, Lang). L'espressionismo e il sublime dinamico

IV. L'immagine-movimento e le sue tre varietà (Secondo commento di Bergson)

- 72 1. L'identità dell'immagine e del movimento. Immagine-movimento e immagine-luce
- 79 2. Dall'immagine-movimento alle sue varietà. Immagine-percezione, immaginazione, immagine-affezione
- 85 3. La prova inversa: come spegnere le tre varietà (*Film* di Beckett). Come si compongono le varietà

v. L'immagine-percezione

- p. 91 1. I due poli, oggettivo e soggettivo. La «semi-soggettiva», o l'immagine indiretta libera (Pasolini, Rohmer)
- 97 2. Verso un altro stato della percezione: la percezione liquida. Funzione dell'acqua nella scuola francese tra le due guerre. Grémillon-Vigo
- 102 3. Verso una percezione gassosa. La materia e l'intervallo secondo Vertov. L'ingramma. Una tendenza del cinema sperimentale (Landow)

vi. L'immagine-affezione: volto e primo piano

- 110 1. I due poli del volto: potenza e qualità
- 114 2. Griffith e Ejzenštejn. L'espressionismo. L'astrazione lirica: la luce, il bianco e la rifrazione (Sternberg)
- 119 3. L'affetto come entità. L'icona. La «primità» secondo Peirce. Il limite del volto o il nulla: Bergman. Come sfuggirvi

vii. L'immagine-affezione: qualità, potenze, spazi qualsiasi

- 128 1. L'entità complessa o l'espresso. Congiunzioni virtuali e connessioni reali. Le componenti affettive del primo piano (Bergman). Dal primo piano agli altri piani: Dreyer
- 135 2. L'affetto spirituale e lo spazio in Bresson. Che cos'è uno spazio «qualsiasi»?
- 139 3. La costruzione degli spazi qualsiasi. L'ombra, l'opposizione e la lotta nell'espressionismo. Il bianco, l'alternanza e l'alternativa nell'astrazione lirica (Sternberg, Dreyer, Bresson). Il colore e l'assorbimento (Minnelli). Le due specie di spazi qualsiasi, e la loro frequenza nel cinema contemporaneo (Snow)

viii. Dall'affetto all'azione: l'immagine-pulsione

- 153 1. Il naturalismo. I mondi originari e gli ambienti derivati. Pulsioni e pezzi, sintomi e feticci. Due grandi naturalisti: Stroheim e Buñuel. Pulsione di parassitismo. L'entropia e il ciclo
- 162 2. Una caratteristica dell'opera di Buñuel: potenza della ripetizione nell'immagine
- 165 3. La difficoltà di essere naturalista: King Vidor. Caso ed evoluzione di Nicholas Ray. Il terzo grande naturalista: Losey. Pulsione di servilismo. Il rivoltarsi contro se stesso. Le coordinate del naturalismo

ix. L'immagine-azione: la grande forma

- 174 1. Dalla situazione all'azione: «la secondità». L'inglobante e il duello. Il sogno americano. I grandi generi: il film psico-sociale (King Vidor), il western (Ford), il film storico (Griffith, Cecil B. De Mille)
- 186 2. Le leggi della composizione organica
- 190 3. Il legame sensorio-motore. Kazan e l'Actors Studio. L'impronta

x. L'immagine-azione: la piccola forma

- 196 1. Dall'azione alla situazione. Le due specie di indizi. La commedia di costume (Chaplin, Lubitsch)
- 201 2. Il western in Hawks: il funzionalismo. Il neo-western e il suo genere di spazio (Mann, Peckinpah)
- 206 3. La legge della piccola forma e il burlesque. L'evoluzione di Chaplin: la figura del discorso. Il paradosso di Keaton: la funzione minorante e ricorrente delle grandi macchine

XI. Le figure o la trasformazione delle forme

- p. 217 1. Il passaggio da una forma all'altra in Ėjzenštejn. Il montaggio di attrazioni. I diversi generi di figure
- 223 2. Le figure del Grande e del Piccolo in Herzog
- 226 3. I due spazi: l'Inglobante-soffio e la linea di Universo. Il soffio in Kurosawa: dalla situazione alla domanda. Le linee di universo in Mizoguchi: dal tracciato all'ostacolo

XII. La crisi dell'immagine-azione

- 238 1. La «terzità» secondo Peirce, e le relazioni mentali. I fratelli Marx. L'immagine mentale secondo Hitchcock. Marcature e simboli. Come Hitchcock porta a compimento l'immagine-azione conducendola al suo limite
- 248 2. La crisi dell'immagine-azione nel cinema americano (Lumet, Cassavetes, Altman). I cinque caratteri di questa crisi. L'allentamento del legame sensorio-motore
- 254 3. L'origine della crisi: neorealismo italiano e *nouvelle vague* francese. Coscienza critica del cliché. Problema d'una nuova concezione dell'immagine. Verso un aldilà dell'immagine-movimento

261 *Glossario*

265 *Indice dei nomi e dei film*