NOTE DI TECNICA CINEMATOGRAFICA

PUBBLICAZIONE TRIMESTRALE DELL'ATIC
DI TECNICA MULTIMEDIALE - C.A.P. 00198
ROMA — VIALE R. MARGHERITA, 286

2003 2

Sped. in abb. postale
comma 20 Lett. B - art. 2
Legge 23-12-96 n. 662 -

ASSOCIATO ALL'UNIONE STAMPA PERIODICA ITALIANA

n. 2 / 2003
aprile-giugno



Dopo un secolo di pellicole ineguagliabili, non è il momento di rimanere in silenzio.

SIAMO ORGOGLIOSI DI ANNUNCIARE LA NASCITA DELLA PELLICOLA NEGATIVA VISION2 5218/7218. LA NUOVA GENERAZIONE DELLE MIGLIORI PELLICOLE AL MONDO DEBUTTA CON UN NEGATIVO A COLORI 500T DOTATO DI GRANA E NEUTRALITÀ TONALE STRAORDINARIE, PER REALIZZARE IMMAGINI DOTATE DI NITIDEZZA E BILANCIAMENTO COLORI SENZA CONFRONTI. IL TUTTO GARANTENDO ANCHE MAGGIORE FLESSIBILITÀ PER LA POST-PRODUZIONE, SIA TRADIZIONALE CHE DIGITALE. LA PELLICOLA NON HA MAI AVUTO COSÌ TANTO DA DIRE COME OGGI. PER NARRARE STORIE. E FARSI SENTIRE.

PER SAPERNE DI PIÙ, VISITA IL SITO WWW.KODAK.COM/GO/VISION2.

Introducing KODAK VISION 2 Film. What's next.

©Eastman Kodak Company, 2002.
Kodak and Vision are trademarks of Eastman Kodak Company.
MARY PICKFORD courtesy of Mary Pickford Foundation.



TECHNICOLOR®

A THOMSON SERVICE

pellicola

telecinema

DVD

Roma
Via Tiburtina 1138 00156 Roma - Italia
tel. +39 06.418.881 fax +39 06.4188.8523

Hollywood	London	New York	Montreal
4050 Lankershim Blvd.	Bath Road, West Dyton	321 West 44th Street	2101 Rue Sainte - Catherine ouest
N. Hollywood - CA 91608 - USA	Middlesex - England	New York - NY 10036 - USA	Bureau 300 - Montreal
tel. 818.769.8500	tel. 181.759.5432	tel. 212.582.7310	Quèbec H3H1M6
fax 818.761.4835	fax 181.759.5432	fax 212.265.9089	tel. 514.939.5060
			fax 514.939.5070

NOTE DI TECNICA CINEMATOGRAFICA

Pubblicazione trimestrale dell'ATIC
Anno XLII dalla Fondazione

* * *

Direttore Responsabile:
Mario Bernardo

Direttore Editoriale:
Stefano Voltaggio

Diffusione:
Umberto Scippacercola

Animazioni:
Francesco Guido

Segreteria
Paola Giovannini

Traduzioni:
Susan Ann White

Redazione e Amministrazione:
00198 Roma
V.le Regina Margherita, 286
Tel. 06.44.25.96.22
Fax 06.440.41.28
E-mail:atic.ntc@tiscalinet.it
http://web.tiscalinet.atic

* * *

Autorizzazione Tribunale di Roma
n°00342/90 del 29.05.90

* * *

Stampa:
9 Luglio 2003
Tipolitografia TEF s.a.s.
00174 Roma - Viale Opita Oppio, 24
Tel. 06.71.40.997 - Fax 06.71.40.658
Sede Legale: 00174 Roma - Largo dei Levii, 27

Concessionaria esclusiva della pubblicità
Comunicazione Pubblicitaria Spettacolo s.r.l.
00198 Roma - Via Tevere, 46/b
Tel. 06.8555.96.91 r.a. - Fax 06.854.34.48
E-mail: info@pubbli.spe.it
www.pubblispe.it
Sped.in abb. postale 45%
comma 20 Lett. B - art. 2
Legge 23-12-96 n.662 - Filiale di Roma

Dichiarazione di tiratura resa al garante per l'editoria, ai sensi del comma 28 art. 1 della Legge n.650 del 23-12-96, n.2350

Edita con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Gli autori si assumono le responsabilità del rigore tecnico, delle affermazioni e della propria autorità a pubblicare le notizie per gli articoli da essi firmati. Il materiale della rivista può essere pubblicato da altri fogli solo citandone la fonte per esteso.

IN QUESTO NUMERO

TECNICA E TECNOLOGIA

Il Cinemascope	*di M.B.*	*pag. 3*
Il Cinemascope al Cinema Ritrovato	*di S.V.*	*pag. 11*
TCS innova il Sonoro Ottico	*di J.Valenzuela*	*pag. 14*
Cameron nelle profondità della Post	*di S.V.*	*pag. 17*

ANIMAZIONE

Bruno Bozzetto	*di Mario Verger*	*pag. 19*

NOTIZIARI

Uno sguardo sul mondo	*a cura di NTC*	*pag. 22*
Notiziari	*a cura di NTC*	*pag. 25*

LIBRI

Bruno Calò	*a cura di M.B.*	*pag. 32*

ASSOCIAZIONE TECNICA ITALIANA PER LA CINEMATOGRAFIA E LA TELEVISIONE
00198 Roma - Viale Regina Margherita, 286 - Tel.06 44233510

CONSIGLIO DIRETTIVO IN CARICA:
Presidente: Giuseppe Gammarrota
Vice Presidente: Lionello Gasparini

Responsabile Relazioni Pubbliche: Fabio Filoni
Responsabile Tecnico: Federico Savina
Responsabile Amministrativo: Fabrizio Calabrese

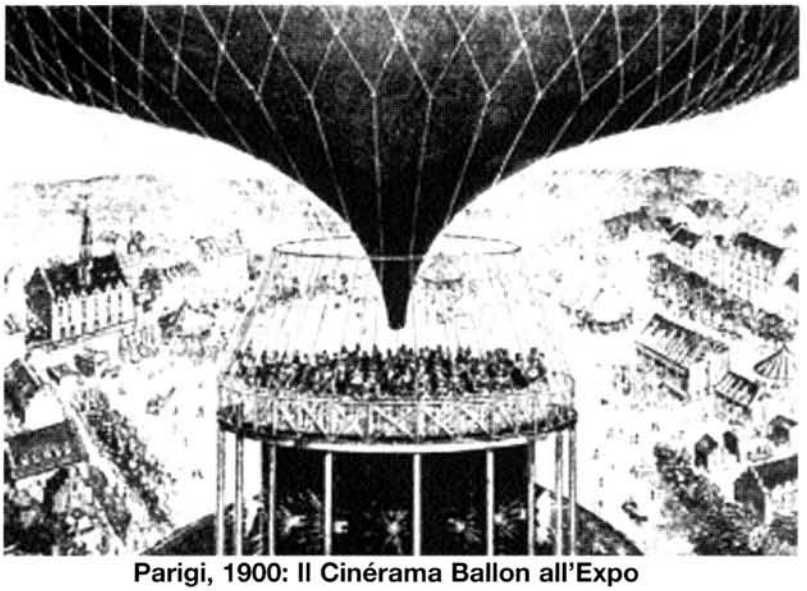
Controllo Segreteria: Umberto Scippacercola, Franco Ferramosca
Resp. Incontri e Convegni: Roberto Raponi
Controllo Manifestazioni: Franco Leuti

Collegio dei Probiviri: Carlo Fioretti
Collegio dei Revisori dei Conti: Roberto Brega, Maurizio Orsola, Alberto Simonetti

Il Cinemascope

di Mario Bernardo

Che il Cinemascope sia stato accolto in Italia, e più generalmente in Europa, con entusiasmo, non lo si può proprio sostenere. In realtà, era da tempo avvertita per ragioni espressive la necessità di superare l'angusto formato di ripresa 1,375:1 (in proiezione 1,33:1), inferiore come rapporto alla stessa "regola aurea" di Leonardo. Ma le condizioni del cinema di casa nostra si trovavano in posizione molto differente da quelle americane. La televisione infatti non faceva ancora paura ai botteghini dei cinema, e anche se il Cinerama aveva riscosso un certo successo come spettacolo "da baraccone", di contro si erano subito comprese le grandi difficoltà economiche a monte dell'esercizio di un simile formato. Esistevano pure discussioni artistiche, in quanto il grandissimo schermo non sembrava avrebbe permesso certe libertà linguistiche agli autori, come nel formato standard. Inoltre qualcuno ventilava il rischio che, come già era avvenuto negli anni Venti, i miglioramenti tecnici fossero solo uno stratagemma per aumentare i costi di produzione delle cinematografie concorrenti, che stavano sperimentando di nuovo la pressione di Hollywood. D'altro canto, l'esercizio poco gradiva le trasformazioni dei proiettori e dell'attrezzatura che il nuovo formato comportava. E la stessa distribuzione notava ancora pochi siti di proiezione per i nuovi film, dato che la trasformazione delle sale era piuttosto lenta.
Nella presa diretta, a parte il desiderio di sperimentare qualcosa di nuovo sempre presente, i costi per superare il brevetto Fox non erano sopportabili, oltre al fatto che la nuova tecnica prevedeva tempo per la formazione dei quadri e un aumento numerico degli stessi: quindi ancora spese. Sì, il Cinerama aveva suggestionato gli spettatori: questi s'erano stupiti meno per il film del 18 giugno 1953, al Rex di Parigi, dove era stato proiettato un mediocre lavoro di Henry Koster, "The robe", appunto in Cinemascope. Il fuoco e l'incisione delle immagini non erano eccellenti, i lati del quadro, fatti segno a discrete aberrazioni, non davano una buona impressione, l'uniformità d'illuminazione dal centro alla periferia, oltre a vignettare l'immagine, era molto critica. Ciò nonostante la notizia della proiezione del film della XXth Century Fox, stampato in Technicolor e con rapporto 2,55:1, fece un certo scalpore, specie per il suono (magari già sperimentato nel Cinerama), lo Stereophonic Perspecta Sound.
Il sistema, che sfruttava l'astigmatismo dei gruppi cilindrici, non era una novità, e il francese A.Hugon l'aveva provato in un film nel 1932 con un artificio creato da un professore francese di ottica, fallendo tuttavia nell'impresa per difficoltà varie. Si insistette pure allora con un altro nuovo sistema di anamorfizzazione verticale, ma senza successo.
Lo schema ottico del



