

## NOTIZIARIO PER I RIDOTTISTI

**Treppiede?** Gettando uno sguardo su ciò che le riviste cinematografiche portano di interessante per il ridottista, cominciamo pure con la panoramica che, come si sa, riscuote una simpatia esagerata da parte dell'anatore. Comprensibile del resto questo impulso a inseguire l'oggetto in movimento, ad allargare il campo così stretto dell'immagine e a voler dare un movimento "oggettivo" a motivi statici. Però il movimento della macchina che sullo schermo non riesce dolce e quieto non raggiungerà mai l'effetto desiderato. Perciò, ci dice « Der Kino-Amateur », muovere la macchina sì, ma muoverla possibilmente sul treppiede. Servendoci di un obiettivo a fuoco normale, non è possibile eseguire un giro di 90 gradi in meno di 30-35 secondi, e col teleobiettivo non ci vorrà meno di due minuti per attraversare lo stesso angolo se si vuole che l'immagine in moto rimanga nitida e percepibile. Ora, anche un vecchio e scelo tiratore difficilmente riuscirà a sostenere un tale movimento col braccio perfettamente tranquillo. Le riviste tedesche parlano molto bene del nuovo treppiede Linhof, fatto di quella speciale composizione di alluminio che si utilizza anche per gli aeroplani. Questo treppiede, della lunghezza di 175 cm., ha le punte adatte tanto per il suolo duro che per quello morbido. Girando semplicemente la maniglia, si può fissare l'apparecchio in ogni direzione della panoramica verticale e così pure in quella perpendicolare, la quale permette di "girare" oggetti che si trovano per es. sul suolo o su di un tavolo. La testa del treppiede è applicabile a qualunque macchina che si trova in commercio.

**Dissolvenze** Girare bene una scena, e sia pure in panoramica perfetta, non è tutto: anche il collegamento fra le sce-

ne dev'essere perfetto, così che uno dei mezzi indispensabili a tale proposito è la dissolvenza. Efficaci dispositivi per eseguire la dissolvenza durante la presa sono di importanza essenziale per il ridottista che, dovendo servirsi in generale di pellicola invertibile, non può ricorrere alla dissolvenza nella stampa. È perciò giustificato che H. Plaumann si lamenta, nel « Film für Alle », del fatto che soltanto poche macchine abbiano il dispositivo per la dissolvenza e che anche in questi pochi casi esso non funziona sempre in modo soddisfacente. Occorre che la contronomia della pellicola si possa eseguire in modo sicuro e che l'azionamento del dispositivo sia automatizzato.

**Carte geografiche** Fra i grafici con i quali si spiega al pubblico il concetto generale di ciò che l'immagine fotografica illustra in modo individuale, ci sarà spesso la carta geografica ad indicare, per es. nei film di viaggi, l'itinerario trascorso. Ora quale è il metodo più comodo per produrre quella linea che serpeggia da città a città provocando in ogni centro che incontra la comparsa del nome? Su « Movie Makers », Mark Goldberger propone di servirsi della contronomia: evidentemente, secondo questo criterio, è più facile riuscire nell'intento cancellando man mano e pezzo per pezzo un disegno già fatto che non creando durante la presa. Il soggetto consiste, come dimostra la figura, in un cartone sul quale si disegnano in grigio e nero le linee essenziali della pianta, e in un foglio di celluloido trasparente fissato bene su quel primo cartone e destinato a portare la traiettoria del viaggio e i nomi di città che dovranno "comparire" — tutto disegnato in bianco chiaro. Fissata la pianta con una lastra di vetro, si inizia la presa — nella solita maniera del passo a uno — cancellando man mano la linea e le lettere dalla celluloido con un pezzo di legno ben appuntito. Quando il disegno sul foglio trasparente sia completamente sparito, il lavoro dell'animazione è terminato e il

grafico può essere inserito, intero o a pezzi, nel montaggio del film.

