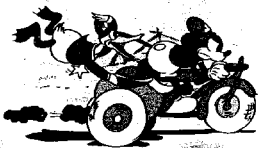


DISEGNI PLASTICI ANIMATI



'The Dog napper' di Disney (United Artists).

LE FAMOSE 'carrelate' esistono pure nel campo dei disegni animati, almeno come effetto. Come realizzazione non si tratta di spostamenti della macchina da presa, bensì di un movimento panoramico del paesaggio. Negli stabilimenti in cui si producono i cartoni, la macchina da presa, sospesa in posizione fissa, mira dall'alto verso il basso. Spostando lateralmente, sul tavolo del disegnatore, la lunga striscia che porta il paesaggio dipinto, si avrà la sensazione, ormai familiare a ogni spettatore cinematografico, di muoversi come in treno attraverso il paesaggio. Il personaggio che si vede camminare e che rimane sempre nello stesso punto dello schermo, vien dipinto, nelle diverse fasi dei movimenti di gambe e braccia, su fogli di celluloidi trasparenti da sovrapporsi al disegno dello sfondo. Fin qui si tratta di cose note e vecchie. Ma ricordiamoci che guardando dal finestrino del treno, vediamo spostarsi gli og-

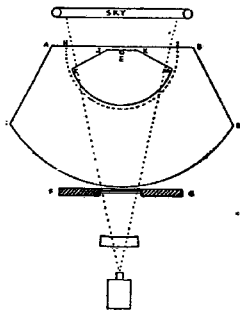


Fig. 1

getti l'uno rispetto all'altro, giacché, per ragioni prospettiche, quelli vicini sembrano muoversi più rapidamente che quelli lontani. Da tali spostamenti risulta un notevole effetto pseudo-stereoscopico, che in gergo cinematografico generalmente è chiamato « effetto di ferrovia ». Ma il nostro paesaggio dipinto non raggiunge questo « effetto ». Ora, per procurare anche ai disegni animati quella plasticità che nei film 'fotografati' si nota quando una scena è fatta a carrello, i Max Fleischer Studios di New York hanno allestito un dispositivo di cui la rivista *Filmtechnik* ci dà una descrizione. Nella pianta schematica della fig. 1, FG rappresenta una finestra posta fra macchina e sfondo, nella quale si fissano fra due lastre di vetro i fogli di celluloidi che danno il personaggio in movimento. Lo sfondo invece è disposto su un vero e proprio palcoscenico girevole, ABCD, il cui asse si trova nel punto E, distante 1,5 m. dal bordo anteriore del 'palcoscenico' e 2 m. dall'obiettivo. La lunghezza focale dell'obiettivo è di 50 mm., e una diaframmazione piuttosto

forte produce un campo di nitidezza che va dalla scena del personaggio di primo piano fino alla linea circolare HI. Uno schermo, SKY, aggiunge il cielo.

Sul palcoscenico è plasticamente costruito il paesaggio (fig. 2). Come si vede, verso il fondo il suolo è in salita e gli oggetti — gli alberi — si rimpiccioliscono, ciò che rinforza l'illusione della profondità. Gli spostamenti che risultano quando il modellino gira intorno all'asse E corrispondono press' a poco alla prospettiva di un paesaggio della normale profondità di 5-8 km. Quando si tratta invece di montagne, che possono essere anche a distanza di 30-50 km., lo spostamento nel piano più distante (HI) è ancora troppo veloce. Si è previsto perciò un secondo settore girevole, JKLM, sul quale la 'montagna' gira a mezza velocità.