Parigi, 1900: Il Cinérama Ballon all'Expo

SERIE REMINGTON - PAR HMI

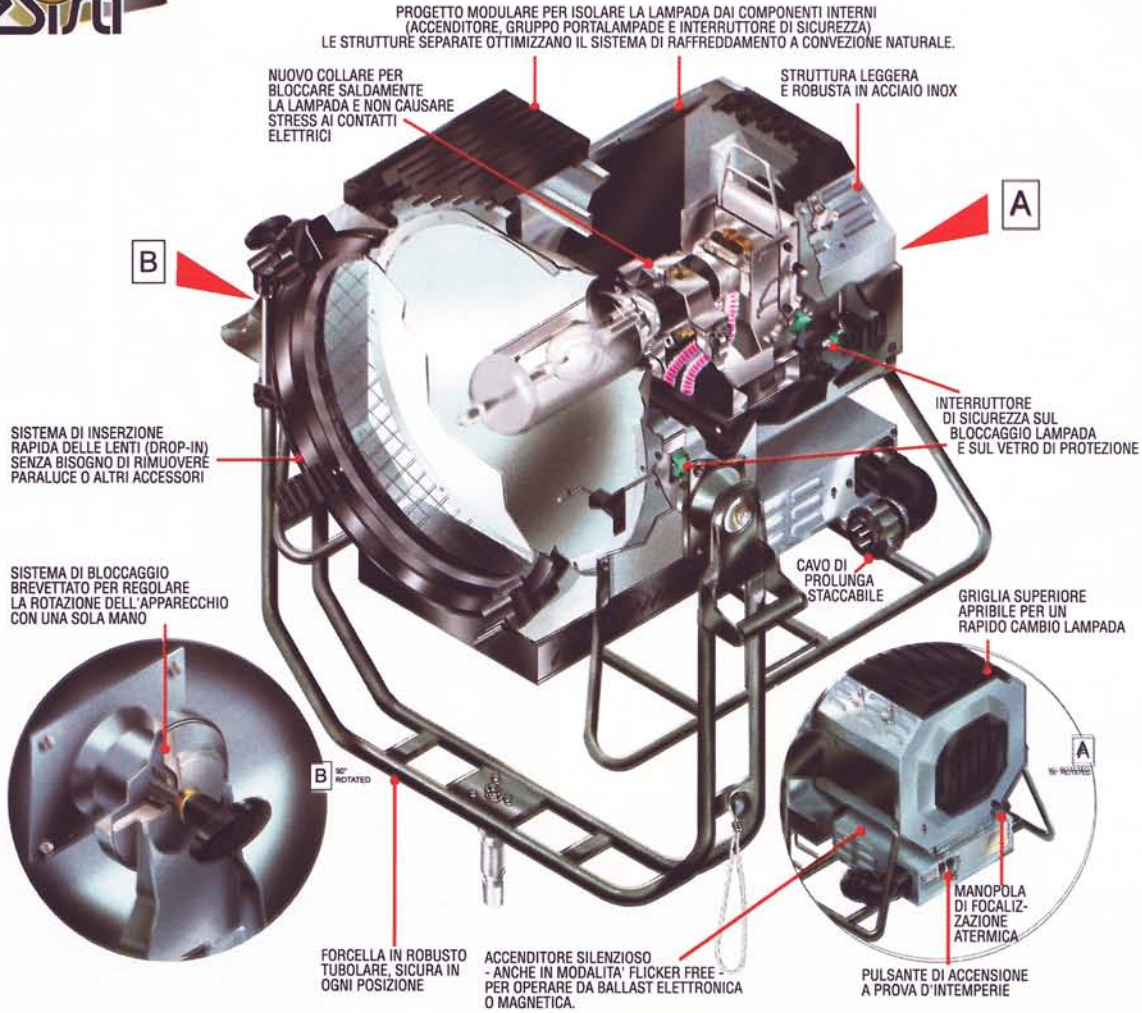
DeSisti LIGHTING





Idee, dentro la testa.

DeSisti TWENTIETH ANNIVERSARY 20



De Sisti Lighting SpA - Via Cancelliera 10/a - 00040 Albano Laziale (Roma) - ITALY
Tel. +39-06-934991 - Fax +39-06-9343489 - www.desisti.it - desisti@desisti.it

Kinoton
See the difference



Digital Light Processing

Proiettore elettronico
FP 30 E
FP 38 E



Proiettore compatto
FP 40 D

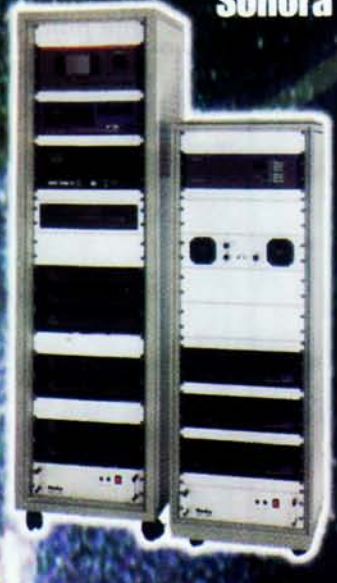


KINOTON: FUTURO ALLO STATO PURO

Proiettore
FP 25 D



Sistema di Amplificazione Sonora




Sistema a ciclo continuo ST 2000


Dispositivo sonoro Reverse-Scan



Unità di programmazione elettronica EMK 1



Sistema di automazione computerizzato ASK 1

KinoItalia

KINO Italia di Sassi Romeo e C.
Via Monti Urali, 33 - 42100 Reggio Emilia - Tel. 0522/337449 - 396202

Cinemascope parte da ben definiti principi. E' noto come le lenti cilindriche presentino due piani di simmetria che si intersecano sull'asse ottico: il piano principale, parallelo alle generatrici della superficie cilindrica, coincide con la generatrice centrale; il secondo piano è normale al primo e interseca le generatrici. Un fascio di raggi luminosi, che partano da una fessura perpendicolare alle dette generatrici, taglia secondo la normale il piano parallelo alle generatrici stesse e la curvatura della lente fa convergere i raggi del fascio in un punto, come se all'interno del mezzo la luce passasse attraverso tanti prismi di rifrazione.

Il fenomeno è detto anamorfizzazione(dal termine greco che significa "sopra la forma"). Quando invece il fascio attraversa la lente parallelo alle generatrici, i raggi vengono trasmessi privi di aberrazioni.

Il grande fisico olandere Ernst Abbe aveva studiato il fenomeno, dimostrando che non sarebbe mai stato possibile disegnare un progetto di obiettivo anamorfico.

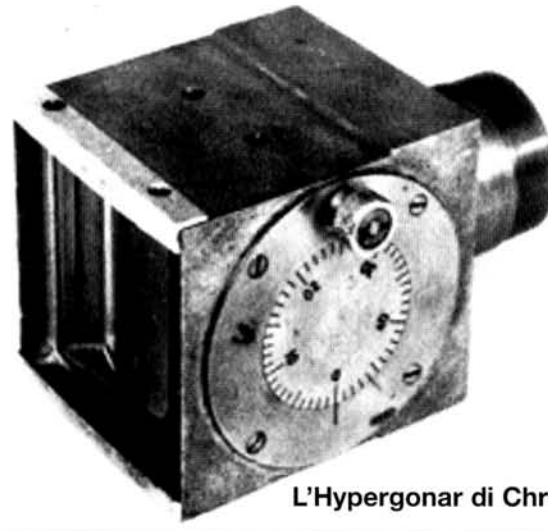
L'intuizione di Henry Chretién nel suo Hypergonar del 1929, fu quella di non costruire un obiettivo, ma bensì una lente afocale che creava un'immagine anamorfica virtuale.

Quest'ultima, fotografata da un comune obiettivo sferico, impressionava sul negativo l'immagine anamorfica.

All'atto della riproiezione, un'altra lente, simile a quella di ripresa, disanamorfizza l'immagine, riportando alle condizioni geometriche normali la visione. Questo è l'artificio che, assieme ad altri piccoli accorgimenti, da allo spettatore l'illusione di essere immerso nella vicenda.

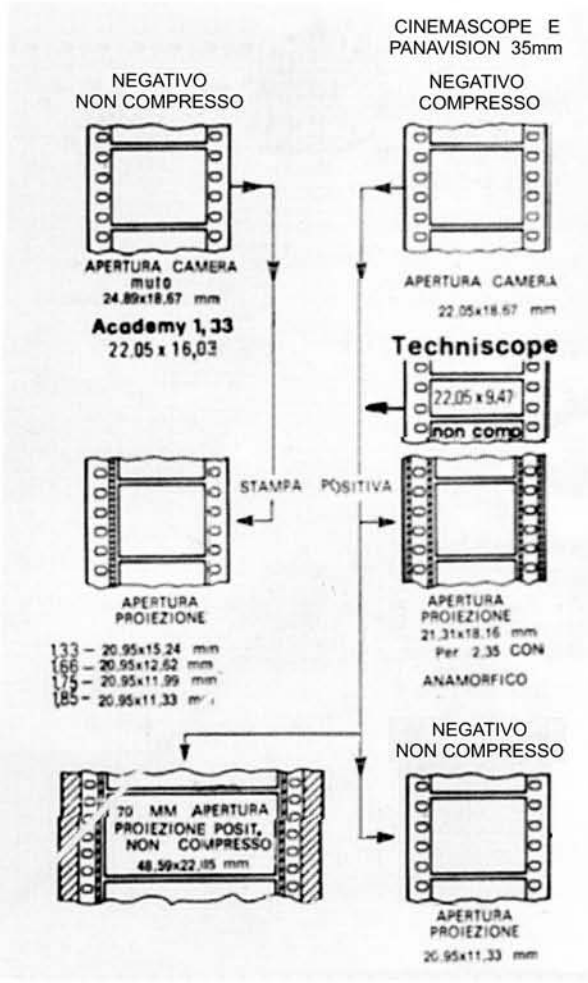
Nei primi anni le lenti rivelarono gravi difetti: l'incisione era molto scadente, i fuochi critici, l'anamorfizzazione imperfetta provocava differenze di compressione dal centro (1:1,2) verso la periferia (1:2) al variare della distanza degli oggetti, la trasmissione della luce irregolare. Nelle lenti cilindriche la correzione del fuoco tra la dimensione verticale e quella orizzontale, viene risolta sfruttando le possibilità offerte da una coppia di sistemi cilindrici in movimento tra loro. L'immagine così generata è virtuale e giace sullo stesso piano del soggetto di ripresa. Se tale soggetto si trova all'infinito, le focali (dette di Sturm) coincidono. Se invece il soggetto si trova a distanza non infinita dal piano immagine, un fascio di raggi che tagli la lente secondo le generatrici della superficie cilindrica forma l'immagine sullo stesso piano del soggetto, e il pennello incidente secondo la normale alle generatrici stesse sarà astigmatico e collocherà l'immagine in un piano diverso dal nostro soggetto. Il sistema quindi dovrà essere costituito da almeno due gruppi cilindrici che si spostino in ragione della distanza del soggetto da fotografare. Lo spostamento è minimo, e durante la messa a fuoco, i due sistemi non devono subire alcuna rotazione relativa per garantire che le generatrici delle superfici curve del sistema mantengano sempre la stessa posizione angolare rispetto all'azimuth primitivo. Il sistema cilindrico va sempre allineato a un altro sferico che trasporta l'immagine virtuale al negativo. La variazione di distanza tra i due gruppi, anche se insignificante, comporta pure un mutamento di compressione. Mutamento trascurabile, dall'infinito fino ad una certa distanza dal piano immagine, ma che cresce progressivamente con l'avvicinarsi del soggetto fotografato. Chretién calcolò una variazione corrispondente al 5%, fino a 4 o 5 metri dalla lente. Riducendo tale distanza, la percentuale cresce rapidamente.