**Fuochi e formati** Dopo gli espedienti della pratica, infine una po' di teoria. L'angolo che abbraccia una macchina da presa è press'a poco identico per ogni formato, sia normale o ridotto: 28-32 gradi. Per arrivare a ciò bisogna naturalmente accordare il fuoco dell'obiettivo alle dimensioni del fotogramma ossia: quanto più piccolo il fotogramma tanto più rimpicciolito dev'essere l'immagine. In pratica questo significa: quanto più piccolo il formato tanto più corta la normale lunghezza focale. Riportiamo la piccola tabella, pubblicata da Fritz Schulz su « Kino-Amateur »:

lunghezza focale pellicola	35 mm.	40-45 mm.
"	"	16 mm.
"	"	20-25 mm.
"	"	9,5 mm.
"	"	8 mm.

Avendo gli obiettivi per formato standard la doppia lunghezza focale di quelli per formato 16 e 9,5, l'immagine "normale" di un oggetto di determinata distanza riuscirà di altezza doppia nel formato normale; onde il forte potere dissolutivo del film "normale" irraggiungibile dal passo ridotto anche con le pellicole a grana più fine e con gli obiettivi meglio corretti.

## LIBRI RICEVUTI

### CATALOGHI

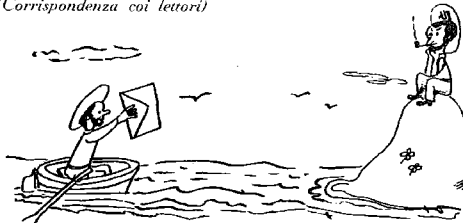
OFFICE CINEMATOGRAPHIQUE D'ENSEIGNEMENT ET D'EDUCATION DE PARIS: Répertoire des Films de l'O. C. 1930-1937. Pgg. 194. Office Cinématographique, Paris, 1937.

D. E. COOK E. COTTER RAHBEK-SMITH: Educational film catalog. A classified list of 1175 non-theatrical films with a separate title and subject index. Pgg. 134. The H. W. Wilson Co., New York, 1936.

MARTINO (Trento). — « ...E, da noi, sconosciuta la produzione di un comico come W. C. Fields, che ha già avuto un incontestabile successo presso altri pubblici europei intelligenti, presumiamo, non più del nostro. D'altronde la buona produzione di film comici è assai scarsa... ». Ed è molto grave che lo sia. L'ultimo film comico veramente bello che si ricordi è del 1932: LA FRENESIA DEL CINEMA con Harold Lloyd. Keaton è decaduto; Laurel e Hardy non si rammentano quasi mai dell'aria che respirarono un giorno presso Mack Sennett; Eddie Cantor è un buffone poco consistente (ma i migliori film, il RE DELL'ARENA e CONGIUGIO O LEONE?, pur così poco pari in un senso genuinamente e "storicamente" comico, sono suoi). Si è perduto il gusto delle torte sulla faccia e delle cadute a ripetizione. Ecco: il finale di CONGIUGIO O LEONE? è l'unico brano che ci ricordi almeno lontanamente certe sequenze dei gloriosi "two-reels". Ma Fields ci ha dato momenti di vera gioia (I SEI MATTACCHIONI). I film « creati finora da Fields? » Eccoli (Le metto in inglese i titoli di quelli non venuti in Italia): THEAT ROYAL GIRL (Paramount 1926; Fields non è ancora "star"), IT'S THE OLD ARMY GAME (Paramount 1926),

## CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



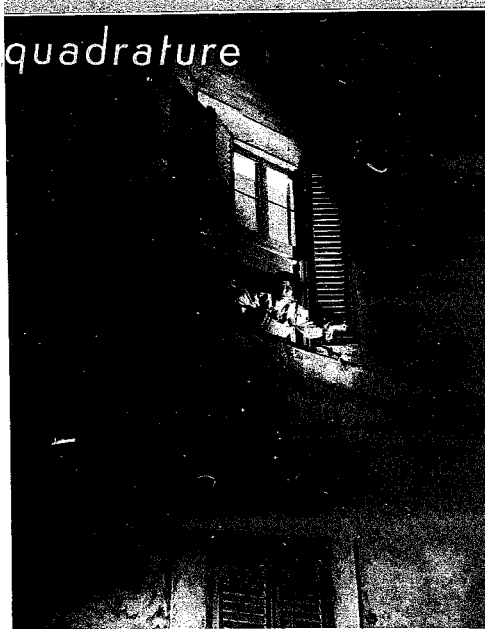
TWO FLAMING YOUTHS (Paramount 1928), TILLIE'S PUNCTURED ROMANCE (Paramount Christie, 1928, riedizione del famoso film che scgno, nel 1913, il debutto di Marie Dressler accanto a Charlotte; con Fields, furono riuniti nel secondo film tre eroi della Keystone: Mack Swain, Chester Conklin, Louise Fazenda), FOOLS FOR LUCK (Paramount 1928), JANICE MEREDITH (Cosimo 1928), SALLY OF THE SAWDUST (United Artists 1929), ALICE IN WONDERLAND (Paramount 1932, SE AVESSI UN MILIONE! (Paramount 1932), TILLIE AND GUS (id. 1933), I SEI MATTACCHIONI (id. 1934), MRS WIGGS OF

