

## *Indice*

- XI *Premessa*
- XIX *Premessa 2.0*
  
- 3 PARTE PRIMA. COS'È IL MONTAGGIO?
- 5 I. Taglio e cucito
  - 5 1.1 Pionieri
  - 8 1.2 Lo spettatore
- 11 II. Perché tagliare?
  - 15 2.1 Tre esempi muti (ma eloquenti)
  - 24 2.2 Montaggio come cambiamento di piani
- 32 III. A cosa serve il montaggio?
  - 33 3.1 Senso
  - 41 3.2 Forma
  - 45 3.3 Ritmo
  - 49 3.4 Tempo
  - 55 3.5 Spazio
  
- 59 PARTE SECONDA. GLI STRUMENTI DEL «MONTAGGIO INVISIBILE»
- 61 IV. Cos'è il «montaggio invisibile»?
  - 62 4.1 Cinema classico
  - 67 4.2 Gli strumenti del «montaggio invisibile»
- 70 V. Inquadrature corrispondenti
  - 72 5.1 Simmetria della ripresa

75	5.2	Simmetria del montaggio
76	5.3	Corrispondenza in una scena complessa
79	5.4	Libertà dalla simmetria
83	5.5	Cinema e televisione
86	5.6	Giocare con le inquadrature corrispondenti
90	VI.	Attacco sull'asse e attacco sul movimento
91	6.1	L'attacco sul movimento
95	6.2	Dove tagliare?
97	6.3	Il movimento «tra» le inquadrature
104	VII.	Sviare l'attenzione
104	7.1	Impallamento
108	7.2	Piani d'ascolto
115	VIII.	Ellissi temporale
116	8.1	Microellissi
119	8.2	Ellissi di grande dimensione
125	IX.	Inquadrature soggettive
130	9.1	Un po' di archeologia
132	9.2	«Dichiarare» la soggettiva
133	9.3	«Da capo! Ha guardato in macchina...»
137	9.4	«Dichiarazione» tecnica
139	9.5	La soggettiva oggi
144	X.	Montaggio alternato e parallelo
147	10.1	«Alternate scenes»
149	10.2	Raccontare col montaggio
152	10.3	Montaggio alternato
157	10.4	Alternanza e inseguimento
160	10.5	Montaggio concettuale
168	10.6	Il viaggio parallelo
172	XI.	Continuità dell'ambiente sonoro
175	11.1	Voci e rumori
178	11.2	Musiche
181	XII.	Fuori campo
182	12.1	Fuori campo video
186	12.2	Fuori scena
189	12.3	Fuori campo audio

197	PARTE TERZA. IL «MONTAGGIO INVISIBILE» AL LAVORO
199	XIII. Analisi e sintesi
200	13.1 Analisi dell'azione scenica
204	13.2 Analisi dell'azione umana
206	13.3 Montare l'attimo
213	13.4 Sintesi
218	XIV. Le quattro dimensioni
220	14.1 Fellini, o lo spazio totale
222	14.2 Bresson, o lo spazio frammentato
224	14.3 Lo spazio cinematografico
226	14.4 La quarta dimensione
228	XV. Drammaturgia
229	15.1 Oltre la verosimiglianza
233	15.2 Attesa, suspense, sorpresa
239	PARTE QUARTA. TRA FICTION E NON-FICTION
241	XVI. Costruzione del senso
246	16.1 Giustapposizione e confronto
248	16.2 Perorazione
251	16.3 Multimedialità
257	16.4 Contaminazione
262	XVII. Film di montaggio
263	17.1 Accumulo
273	17.2 Conatenazione
280	17.3 Ricorsività
286	17.4 Flusso
289	17.5 Costruzione del senso: la classificazione di Amiel
294	XVIII. Il repertorio è una miniera inesauribile
298	18.1 Il repertorio nella fiction
311	18.2 Il repertorio nella non fiction
325	18.3 Il montatore e il database
328	XIX. Il montaggio «visibile»
328	19.1 L'evoluzione del montaggio tra «invisibile» e «visibile» (di <i>Fabrizia Centola</i> )
343	19.2 Pratiche del «montaggio visibile»
353	19.3 La «cassetta degli attrezzi» del montaggio visibile (di <i>Fabrizia Centola</i> )

369	XX. Immagini e suoni
371	20.1 Musica è rumore, rumore è musica
374	20.2 Immagini per la musica?
385	PARTE QUINTA. MONTAGGIO E GRAFICA
387	XXI. Effetti di transizione
389	21.1 Il lungo viaggio della dissolvenza
392	21.2 La tendina, o l'età dell'innocenza
394	21.3 Interpretazione grafica della transizione
398	XXII. Il montatore e l'art director
401	22.1 Compositing I: impaginare le immagini in movimento
405	22.2 Modalità del compositing
418	22.3 Compositing II: l'immagine in movimento impaginata
423	<i>Conclusioni</i>
427	<i>Filmografia</i>
439	<i>Indice analitico</i>