Questo inconveniente costringeva le produzioni ad assumere due assistenti per controllare i fuochi e ad evitare piani troppo ravvicinati al piano immagine (circa m.2.00 minimo). Si cercava nel contempo



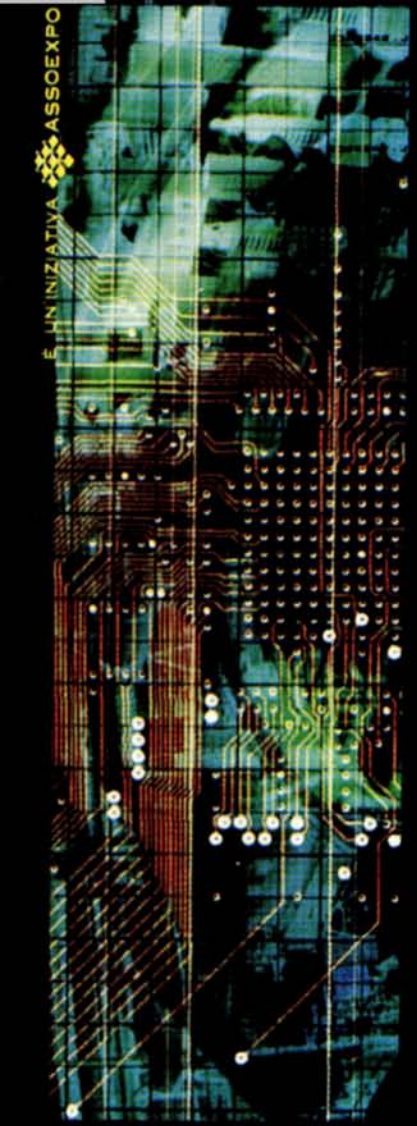
L'Hypergonar di Chretién

di girare in scene assai illuminate che permettessero diaframmi molto chiusi (f/5,6), con indicibile spreco di luce. Chi scrive ricorda come per certe riprese esterne di giornate luminose ma senza sole, si era costretti ad usare diaframmi anche di circa f/2,8 - f/4.0, a seconda dell'emulsione in uso.
La necessità di una grande illuminazione, con pellicole poco sensibili, come allora quelle a colori, portò a girare molti film Cinemascope con pellicola bianco e nero, più sensibile. Nel 1957 Mario Monicelli girò in bianco e nero "Padri e figli", e solo qualche anno dopo, Federico Fellini, in bianco e nero Totalscope, "La dolce vita". Col passare del tempo sorsero assistenti capaci di fare entrambi i fuochi agendo da soli, ma rimaneva sempre il problema del diaframma, dell'otturatore e di altre eventuali operazioni contemporanee.



I Formati del Cinemascope

Questo fatto spinse più tardi La Fox a costruire i così detti "gruppi monoblocco", nei quali lente anamorfica ed obiettivo sferico erano solidali e collegati con rapporto tale da poter compensare le variazioni di fuoco con una sola ghiera. Il risultato immagine tuttavia non era eccellente.
Nel 1954, Tuszinski cercò di risolvere sia il problema della decompressione, sia quello delle conseguenti deformazioni geometriche. Allo scopo costruì un sistema a riflessione (a specchi: Delrama), che venne brevettato da Bouwers della "De Oude di Delf, in Olanda. Il sistema risultò perfetto per la riproduzione geometrica e cromatica dell'immagine, ma le quattro riflessioni necessarie al gruppo assorbivano tanta di quella luce, che in breve il sistema venne abbandonato.
Un altro inconveniente dei primi sistemi era la necessità di collimare all'azimuth le lenti cilindriche, operazione che esigeva un certo tempo prima dell'inizio delle riprese, e un continuo controllo durante il lavoro. Era sufficiente che un piccolo trasferimento prevedesse di dover smontare la macchina, che s'era costretti a ricominciare daccapo.
Malgrado il brevetto fosse già di dominio pubblico, la Fox aveva tentato egualmente il monopolio, pretendendo cifre enormi per il noleggio delle lenti e, cosa allora ancor più grave in un'Europa reduce dalla guerra, il controllo su soggetti, sceneggiature e materiale girato, fino alla copia campione. Questo giustifica perché gli industriali gettarono subito sul mercato altre lenti simili all'Hypergonar, che provenivano a volte dallo stesso laboratorio di Chretién e dai suoi assistenti (Bonnerot, Libman, ecc.). I sistemi fuori brevetto Fox si moltiplicano. In Italia, mentre il Cinepanoramic della Report e il Totalscope dell'ATC, tenevano cartello, furono adottati innumerevoli altri sistemi: dal Francescope, al Dyaliscope, dall'Ultrascope, ai giapponesi Tohoscope e Kowascope, tutti coi loro pregi e i loro molti difetti.
Il monopolio cadde, e anche da noi si iniziarono con successo alcune produzioni in anamorfico.
Il primo film italiano è "Continente perduto", del 1955, girato da Bonzi, Craveri, Grass e Moser, ancora col sistema Fox: si trattava di un documentario. Mentre il primo lavoro a soggetto, "Giove in doppio-



È UN'INIZIATIVA ASSOEXPO

FORUM DELLA COMUNICAZIONE GLOBALE

27/30
NOVEMBRE
FIERA MILANO

IBTS
2003

CROSSMEDIA marketplace

SALONE PROFESSIONALE

13TH INTERNATIONAL AUDIO VIDEO BROADCASTING MOTION PICTURE AND TELECOMMUNICATIONS SHOW

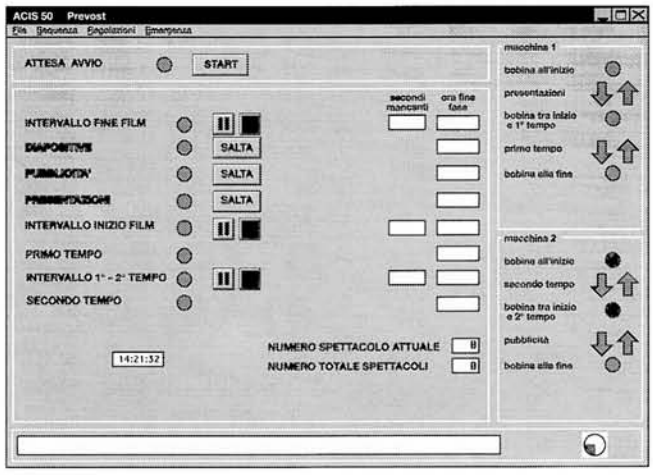
IL FORUM DI IBTS
CONVEGNI E SEMINARI
PREMIO IMMAGINE

FIERA MILANO SPA

Segreteria Generale
tel. +39 02.4815541
assoexpo@assoexpo.com
www.assoexpo.com/ibts

PREVOST PRESENTA SUPERVISOR IL PRIMO SISTEMA AUTOMATIZZATO CHE CON UN CLIC PROGRAMMA I VOSTRI FILM.

Anche nel mondo del cinema le tecnologie informatiche hanno consentito un nuovo passo avanti per rendere più efficiente la gestione delle sale cinematografiche. Dopo l'ultima generazione di proiettori e l'avvento degli impianti digitali per il suono, la Prevost è orgogliosa di presentare Supervisor: il sistema di automazione computerizzato in grado di soddisfare ogni esigenza di programmazione dall'ingresso della sala cinematografica. Ideato dalla Francesco Rinaldi Cinema Eng., l'innovativo sistema consente:



• di proiettare o escludere diapositive e film pubblicitari direttamente dal computer situato all'ingresso, vicino alla cassa. Ciò rende possibile effettuare giornalmente cicli di proiezione differenziati l'uno dall'altro, un servizio più efficiente con molta meno fatica.



• di visualizzare ogni fase della proiezione e verificare a che punto sono le bobine di ogni proiettore. Ciò consente un rapido ed efficiente controllo dall'ingresso, senza doversi spostare nella o nelle sale di proiezione, salvo la messa a punto iniziale, seguita dal tecnico.
• di regolare con rapidità, sempre dall'ingresso, la messa a fuoco, la messa a quadro e il volume del suono della proiezione. Con un semplice clic dalla cassa del cinema si può fare tutto questo. Significa ottenere più rapidità di intervento nelle situazioni di emergenza, più precisione nei controlli a distanza, più sicurezza nelle proiezioni. Meno lavoro e più tranquillità per tutti. E mai più fischi in sala. E quindi: Supervisor, Superstar.