THE CABBAGE PATCH (id. 1934), IT'S A GIFT (id. 1935), COMPAGNI D'ALLEGRIA (id. 1935), DAVID COPPERFIELD (M.G.M. 1935), MISSISSIPPI (Paramount 1936), THE MAN ON THE FLAYING TRAPEZE (id. 1936), POPPY (id. '36). Sono anch'io un ammiratore fervidissimo di Fields, che è un attore incomparabile. Certo i suoi film sono quasi sempre mediocri, e la sua è comicità di vaudeville e di "show-boat", non di "commedia dell'arte". Anche se irresistibile. Ed è vero che, con i misteriosi Marx Brothers, è il più interessante attore comico di questi tempi (a parte Charlie).

FULVIO LEVI (Cine-GUF di Genova). — Mi scrivo nella sua interessante lettera: « Ci si deve convincere che il pubblico cerca non tanto il film americano quanto il film mediocre, che gli consenta di succhiare le caramelle in pace e che non gli stanchi il cervello; ma quando King Vidor crea un'opera significativa ed artistica, prettamente americana, quale NOSTRO PANE QUOTIDIANO, il pubblico lo mette a braccetto dell'irlandese Flaherty (leggi UOMO DI ARAN) e se ne va a vedere le gambe delle ragazze in qualche film di rivista ». Giusto. Eppure c'è una differenza fra il medio film americano e quello europeo: ed è la leggerezza, la precisione, la nitidezza, un senso "ginnastico" del ritmo, una sensibilità da ingegneri per la costruzione; capacità tutte la cui mancanza rende pesanti tanti film europei, mediocri o anche buoni. Che poi tutta questa dissolutiva rimanga insipida senza il condimento che ci mettono gli artisti europei, è ovvio. Argomento importante di cui ripareremo.

LUIGI PELLA ((Roma). — Le avrà servito anche il pezzo della sceneggiatura di Clair pubblicato nel numero 12. Il Suo saggio è tec-

# Inquadrature



Jane Crémieux (in alto) e Pierre Blanchard (sotto) in due belle inquadrature del "Fu Mattia Pascal" di Chemat. (Alto Colosseo).

nicamente esatto: i diversi metodi e termini sono utilizzati bene. Soltanto, l'azione si svolge in maniera talmente veloce e concentrata che andrebbe bene soltanto per uno spunto secondario al quale non si volesse che accennare di passaggio. Imparare a dar la giusta durata ad una inquadratura, ad una scena, al film intero, è essenziale. Potrei giudicare meglio il Suo lavoro se mi mandasse uno scenario intero (dattilografato, però). Anche per quanto riguarda il contenuto; giacché saper sceneggiare è molto ed è anche poco: uno scrittore che sa la grammatica e l'interpunzione non sa ancora scrivere. Grazie degli auguri.

ARMO 14 (Palermo). — Robert Flaherty, in una intervista, aveva recentemente manifestato il simpatico desiderio di far un film sull'ambiente dei contadini italiani, ma finora la cosa non si è concretata. Non credo che l'*Ivanhoe* di Scott sia mai stato portato sullo schermo. Il film di Machaty subisce in questi giorni ulteriori modifiche di montaggio. Il protagonista di '1860' era Giuseppe Guhao.