Due osservazioni non saranno inutili. La prima è che il sistema di Fleischer non concede una vera e propria visione stereoscopica, ma non fa

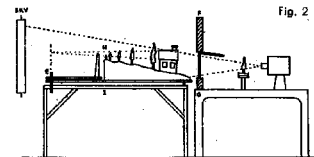


Fig. 2

che procurare ai disegni animati la plasticità tridimensionale dello spazio fotografato. La seconda è che questo metodo non è stato escogitato dal grande Walt Disney, ma da un suo collega di minore sensibilità artistica. E non a caso. Una delle caratteristiche dei disegni a pura sagoma è appunto quella di essere piatti. A questo stile ingenuo e volutamente primitivo, un paesaggio di plasticità troppo accentuata si adatta male. Ci vorrebbero allora i fantocci, le marionette — plastici anch'essi. L'intenzione del rivale di Disney è palesemente quella di compensare ogni tanto, con qualche sensazione spettacolare, la scarsità di fantasia creativa: ricetta sperimentata su larga scala dal cinema comune. (IAK)

PRESA SIMULTANEA E MONTAGGIO

IL recente film LA CARICA DEI SEICENTO, ci offre lo spunto per trattare della presa simultanea in rapporto al montaggio. Una fotografia di lavorazione del film ci mostrava il regista Michael Curtiz intento a dare ordini contemporaneamente a quattro e più operatori, stabilendo preventivamente le posizioni di essi e il campo di presa: questo fatto avviene nella ormai famosa sequenza della carica finale, interessante sotto l'aspetto spettacolare anche se un po' umanamente fredda. Questa freddezza era forse determinata da una trama non troppo avvincente, ma che si sviluppava secondo un'espressione esteriore, di sfarzo e di parata. Arrivati alla carica, che, per diverse ragioni, risulta attempissima, lo spettatore ne prevede lo svolgimento correndo con la fantasia più oltre che non la carica stessa: passo, trotto, galoppo. Sotto, forza. Ma i cavalieri sono lenti, ogni tanto riappaiono in campo lungo, corrono, è vero, ma quando li rivediamo dopoché il regista ci ha mostrato la caduta di uno, di un altro, sono sempre allo stesso punto di prima. Alla fine arrivano alla fortezza, e se si calcola il tempo reale di una carica simile in rapporto alla visione cinematografica, si può constatare che questa è più rapida: però il cinema richiede una rapidità ancora maggiore, essendo ormai il pubblico assuefatto alle visioni dello schermo e delle vicende e desiderando sempre novità e imprevedute. Di improvvisi, nella carica, ve ne è uno di importanza, emblematica: quello del cavaliere che prende, di corsa, la bandiera offertagli dal compagno caduto. Nel resto, non vi sono grandi sorprese. Quindi il compito del montaggio su cui si basava esclusivamente

l'effetto della sequenza, era alquanto delicato. Come è stato eseguito questo montaggio? Il materiale a disposizione era moltissimo: tagliare, distribuire, creare il ritmo, insomma. Il regista sorvegliava il montatore nel difficile compito. La stessa scena era stata ripresa con più macchine: quindi, diverse ne erano le angolazioni, e numerosi poi i dettagli, ciascuno dei quali era stato visto da tre o quattro punti, secondo il numero delle macchine adoperate per quella inquadratura.

Si trattava quindi, per dare l'impressione della continuità, di tagliare ogni pezzo al punto giusto, al fine di raggiungere il ritmo necessario: di armonizzare ed equilibrare campi lunghi e particolari, come se la carica fosse stata ripresa sotto forma di documentario. Invece, forse per l'amore portato dal regista ai pezzi gravi, ciascuno bello di per se stesso, ogni dettaglio è stato utilizzato più d'una volta, sembrando ciascuna inquadratura di uno stesso particolare (cavallo che cade, ad es.) diversa dalle altre; ma se questo 'trucco' non è riconoscibile dal profano, questi ne ha tuttavia un'impressione di prolissità. Indubbiamente la tecnica scelta è stata la sola che potesse garantire la massima drammaticità del montaggio approfittando dei punti di vista diversi della scena identica da parte di macchine da presa disposte con grande accorgimento, ma il risultato è apparso un pochino forzato. Il ritmo, insomma, non è stato costruito in funzione di una intrinseca necessità, ma in previsione dell'effetto spettacolare. Sarebbe interessante quindi, anche per esercizio sperimentale, rifare il montaggio della famosa carica.



Un momento della ripresa della 'Carica dei 600' (Wernet).