OFFICINE PREVOST MILANO

Via Fermi 8
20019 Settimo Milanese
Tel. 02/3287660 - 3288045
Fax 02/33502150

petto", fu un film rivista con Carlo Dapporto, per la regia di Daniele Danza, esso pure del '55. Il gruppo anamorfico non apparteneva alla Fox, era per ciò fuori brevetto, e si chiamava "Cinescope".
Precedentemente a questi soggetti tuttavia in Italia furono girate decine di documentari e cortometraggi, primi tra i quali, con brevetto Fox, una serie sulla Laguna Veneta, per la regia di Igi Polidoro, e alcuni, con lente Totalscope dell'ATC, da Florestano Vancini, sul Delta Padano ed altri. Ancora non si era presa troppa dimestichezza con l'estetica del nuovo sistema e si sceglievano paesaggi vasti e desolati, non riuscendo a sfruttare altrimenti la novità dell'ampiezza del campo.
Le produzioni intanto pensarono di rinunciare all'ottimo suono originale, ma che prevedeva il pistaggio sonoro delle copie oltre ad altre modifiche in sala, ed adottarono il formato 2,35:1, lasciando i circa 2 mm. di emulsione liberi per la colonna sonora ottica. Questo aggiustamento risolse in modo drastico ma definitivo i problemi del suono. Ad un certo punto la mania per le immagini anamorfiche coinvolsero perfino il 16 mm., con grandi speranze di economia. Il sistema per il 16 prese il nome di "Vistarama" e accese l'illusione di poter girare in 16 anamorfico e quindi trasferire con successo l'immagine a 35 mm. Ma dopo pochi deboli conati, il Vistarama sparì dal mercato.
Intanto, per motivi di economia e perché non ancora tutte le sale erano allestite per l'anamorfico, il cinema tornò al "normale" con l'avvento dei formati panoramici. Si usavano lenti sferiche, modificando il quadruccio di ripresa (oltre ad obiettivi a corto fuoco in proiezione), in modo da offrire allo spettatore un surrogato del Cinemascope, appunto il "panoramico", che contava parecchi rapporti di quadro, dall'1,66:1 all'1,85:1. Con tali sistemi si ovviava a tutti gli inconvenienti del Cinemascope e si poteva sfruttare bene il grande schermo delle nuove sale allestite anche per l'anamorfico.
Molti laboratori di sviluppo e stampa, avevano adottato un sistema di anamorfizzazione in sede di edizione, il "Superscope". Il film, girato normale variando soltanto il rapporto di quadro, veniva anamorfizzato in sede di processo su controtipo o su internegativo. La Technicolor invece aveva ideato il Technirama, che anamorfizzava soltanto una percentuale variabile di compressione in ripresa (circa per il 50 %), lasciandone il completamento della compressione affidato alla stampa. Il sistema aveva soltanto fini commerciali e visse per un certo tempo. Simile ai sistemi "Superscope", furono sia il 2P (o Techniscope), che il 3P. Questi generi di ripresa con obiettivi sferici avveniva sfruttando soltanto la porzione di negativo rispettivamente tra due o tre perforazioni e quindi anamorfizzandone in laboratorio l'immagine ingrandita. Il sistema, che richiedeva una modifica della macchina da presa, continuò per alcuni anni nella produzione di film, generalmente commerciali, che approfittavano del minor consumo di pellicola. In ripresa tuttavia si dovevano evitare i campi lunghi, poiché la ridotta informazione e le manipolazioni dell'immagine in laboratorio ne avrebbero reso difficile la lettura dei fondi.
Tutti questi formati sparirono quando invase il mercato il Panavision. Non era ancora un sistema perfetto, ma già dava più garanzie specie dal punto di vista delle minori deformazioni. Anche il Technovision della ECE ebbe la sua fortuna negli anni Settanta, per il ridotto numero di elementi ottici e di conseguenza il minor consumo di luce. E ciò prima che l'anamorfico raggiungesse gli attuali standard, responsabili cioè di un assorbimento luminoso insignificante e capaci di restituire immagini quasi perfette. (M.B.)



Una lente Dyaliscope

IL CINEMASCOPE AL CINEMA RITROVATO 2003

di Stefano Voltaggio

Il Cinema Ritrovato, giunto alla 17a edizione, prosegue nella propria ambizione di restituire al pubblico la conoscenza dei grandi film della storia del cinema. Non insegue l'ultima novità del mercato, ma vuole mostrare film introvabili altrove, scoperti negli archivi di mezzo mondo e scelti tra le migliori copie disponibili. Lo spettatore del festival, in programma **a Bologna dal 28 giugno al 5 luglio**, si trova di fronte ad una mole poderosa di **pellicole**, oltre 250, molte delle quali, è una novità di questa edizione, saranno **replicate** durante le giornate del Festival. La sezione di punta del **Cinema Ritrovato 2003** è dedicata al **CinemaScope** (proiezioni al **cinema Arlecchino**, storico cinema bolognese sorto nel 1955 proprio in funzione del nuovo formato), che compie la bellezza di 50 anni: "il cinema più grande della vita", "il cinema come non lo avete mai visto", "la vera avanguardia degli anni Cinquanta", come lo presentavano con entusiasmo i commentatori dell'epoca, abbagliati dalle nuove dimensioni dello schermo e dall'impatto del suono stereofonico, ma anche consapevoli che era l'ultima carta disperata da giocare contro la minaccia della televisione.

Oggi, come è noto, la "minaccia" al cinema tradizionale non è costituita solo dalla televisione. Il mondo di Internet, le tecnologie di trasmissione e di proiezione digitale, persino – almeno in parte – i telefonini di terza generazione, oltre alla ormai praticamente infinita possibilità di scelta dei canali televisivi digitali sono teoricamente tutti concorrenti del cinema. Il fatto che questi mezzi siano anche in concorrenza *fra loro* è probabilmente un vantaggio per il grande schermo. Ma è indubbio che, come grande scatola di contenuti audio visivi di tipo narrativo, il cinema è ormai solo una delle tante possibili alternative. Forse anche per questo il Cinemascope desta, ovunque nel mondo, quest'anno, un grande interesse. Al di là e al di fuori della scadenza del cinquantenario, infatti, si ripresenta oggi con altrettanta forza la domanda: "Dove andrà il cinema adesso? In che modo potrà far fronte a tanta concorrenza?". Come osserva Nicola Mazzanti, direttore del laboratorio di restauro L'Immagine Ritrovata e membro del Comitato Scientifico del Festival del Cinema Ritrovato, il Cinemascope fu un momento di reazione strategica del cinema di fronte all'avvento della televisione.

La televisione contribuì a sottrarre, al cinema, alcuni dei filoni commerciali che ne avevano, fino a quel momento, assicurato parte della sopravvivenza. Le caratteristiche della televisione – la contemporaneità, la velocità, la sovrabbondanza di produzione – le permisero di sottrarre al cinema, ad esempio, buona parte della documentaristica. Il cinema dimise i serial, con i quali non poteva più sperare di misurarsi dati i rapidissimi tempi di produzione della principale concorrente. Dimessi dunque alcuni filoni produttivi, la risposta del cinema fu appunto quella di riprodurre la realtà in modo molto più spettacolare di quanto non potesse fare la televisione. Oggi accade, almeno in parte, la stessa cosa. Basta vedere film come quelli della serie *Matrix*, o come *X Men*, ma anche tantissimi altri, per rendersi conto del fatto che

gli effetti visivi sono qualcosa di più di un semplice e casuale utilizzo delle tecnologie a disposizione. Hollywood cerca nell'uso sempre maggiore di effetti speciali spettacolari e sofisticati una sua dimensione specifica rispetto alla realtà "oggettiva" mostrata dalla televisione.

Questo naturalmente, seppure si iscrive perfettamente nella tradizione della storia del cinema (basti pensare, oltre che al Cinemascope, al 3D, all'avvento del sonoro, al colore, ed ancora prima alla tradizione spettacolare di Méliès) reca anche con sé lo stesso difetto di sempre. Quello che ha contribuito a fare, della maggior parte di queste "risposte strategiche", delle esperienze semi fallimentari o, quando queste hanno permesso di modificare strutturalmente il linguaggio cinematografico (come nel caso di sonoro e colore) delle acquisizioni permanenti del cinema non più percepite come "novità". Il difetto è che il pubblico si abitua facilmente e velocemente alle invenzioni solo visive e che smette presto di considerarle un motivo sufficiente per recarsi in sala. Per cui, bisogna presto inventarsi altre e sempre nuove tecniche di spettacolarizzazione. La storia del cinema, in questa prospettiva, sembra leggibile in chiave di eterna alternanza tra la logica *narrativa* e quella *visiva*: quando il cinema si sente minacciato da altre forme di fruizione dell'immagine, ricorre all'accentuazione del carattere visivo e spettacolare del film. Quando si sente al sicuro, si permette di esplorare maggiormente la propria vocazione di *story teller*.

Oggi, che esiste l'HD, che esistono i giochi elettronici interattivi su Internet, che c'è la fibra ottica, il satellite, i telefoni di terza generazione e mille modi di fruire dell'immagine, il cinema si interroga nuovamente sulla propria supremazia. E lo fa rivolgendosi proprio all'interattività, altra *annosa quaestio*. Può una storia cinematografica essere interattiva? In che misura possono gli spettatori partecipare allo svolgimento della storia, decidere la sorte dei personaggi, la fine della storia?

Proprio di questo, tra le altre cose, si è occupato lo stesso Mazzanti all'interno del progetto europeo FIRST, che ha organizzato una tavola rotonda il 30 giugno a margine del Cinema



La locandina de *La Tunica*, presentato al Festival del Cinema Ritrovato di Bologna

Ritrovato. Il Progetto FIRST è stato ideato e promosso dall 'ACE - Associazione delle Cineteche Europee - per studiare le conseguenze e le ripercussioni delle tecnologie digitali sulle attività di preservazione e restauro, sulla catalogazione, sulla ricerca e reperimento delle fonti d'archivio, sull'accesso e sulla diffusione del patrimonio filmico europeo. Lo scorso Febbraio, durante il 53 Festival di Berlino, il Progetto FIRST ha presentato una serie di Rapporti sullo stato dell'arte rispetto alle molteplici aree di ricerca, specificando nel dettaglio le tecnologie disponibili, le ricerche in essere, le necessità degli utenti, e includendo anche una lista delle priorità per le future attività di ricerca. Il prossimo obiettivo di FIRST è quello di produrre delle "Raccomandazioni" per le ricerche a venire e di proporre un dibattito su "linee guida e pratiche consigliate" che possano essere diffuse come strumento a supporto degli Archivi cinematografici in Europa e nel mondo.

Durante il Festival Il Cinema Ritrovato, e grazie alla collaborazione della Cineteca del Comune di Bologna, First organizza una tavola rotonda aperta ad Archivi e archivisti, laboratori, produttori di attrezzature specialistiche, collezioni pubbliche e private, produttori, sviluppatori di software e altri, per poter discutere dei limiti e dei problemi connessi all'utilizzo delle tecnologie digitali; per definire le aree che necessitano di ulteriore ricerca, per confrontarsi con l'influenza sia culturale che economica delle Tecnologie Digitali sul patrimonio filmico europeo, ed anche per mettere a punti i contenuti delle "Raccomandazioni FIRST".



***Il Circo* di Charlie Chaplin. l'Immagine Ritrovata cura il restauro del *corpus* delle opere del grande regista inglese.**

L'immagine viene pubblicata per gentile concessione della Roy Export Company.

Il Progetto FIRST è finanziato dal Programma IST della Commissione Europea e costruito grazie agli sforzi congiunti di ACE (Association Cinémathèques Européennes), FIAT (Federation Inetrantionale des Archives de la Television) rappresentata all'interno del Consorzio da RTBF (Radio Télévision Belge de la Communauté Française de Belgique) e ORF (Oesterreichischer Rundfunk, Austria), INA (Institut National de l'Audiovisuel, Francia), BELGACOM (la società Belga per le telecomunicazioni) e EMF (European Multimedia Forum, UK). La Cinémathèque Royale de Belgique coordina il progetto, cura i rapporti con la Comunità Europea ed è responsabile del management del progetto, nonché coordinatore per la comunicazione del progetto stesso. (S.V.)

Technicolor Creative Services innova il Sonoro Ottico

di Jaime Valenzuela

La rimasterizzazione di pellicole classiche per i formati audio-digitali presenta una bella sfida. Le pellicole si consumano col tempo, si graffiano, si sporcano o sbiadiscono. Peggio ancora, le imperfezioni ed i difetti della tecnologia adottata originariamente per creare queste pellicole, vengono esaltati dai proiettori digitali per sale cinematografiche di oggi, dai mezzi di proiezione consumer ad alta risoluzione e dai sistemi audio-digitali da home theatre.