E. T. (Macerata). — Il fatto che la Sua bimbetta ha una forte passione per il Cinema non basterebbe ancora per farLe prendere la cosa in seria considerazione; si tratta di un sintomo epidemico che, questo è vero, generalmente non si presenta ancora in età così tenera. Tuttavia, se Lei la crede capace, può provare a farLe fare alcune buone fotografie (non ritoccate!) ed a mandarcele per il Concorso-attori annunciato in questo numero. Mi creda però: Sua figlia avrà forse una vita più felice se si decide a rinunciare. Sono poche quelle che riescono; e anche il successo, per lo più, non porta seco la felicità.

TOIO. — Nella sua nota Lei dice: « Il Cinema sarà arte solo quando non si preoccuperà altro che di fare dell'arte; ed ecco quindi escluso l'elemento industriale, commerciale, educativo, ecc. Ed il critico non deve pretendere in tale opera niente all'intuori del pregio artistico; quindi, via l'argomento che tratta la moralità o l'immoralità, e nemmeno deve pretendere il valore storico, sociale o scientifico che sia, ma deve mirare alla verità artistica ». Mi sbaglierò, ma mi pare che le cose false — false, naturalmente, in un senso intrinseco — non si possano rappresentare con verità artistica; e che quindi la sincerità genuina del soggetto sia essenziale; credo, inoltre, che le verità fondamentali siano sempre di valore morale, educativo e anche sociale e che perciò l'opera d'arte, volendo o no, servirà sempre a qualcosa. La mia ricetta sarebbe, al contrario: che l'artista si preoccupi *soltanto* del soggetto e del modo di realizzarlo con precisione; se egli è artista, il resto verrà da sé.

GIUSEPPE L. — Il produttore è il direttore della Casa produttrice. Un suo dipendente è il direttore di produzione, il quale sorveglia e guida la creazione del film perché venga realizzato secondo le esigenze commerciali. Nella produzione media si trovano spesso riunite le due funzioni in una sola persona.

DOTT. M. S. (Pavia). — Riproduco con piacere ciò che Lei mi scrive sul film diretto alla vita di Louis Pasteur: « Con profonda soddisfazione ho visto questa epopea del coraggio civile, il quale troppo di rado è ritenuto degno di essere portato sullo schermo. In generale, lo scienziato è considerato cinematografico soltanto se si presenta come un visuto elegante in camiciotino bianco o, peggio, come una specie di stregone o pazzo criminale dimorante in una cantina fra storte gigantesche, cervelli vivi in brodo e ridicoli fulmini a lungo metraggio. Che delizia vedere un laboratorio vero con provini troppo fragili per un regista robusto, ma che contengono palesemente progresso e felicità, e trovar messo in primo piano, a danno della solita storia d'amore, un problema vero! Non ho niente contro le storie sentimentali; ma mentre una rappresentazione mediocre di passioni non ci porta niente di nuovo, la sobria rappresentazione di questa lotta eroica del debole ometto contro nemici microscopici e macroscopici diventa — anche se artisticamente non al di sopra della media — uno spettacolo non solo altamente educativo ma anche affascinante, appunto per l'originalità dell'argomento. Insomma, stavo per abjurare il Cinema; ma ci ripenserò ».

CINO (Lucca). — Mi sembra che il fascino particolare di Boris Karloff di cui Lei mi parla stia tutto nella trovata di aver inventato il 'mostro buono': è l'uomo devastato fino alla mostruosità dalle sofferenze e dalle ingiustizie, e che perciò ci ispira una paura intensificata dalla compassione. Le creature impersonate da Lon Chaney, per esempio, erano in generale nostri nemici indiscutibili, belve, spiriti maligni dei quali si aveva terrore ma che avremmo potuto ammazzare a sangue freddo, senza rimorso. Ma se è la bontà — ossia proprio quell'elemento che ci dà l'unico sostegno contro i pericoli e le delusioni della vita — a trasformarsi in mostro, allora crollano le mura della nostra forza d'animo e l'orrore raggiunge il suo vertice. Contro la malinconia di quella bocca, contro quegli occhi da animale vivisezionato non c'è difesa. Naturalmente non intendo dire che questa idea patetica e bella sia realizzata da Karloff con vera arte; cerco semplicemente di analizzare la psicologia di quell'effetto che Lei ha così vivamente sentito.

IL NOSTROMO