Molti di questi film classici furono prodotti durante l'Età d'Oro di Hollywood- tra il 1930 e il 1950- quando era disponibile solo la tecnologia della colonna sonora ottica mono. Come si restaura un film classico per la presentazione nel mondo di oggi, fatto di formati audio-digitali e di cinema digitale?

Uno degli obiettivi della Technicolor Creative Services (TCS) è quello di restaurare e preservare la grande eredità culturale lasciataci dall'Età d'Oro del Cinema attraverso un approccio nuovo, e mediante un sistema brevettato, alla riproduzione ed al restauro delle colonne sonore registrate otticamente. Detta Digital AIR (Audio Image Restauration), la soluzione è il risultato di circa due anni di ricerca e sviluppo. La nuova tecnologia è unica perché tratta le colonne sonore ottiche analogiche prima di tutto come *immagine* e non come semplice fonte sonora. Per fare questo, una rappresentazione grafica della colonna sonora ottica viene scannerizzata ad altissima risoluzione, in modo tale da poterla elaborare come immagine. Lavorare sulla colonna sonora come immagine digitale non solo consente di compensare il debordare della colonna sulla pellicola, ma rimuove anche artefatti dannosi e sibili con gli strumenti di elaborazione grafica più efficaci.

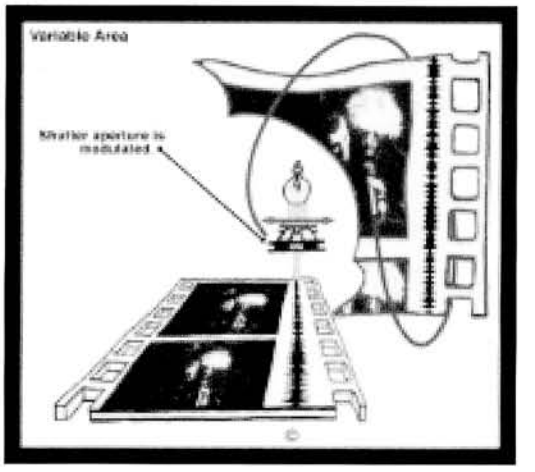


Fig. 1a

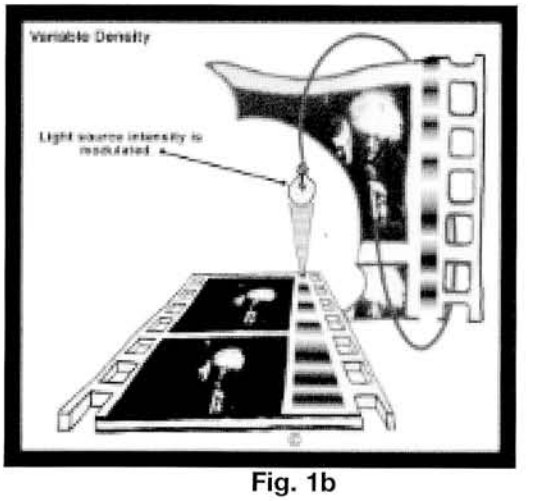


Fig. 1b

Risolvere il problema

Il sonoro ottico è stato il formato standard del cinema sin dagli anni `30. In questo primo periodo della storia del cinema, ci furono due tipi di colonne sonore ottiche: ad area variabile e a densità variabile. *Le figure 1 a* e *1 b* mostrano un segmento allargato dei due tipi di colonne sonore.

Le tracce ad area variabile vengono generate esponendo la pellicola ad una sorgente luminosa d'intensità costante e ad un'apertura dell'otturatore modulata dal segnale audio. Questo processo genera l'esemplare della *figura 1 a.* Nella *figura 1 b* la pellicola viene esposta ad una sorgente luminosa la cui intensità viene modulata a seconda delle caratteristiche della traccia sonora. La densità varia dunque a seconda del sonoro. Da qui la definizione:

a densità variabile.
La densità variabile fu abbandonata dopo pochi anni, poiché produceva tracce rumorose con livelli bassissimi di amplificazione. Alla fine quello dell'area variabile prevalse come standard preferito perché il suo raggio di amplificazione era più ampio. Nelle tracce ad area variabile l'aumento della densità (più contrasto) nell'immagine della colonna sonora riduceva il rumore nella traccia sonora. Più scura era l'immagine delle onde sonore nel master negativo, più chiara era la zona circostante, più pulito risultava il suono. Ma aumentando la densità d'esposizione del negativo sonoro, l'immagine della forma d'onda si allarga e si deforma. A forte illuminazione la luce si diffonde nell'emulsione e ne alona i confini. Questo debordare dell'immagine causa un sibilo innaturale nell'audio, producendo dialoghi troppo "sputati" e la distorsione del suono nelle alte frequenze (vedi *figura 2*).
Lo sconfinamento nell'immagine può essere compensato quando si stampa correttamente un positivo dal negativo: si producono infatti gli stessi aloni, ma nella direzione opposta. In realtà questo sconfinamento si annulla. Anzi, i negativi dovrebbero essere predeformati, in modo tale che la copia finale esca senza troppe aberrazioni. Si può fare una serie di test per determinare la migliore densità di stampa, per cancellare l'aberrazione dell'immagine presente nel negativo. Si può spendere tanto tempo e denaro per questi test, poiché è necessario fare una serie di stampe a densità diverse, per determinare le impostazioni migliori di sonoro.
Dal momento che queste colonne sonore ottiche sono vecchie, esse hanno subito il degrado del tempo. Immagazzinate per anni, molte colonne sonore sono graffiate e sporche. Una volta riprodotti senza essere restaurati, questi soggetti classici si sentono come un vecchio disco graffiato. Questo tipo di degrado è inaccettabile nell'era audio-digitale. Nessuno vuole sentire una colonna sonora con "ticchettii", "scrosci" o "scoppiettii". Recentemente, con la disponibilità dei formati audio digitali, il restauro del sonoro è diventato sia una necessità che una realtà possibile. L'avvento del DVD ha reso la fedeltà d'ascolto originaria ancora più cruciale, poiché il formato supporta un sistema attivo di surround stereo multi canale. Ci sono diverse piattaforme per l'audio, disponibili al momento, in grado di riconoscere e rimuovere i ticchettii e gli scrosci, come pure ridurre i livelli di sibilo in una traccia audio. Ma per restaurare totalmente una colonna sonora ottica, è necessario anche intervenire sulla deformazione dell'immagine.

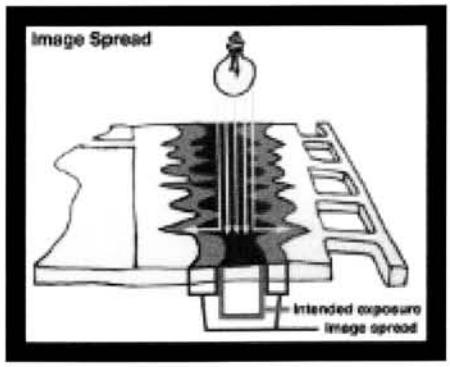


Fig. 2

Una ventata di "AIR"
Il sistema Digital AIR della Technicolor consente all'immagine originale della traccia ottica di apparire sul monitor del computer. La traccia ingrandita, poi, può essere analizzata visivamente e si può decidere facilmente la cosa migliore da fare nel processo di restauro. In modalità grafica le anomalie si possono vedere e correggere prima che l'immagine sia digitalizzata al computer. Nella *figura 3* un esempio mostra l'istantanea di una traccia ottica con la stampa anche sulla perforazione. L'area cerchiata mostra lo schema quasi quadrato all'estrema destra della traccia. Questo tipo di errore porta ad un "ronzio" di 96 Hz nell'audio con molti suoni armonici più alti. Chiamata "perf buzz", questa fastidiosa anomalia, produrrà la sensazione che un motoscafo in corsa sia stato costantemente presente durante le riprese. Col Digital AIR, si può tagliare quella parte della colonna sonora prima della digitalizzazione, eliminando, così, la causa del problema prima che questo abbia un effetto sull'audio. In passato venivano usati filtri audio-notch per rimuovere questo ronzio, col rischio di produrre artefatti che spesso avevano un suono peggiore del ronzio stesso.
La Technicolor Creative Services ha fatto un ulteriore passo avanti con il sistema Digital AIR, pulendo la zona circostante la traccia per ridurre il rumore. Questo viene ottenuto grazie agli strumenti software di riduzione del rumore del sistema.

La *figura 4* mostra la traccia pulita. Va notato che tutto il rumore grigio nella zona che circonda lo schema delle onde è scomparso e che non c'è perforazione all'estrema destra della traccia. Rimovendo i graffi e lo sporco dalla zona circostante, lo scoppiettio, il ticchettio e il sibilo nell'audio vengono minimizzati. Notate che anche gli sconfinamenti della perforazione sono stati rimossi e che, dunque, il "motoscafo" viene eliminato senza creare ulteriori artefatti.

Un volta catturate le scansioni ad alta risoluzione della traccia ottica, è facile andare avanti con lo sviluppo degli strumenti di software utili ad elaborare ed a correggere graficamente la sporcizia, i graffi e le altre anomalie fisiche della pellicola. Ma la Technicolor Creative Services è andata oltre. Il compito principale è diventato quello di modellare l'effetto dello sconfinamento dell'immagine per mezzo di emulazione con il software. Il sistema Digital AIR ha raggiunto questo scopo, rimpicciolendo l'immagine della forma d'onda fino al proprio disegno originale. All'interno di del sistema Digital AIR, la Technicolor Creative Services ha progettato uno strumento grafico dalle caratteristiche personalizzabili che consente all'immagine della colonna sonora di essere ridotta in diverse porzioni e un'interfaccia che permette all'utente di scegliere le impostazioni migliori per ottenere la traccia col sonoro più naturale. Ci vogliono solo pochi minuti per questo processo, dopodiché il sistema produce un file WAV che può essere importato in una piattaforma audio per ulteriori elaborazioni. Oppure lo si può semplicemente riprodurre o copiare in un nuovo master digitale. Questa facoltà è di vitale importanza perché significa che non solo si possono produrre le tracce dal suono migliore, grazie alla capacità di controllare l'immagine digitalmente in modo più preciso di quanto consenta il procedimento fotografico tradizionale, ma lo si può fare senza affrontare le spese di stampa. Uno degli obiettivi del Digital AIR è stato quello di ottenere tracce dal suono migliore di quanto non fosse possibile in stampa eliminando, allo stesso tempo, le spese di stampa.

Conclusione

Oggi che gli Studio ed i distributori diffondono nuovamente ampi ed approfonditi cataloghi di titoli classici per il cinema digitale e i formati come il DVD, occorre chiaramente una tecnologia che permetta il miglior restauro del sonoro ai costi più convenienti. Finora, tra gli altri titoli, il sistema Digital Air è stato usato per il restauro della serie *Three Stoogies* per il lancio in DVD, per *You Were Never Lovelier* con Fred Astaire e Rita Hayworth, e si sta usando per restaurare la serie western di Buck Jones degli anni `30.

Restaurare colonne sonore ottiche è un processo complesso e meticoloso che richiede la convergenza di vecchie e nuove tecnologie. Il sistema Digital Air della Technicolor presenta nuovi strumenti che offrono un metodo potente per far rivivere i vecchi, amatissimi, classici del cinema. (J.V.)

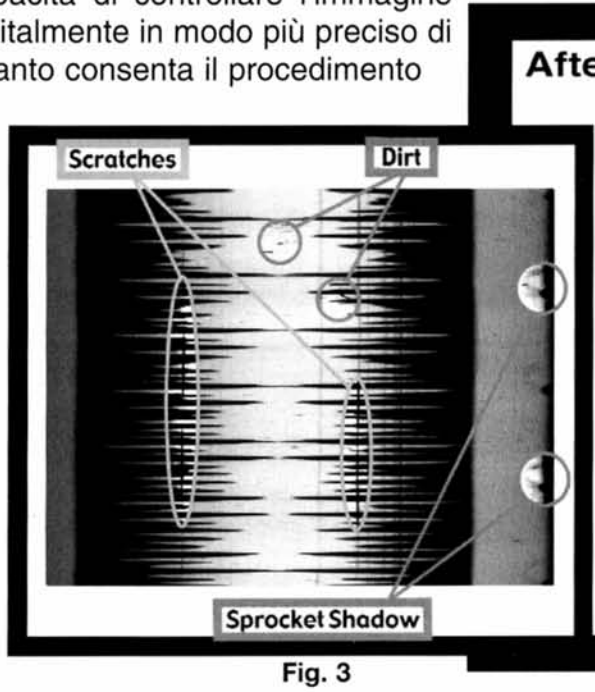


Fig. 3

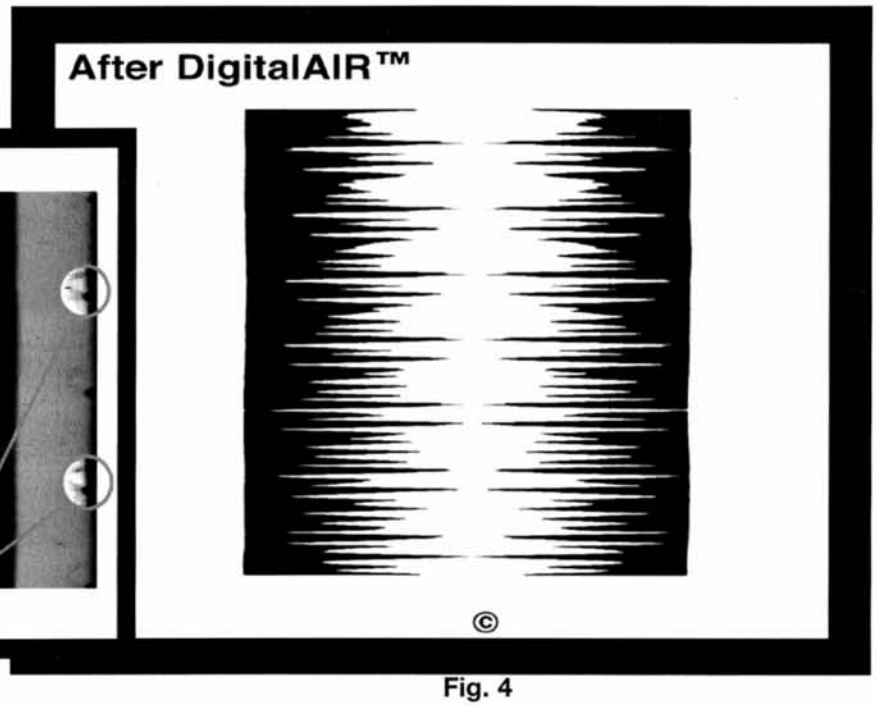


Fig. 4

CAMERON NELLE PROFONDITA' DELLA POST

di Stefano Voltaggio

Il regista ha appena portato sugli schermi Ghosts of the Abyss, girato nel relitto del Titanic. Difficoltà e soluzioni tecniche a "ventimila leghe sotto i mari"

Una delle particolarità del regista James Cameron è quella di aver sempre fatto coincidere, nei suoi film, l'innovazione tecnica con l'espressione creativa. In epoca di grandi effetti visivi e di capacità molto elevate di manipolazione della pellicola è difficile resistere alla tentazione di riempire un film, vuoto di struttura narrativa, con mirabolanti effetti speciali. Al contrario, molti di quelli che hanno a cuore la narrazione più che l'aspetto dei film, tendono a fuggire dal digitale e dagli effetti speciali, a volte con un pizzico di snobismo. Il premio Oscar James Cameron riesce a coniugare le due cose, narrazione ed aspetto, come pochi altri. Il suo film più famoso, l'ultra costoso *Titanic* è, nel contempo, un compendio di effetti visivi mai visti prima – o perlomeno su scala mai vista prima – ed una *storia* che riesce a raggiungere uno scopo sulla carta quasi impossibile: interessare lo spettatore quando questi sa, a priori, come andrà a finire. La cosa più notevole, dal punto di vista narrativo, di *Titanic* è stata proprio questa. Tutti conoscono la triste fine del transatlantico: eppure milioni di persone si sono lasciate sedurre, per circa tre ore, da un racconto che non poteva presentare alcuna sorpresa.

Adesso Cameron è tornato sotto i mari, per girare *Ghosts of the Abyss*, un grande film documentario sul *Titanic*, prodotto da Walden Media e distribuito dalla Disney, uscito sugli schermi IMAX di tutto il mondo l'11 aprile (la data in cui il transatlantico salpò dal porto di New York). E' evidente che le questioni tecniche che il regista ha dovuto risolvere per andare a fare una delle riprese a definizione sufficiente per farle apparire sugli schermi IMAX sono state molte. Tante che la Sony e lo stesso James Cameron, hanno passato gli ultimi tre anni a sviluppare una macchina da



presa 3D dal peso ridotto che riproduce, con ottiche più piccole, due macchine da presa Sony ad alta definizione posizionate alla stessa distanza che separa gli occhi di un essere umano. Il fratello di Cameron, Mike, ha invece sviluppato due mezzi sottomarini capaci di scendere al livello del relitto del transatlantico e di esplorarlo restituendo, grazie a circa duemila metri di cavi in fibra ottica, le riprese video alla superficie.

Nei due sottomarini, equipaggiati con le telecamere della Sony (chiamate *Reality Camera System*) hanno trovato posto la troupe, lo stesso Cameron e Bill Paxton, la star del film ed una serie di telecamere a definizione standard. Il risultato sono state 900 ore di riprese. E a questo punto è cominciato il lavoro più complesso, quello della post-produzione, che ha richiesto di dare un effetto tridimensionale alle riprese a definizione standard. "Si tratta di qualcosa che nessuno ha mai fatto né che sta facendo." ha dichiarato Janace Tashjan, uno dei producer del film, "Abbiamo praticamente scritto il manuale sul come fare questo lavoro. Dal momento che il film è uscito in IMAX non è stato possibile riempire l'immagine solamente con la definizione standard. Abbiamo dovuto inventarci il modo di creare un effetto stereo 3D. Inoltre, quando si riprende sott'acqua si producono delle distorsioni dell'immagine che possono essere molto fastidiose per l'occhio umano. Alcune anomalie che si possono produrre, e che non sarebbe un problema correggere in



un contesto bidimensionale, sono invece molto fastidiose in tre dimensioni, perché se un occhio le percepisce e l'altro no, tutta l'immagine ne soffre, creando una forzatura della vista.Questo è un altro problema che abbiamo affrontato in post produzione."

Le operazioni di post produzione sono state realizzate presso la Modern VideoFilm, una delle più antiche società di post di Los Angeles, e lì, per risolvere il problema dell'effetto tridimensionale su definizione standard, hanno usato il metodo di creare diverse "finestre" ciascuna delle quali occupasse tra il 10 ed il 50% dello schermo.

Separando o sovrapponendo queste finestre contro lo sfondo tridimensionale, la Modern Video Film è riuscita ad ottenere l'effetto desiderato. Il progetto è quindi stato montato su iQ, il sistema di Quantel che permette di mettere insieme il girato di diversi formati (HD, SD, 3D, a 24p, 30i, 60i ecc.). Il film, infatti, per motivi tecnici, è stato girato in tutti questi differenti formati. Poterli raggruppare tutti in un unico sistema, fondendoli in un risultato finale ad alta definizione è stato un enorme vantaggio. IQ è stato anche usato per effettuare la correzione colore su tutto il film. Correzione effettuata dallo stesso Cameron, il quale ha avuto la possibilità di vedere il film in proiezione su grande schermo - come lo vedrà il pubblico - mentre effettuava le correzioni.

A questo proposito, il regista ha dichiarato:"Correggere *Ghosts of the Abyss* in HD, in tempo reale e sul grande schermo ha rappresentato per me un sogno che diventa realtà. Dopo aver maledetto per un ventennio le stranezze dei procedimenti fotochimici ho la sensazione di essere passato d'un balzo dal Medioevo al Ventunesimo secolo. Ho potuto lavorare guardando uno schermo cinematografico, conoscendo così immediatamente il risultato che vedranno gli spettatori, e correggendo il colore istantaneamente semplicemente muovendo una palla di plastica con la mano. Sono potuto intervenire direttamente sul contrasto, sui livelli di grigio, sul colore di alcune aree dell'inquadratura o dell'intera inquadratura. Lavorando nel regno dei dati, passando per Inferno, iQ e Da Vinci, abbiamo operato centinaia di piccole manipolazioni senza che si producesse o si perdesse alcuna informazione. Il risultato finale è chiaro e nitido quanto la ripresa originale, come se non fosse mai stata neanche sfiorata. Per finire in bellezza ci siamo resi conto del fatto che quello che vediamo sul grande schermo a Modern Video Film si traduce in modo esatto su pellicola, senza la necessità di aggiustare nulla nel passaggio da digitale a pellicola. Si è trattata di un'esperienza tecnica straordinaria, inconcepibile fino a pochissimo tempo fa." (s.v.)

BRUNO BOZZETTO

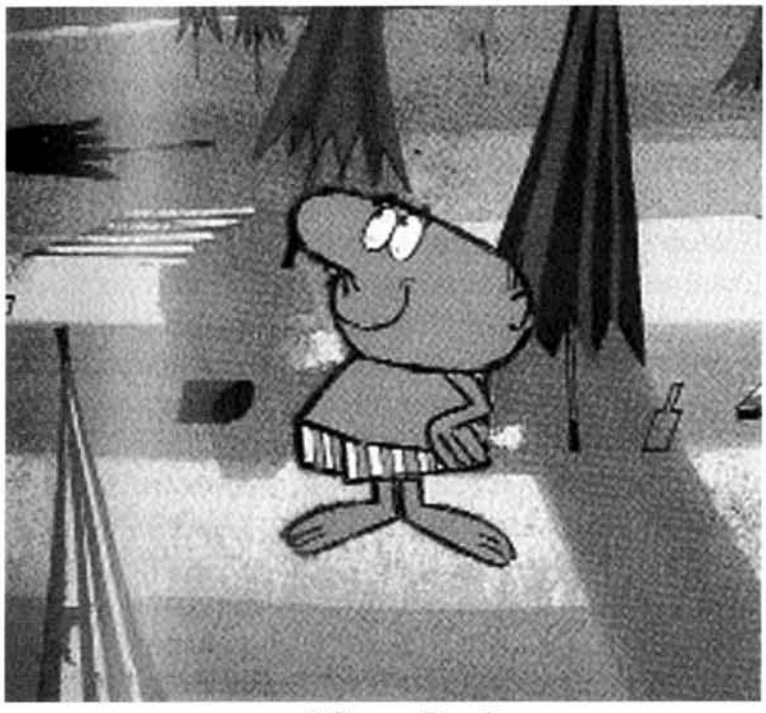
di Mario Verger

"Meglio il film di Bruno Bozzetto che quello di Sophia Loren".
Intitolava così l'articolo che, sul quotidiano Il Giorno, scrisse Pietro Bianchi, corrispondente da Cannes, tanto che la notizia rimbalzò su tutti i quotidiani italiani ed il nome di Bruno Bozzetto divenne immediatamente famoso.
Era il 1958. Al Festival Di Cannes.



Bruno Bozzetto in compagnia di Mario Verger

Ed il giovane regista bergamasco presentava in concorso il film **Tapum! La storia delle armi**, girato in 16 mm usando, come piano verticale di ripresa, l'asse da stiro della madre sommerso da quintali di scotch che sorreggevano la cinepresa. Suo padre era un tornitore col genio della meccanica, tanto che fu lui inizialmente a costruire al figlio le Verticali a più piani per la ripresa. In seguito, trasferitosi a Milano, divenne un importante industriale, tanto da assicurare all'intera famiglia una vita agiata. Ma chi è davvero Bruno Bozzetto? A vederlo, con la sua aria apparentemente semplice e riservata, non si direbbe che abbia il peso di ben tre lungometraggi entrati nella Storia dell'animazione mondiale, ed una serie innumerevole di cortometraggi che hanno raccolto premi e riconoscimenti in tutto il mondo da mezzo secolo.
Nel 1959, Bozzetto andò in Inghilterra, seguendo i corsi di John Halas, il quale gli produsse il successivo **La storia delle invenzioni**; in entrambi i film, di sapore antico, era però già evidente la sua sottile ironia sulla sopraffazione umana, fautrice in qualche modo del cosiddetto progresso.
La svolta arrivò l'anno dopo con **Un Oscar per il Signor Rossi**, un cortometraggio incentrato su un curioso omino piccolo-borghese, che sarebbe diventato entro breve la sua creatura numero uno. Il personaggio era nato pensando al direttore del festival di Bergamo, che aveva rifiutato a Bozzetto un suo film, mentre in selezione ne erano passati di peggiori. A Bozzetto venne l'idea di crearvi una piccola storiella col curioso omino, che imbrattando e rovinando una pellicola girata da sé, vinceva, grazie all'incompetenza altrui, nientemeno che il Premio Oscar. Qui il Signor Rossi, appare ancora minuto, piccolo, inibi-



Il Signor Rossi

to e succube della moglie, ed anche le scenografie, come il disegno, appaiono ampiamente semplici e garbatamente stilizzati. Seguì **Alpha Omega**, con le musi-



Ancora il Signor Rossi, alle prese con una discesa evidentemente troppo ripida...

che cantate da Enzo Jannacci. Un film ricco di giochi di sintesi, sia nei colori sia nell'unica inquadratura che domina praticamente lo svolgersi dell'intera pellicola, nel quale l'omino (divenuto in seguito anche protagonista di una serie di Caroselli), richiama fortemente lo stile del giapponese Yoji Kuri. Nel 1963 apparve il primo film firmato insieme al suo alter ego Guido Manuli, **I due castelli**, incentrato sul predominio tra due vicini di reame; privo di colori, l'azione si svolge all'interno di un'unica inquadratura attraverso un dosato gioco di tempi e di suspense. Dopo diversi cortometraggi del Signor Rossi, il quale acquista le fattezze definitive, Bozzetto diede vita al più riuscito, supportato dallo scenografo Giovanni Mulazzani, **Il Signor Rossi si compra l'automobile**, che preannunciò, per maturità e raffinatezze cromatiche, anche perché girati in pellicola Eastmancolor, il suo primo lungometraggio **West and Soda** (1965). Apparentemente svolto a "vignetta" è al contrario un vero e proprio film composto da attori disegnati, dal sapore western-spaghetti. Lo stile, secco, "piatto", ironico dei personaggi, viene sapientemente corroborato da eccellenti effetti speciali: il sole infuocato del West girato in sovrimpressione, le nuvolette sfocate del terreno sollevato dagli zoccoli dei cavalli, il luccicare delle pepite; elementi che contribuiscono a lasciare intatto lo stile Bozzetto rendendolo più sofisticato e vero. Non si può non notare l'eccellente resa che riuscì a dare agli stati d'animo dei protagonisti nella sequenza in cui Johnny, imperturbabile, se ne sta sdraiato con tono sicuro di sé, mentre più lontano, Clementina, abbracciata ad un pilastro, sogna romanticamente l'amore ormai sbocciato, accasciata in forma languida sul recinto della terrazza.

Durante la sua intensa attività pubblicitaria, ed il suo film più riuscito, **Una vita in scatola**, i sogni di evasione di un impiegato immerso nel grigiore della sua giornata in ufficio, Bozzetto portò a termine il secondo lungometraggio, **Vip mio fratello superuomo** (1968); film forse meno omogeneo del precedente ma senz'altro più ricco e maturo. Soprattutto l'ideazione di Minivip e di SuperVip, e dei personaggi di contorno, ricalcano in maniera rinnovata i clichés di **West and Soda**, con l'aggiunta di trovate sperimentali di fattura elegante e pittorica che troveranno un maggior coronamento nel successivo cortometraggio **Ego**.

Aiutato dallo scenografo Giovanni Mulazzani, e dall'estro di Guido Manuli, Bozzetto rivelò il suo lato onirico incentrando le evasioni di un uomo verso una donna, dal sapore vagamente Underground. Seguì **Sottaceti**, un film composto da tanti brevi episodi di cui il più memorabile resta 'la pace'. Qui emergono assemblate diverse tecniche e preferenze cromatiche, quali foto e immagini in sovrimpressione dai colori virati, che troveranno risalto nel successivo lungometraggio **Allegro non troppo**, il cui primo episodio è anticipato stilisticamente da **Self Service** (1974), in cui traspare la mano di Giuseppe Laganà, dai colori fantasiosi e vagamente liberty.

Del 1973 è **Opera**, che preannuncia sia lo stile delle sigle televisive degli anni 70, iniziato con **Donna Rosa**, sia

più propriamente evidenzia la scissione dello stile gommoso di Guido Manuli con la sua passione verso la rappresentazione grottescamente ironica dell'opera lirica.

Allegro non troppo fu il terzo lungometraggio di Bruno Bozzetto, con l'aiuto del comico Maurizio Nichetti che fa da Trait d'union, introducendo i diversi brani in una parodia disneyana di *Fantasia*.

Il brano più riuscito probabilmente è il primo episodio in animazione, "Prélude à l'après-midi d'un Faune", tratto dalla musica di Claude Débussy. In esso si assiste al trionfo delle migliori "qualità bozzettiane" di Giuseppe Laganà, affinate e rese al meglio in questo piccolo capolavoro animato pieno di colori fantasiosi, dai richiami vagamente liberty e di derivazione hippy, in un vorticoso alternarsi di luci e colori brillanti, con netti richiami verso le esperienze americane della Pop Art. Altrettanto interessante è la sequenza del 'Valzer triste', i cui ricordi di un gatto di un passato familiare e domestico permettono

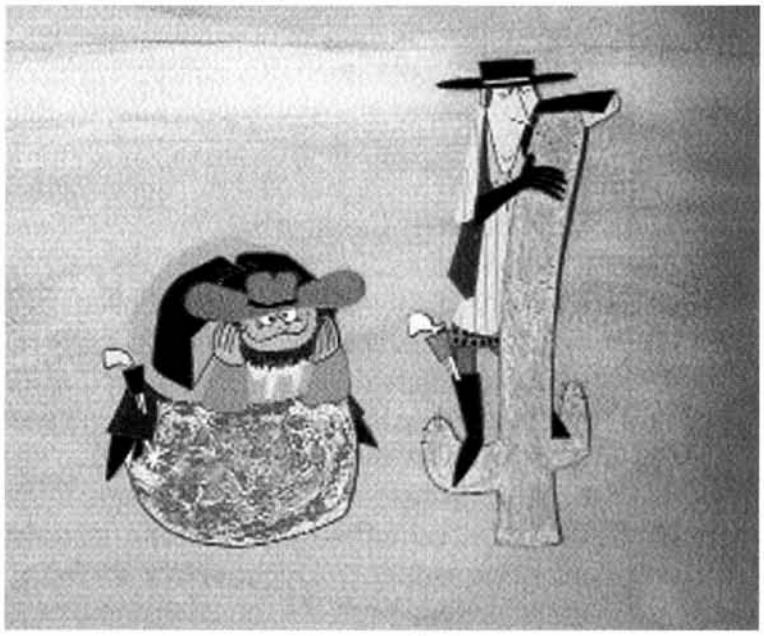
a Bozzetto di esprimere la sua antica passione di usare la ripresa cinematografica in commistione al cinema di animazione. Seguirono inoltre numerosi altri cortometraggi quali **La piscina**, **Streaptease**, **Baby Story**.

Negli anni 70 lo stile di Bozzetto diventò più morbido, forse perché traspariva sempre di più il tratto di Manuli, offrendo a grandi e piccoli l'opportunità di entrare nelle famiglie con indimenticabili sigle televisive: l'omino di **Lascia o Raddoppia?**, il cavallino Michele di **Scommettiamo?**, il pappagallo con la bombetta di **Portobello**, il cane poliziotto **Johnny Bassotto**, **la Tartaruga** cantata da Bruno Lauzi, il clown di Sandra Mondani **Sbirulino**, l'automobile antropomorfa **Isotta** cantata da Pippo Franco, conquistando appieno il pubblico infantile.

Lo stesso stile, leggero ed orecchiabile anche nelle canzoni, troverà spazio nei tre lungometraggi del Signor Rossi, realizzati in collaborazione della TV Svizzera, più morbidi e seriali, nei quali, al personaggio numero uno di Bozzetto gli sarà affiancata, come spalla, il cane Gastone: qui il signor Rossi non è solo un impiegato d'ufficio ma soprattutto viene visto come l'impiegato uscito dal lavoro alle prese con una Milano che offre pochi svaghi e riposo.

Nel decennio successivo lo stile di Bozzetto sarà molto più 'aereo' e riconducibile a linee leggere e spezzate (anche per il tratto adottato in *Quark*): ne sono prova **Tennis club**, **Baeus**, **Big Bang**, e soprattutto **Cavallette** (Nomination all'Oscar) ed il successivo **Mister Tao** (Orso d'Oro di Berlino). Negli anni 90 il suo stile subisce un'altra metamorfosi: abbandonati definitivamente i *cells* e la pellicola 35 mm, Bozzetto, oltre ad aver dato il via ala serie de **La Famiglia Spaghetti** attualmente in fase di realizzazione, produsse da solo brevi film di pochi minuti attraverso programmi al computer; uno stile secco e lineare che stranamente, senza pretese od eccessivi budget, può ricollegarsi al suo primissimo stile: **Tony e Maria**, **Europe&Italy**, **Storia del mondo per chi ha fretta**, e molti altri, nei quali traspare il desiderio di ritrovare il suo stile originario iniziale.

In altre parole, Bruno Bozzetto, ha sempre dichiarato che il suo hobby preferito è stato quello praticato per mezzo secolo, dedicando la sua intera vita al cinema di animazione.(M.V)



West and Soda

Uno sguardo sul mondo

DA PANASONIC DUE PROIETTORI MICRO-PORTATILI XGA E SVGA SUPER COMPATTI

Caratterizzati da un' estetica essenziale, massima leggerezza e minimo ingombro (le **dimensioni** sono quelle di un **foglio A4**, con un peso di soli 2,2 Kg) i proiettori PANASONIC PT-LC76 e PT-LC56 offrono, rispettivamente, una risoluzione originale XGA e SVGA e una risoluzione massima UXGA e SXGA.

Sono facili da installare (funzionano con soli tre pulsanti: power, input e auto set up); infatti il pulsante di auto set up riesce a gestire tutti gli aggiustamenti d'immagine, dalla messa in fase, alla scelta della frequenza di clock, all'allineamento verticale e orizzontale. La funzione di auto set up, inoltre, viene effettuata automaticamente nel caso in cui durante la presentazione sia connesso un diverso PC. In più, il sensore di gravità interno, determinando l'angolo relativo al piano di terra (fino a 30 gradi), permette la correzione automatica della distorsione dovuta all'eventuale sistemazione inclinato dell'apparecchio.

I proiettori, inoltre, garantiscono sicurezza grazie alle funzioni antifurto: password personale, blocco del pannello di controllo, che può essere eliminato solo tramite l'unità di controllo remoto, e la possibilità di inserire una scritta permanente personalizzata nella parte inferiore dell'immagine proiettata.

I proiettori offrono una brillanza di **1600 ANSI lumen**, immagini a risoluzione originale XGA a 1024 X 768 (PT-LC76E) e risoluzione originale SVGA 800 x 600 (PT-LC56E), buon rapporto di contrasto (300:1 per il PT-LC76E e 400:1 per il PT-LC56E) e sono dotati di tecnologie avanzate che permettono di supportare le risoluzioni SVGA (PT-LC56E)e XGA (PT-LC56E)

AVID ADOTTA UNA NUOVA POLITICA DEI PREZZI

La sempre maggiore disponibilità di sistemi e software per il montaggio video ha suggerito ad Avid Technology - uno dei giganti storici della commercializzazione di prodotti per l'editing - di ridurre il prezzo di Avid Xpress DV e di rendere più appetibile il piano di upgrade al nuovo software Avid Xpress Pro. L'Aid Xpress DV 3.5 viene ora messo in commercio a partire da 1.100 Euro per la versione base, mentre è di 1.400 Euro il prezzo della versione Power Pack. Il nuovo software, che fa parte della famiglia di Acceleratori Digitali Non Lineari (DNA) di Avid, è stato presentato nel mese di giugno in alcune delle principali città italiane, comprese, oltre a Roma e Milano, Napoli, Palermo, Torino, Bologna, Padova e Firenze.

IL MUSEO DEL CINEMA DI MONACO SI AFFIDA A KINOTON PER IL PROPRIO AMMODERNAMENTO

Uno dei maggiori musei europei dedicati al Cinema, quello di Monaco, ha effettuato un forte rinnovamento tecnologico per le proprie sale di proiezione, affidandosi a Kinoton GmbH per tutto quanto concerne l'ampliamento e l'ammodernamento delle tecnologie del suono e dell'immagine. Parte integrante del Museo della Città di Monaco di Baviera, il Museo del Cinema effettua restauri , archivia i soggetti trattati e li mette a disposizione del pubblico per la visione. L'avvento di diversi formati, sia audio che video, ha reso indispensabile un adeguamento della dotazione tecnica del museo, con l'ingresso delle tecnologie digitali. Sono stati installati dunque installati nuovi schermi, in particolare un nuovo schermo adatto alle proiezioni in 3D, e nuovi sistemi per i mascherini, che pssono essere posizionati separatamente, sia

Uno sguardo sul mondo

quello superiore che i due laterali, anche in modo asimmetrico. Per le persone con difficoltà d'udito sono stati installati appositi apparecchi di ausilio, i quali possono anche essere usati come traduttori simulatnei in due lingue. La Direzione del Museo è stata a lungo indecisa fra il rinnovamento completo dell'infrastruttura, del sistema audio e di quello video, ed un suo adeguamento tecnologico. Optando per la seconda possibilità il Museo conserva la possibilità di proiettare le pellicole ed i formati più antichi, ottenendo i migliori risultati a costi contenuti.
Kinoton ha eseguito l'upgrade con piena soddisfazione del committente, rispettando sia il preventivo che i tempi di consegna.

Grazie a due input RGB è eliminata la necessità di effettuare di nuovo la connessione quando si proiettano presentazioni consecutive. I due terminali RGB possono anche servire per avere un terminale per il monitoraggio, ad esempio, nel contesto della formazione, il secondo output del proiettore può essere inviato ad un monitor posto davanti all'insegnante.

Per presentazioni ravvicinate i proiettori sono forniti di lenti grandangolari: ad esempio, è possibile proiettare un'immagine di 80 centimetri di base da soli 1,2 metri di distanza. La proiezione può essere effettuata su schermi da 83 cm a 762 cm.
Per entrambi i modelli l'utente può selezionare la temperatura colore (Standard /Alta/ Bassa) e la modalità dell'immagine (Standard/Dinamica/ Naturale), in modo da migliorare la qualità dell'immagine in base al tipo di sorgente e alle condizioni dell'ambiente.
La funzione Index Window permette di congelare un'immagine (segnale RGB o video) e di mostrarla sovrapposta alla proiezione in corso.

GUARDA CHI SI RIVEDE... IL TECHNISCOPE

L'autore della fotografia Alessandro Zonin ha avuto certamente una buona idea. Quella di coniugare i vantaggi del formato Techniscope, a quelli della tecnologia digitale. Fondendo digitale e ripresa su pellicola, ed aiutato da David Bush e dal personale di Cinecittà Digital, Zonin ha dunque elaborato un nuovo procedimento, che ha brevettato dandovi il nome di **Digital 2P**.
"2P" era appunto una delle denominazioni del formato Techniscope, in auge per buona parte degli anni Sessanta e Settanta.
Il formato originale utilizzava la metà di un fotogramma 35mm full frame per derivarne uno nuovo con un rapporto d'aspetto di 1:2,35. Il Techniscope fu molto usato dal cinema internazionale, soprattutto da registi inclini alla spettacolarizzazione visiva, come il primo George Lucas, quello di *THX 1138* e di *American Graffiti*, ed il nostro Sergio Leone, che impiegò il Techniscope per *Il Buono, Il Brutto e Il Cattivo.*
Il formato fu poi abbandonato a causa dei costi eccessivi da sostenere per ottenere un ingrandimento ottico del negativo, per il positivo anamorfico da proiezione. Ma i vantaggi erano molti: soprattutto il risparmio di quantità della pellicola (per via della porzione minore di fotogramma usata) e la possibilità di sostituire le lenti anamorfiche con lenti sferiche. Alla ricerca di un metodo efficace ed economico al tempo stesso per ottenere opere in formato 2,35:1 (e tornare dunque a poter girare in pellicola opere che oggi bevngono concepite per il video), Zonin ha messo appunto un procedimento che fonde il vecchio Techniscope con la tecnologia del *digital intermediate 2K.* Il procedimento elaborato da Zonin è stato già sperimentato in ambito pubblicitario e per un videoclip, con dichiarata soddisfazione da parte dei registi.

Uno sguardo sul mondo

Thomson amplia il Laboratorio Technicolor di Roma

Per rispondere alle crescenti esigenze dell'industria internazionale dello spettacolo, Thomson (Euronext Paris: 18453, NYSE:TMS) ha annunciato il rilancio e l'ampliamento del laboratorio di sviluppo e stampa e della struttura dedicata alla post-produzione di Technicolor a Roma. Il nuovo stabilimento, che è stato inaugurato il 1° luglio, diventa così la struttura più completa in Italia per tutto ciò che attiene ai servizi per il cinema e per la post-produzione. Allo stesso tempo, il laboratorio romano diventa il più grande laboratorio di sviluppo e stampa d'Europa. Tale iniziativa risponde alla crescita della domanda da parte dei clienti Technicolor in Italia, in Europa ed in altri mercati. Quello dell'ampliamento della Technicolor di Roma è un ulteriore passo sul percorso di sviluppo strategico seguito da Thomson, finalizzato a permettere all'industria di produzione e distribuzione di contenuti di cogliere le nuove opportunità di crescita offerte dall'accelerazione della transizione al digitale.



La facciata principale

"Da ormai quasi un secolo Technicolor rappresenta il principale referente tecnologico e pionieristico per i proprietari di contenuti che hanno bisogno di accedere a servizi che permettono alla propria visione creativa di raggiungere l'occhio degli spettatori in tutto il mondo." osserva Lanny Raimondo, SEVP di Thomson Digital Media Solutions. "Oggi, rendiamo più semplice l'accesso a questi servizi fornendo ai nostri clienti una soluzione completa, contenuta in un unico luogo fisico, per tutte le esigenze di finalizzazione: dallo sviluppo e stampa alla correzione colore, dalla post-produzione al missaggio ed alla creazione del master, fino alle più sofisticate tecniche di protezione e restauro dell'opera cinematografica."

Per poter ospitare le nuove strutture, le dimensioni dello stabilimento sono state più che raddoppiate. Sono stati infatti aggiunti circa 11.000 mq di nuovi spazi per la produzione e nuove sviluppatrici e stampatrici allo *stato dell'arte*. Inoltre, verranno lanciati nuovi strumenti di post-produzione sotto l'egida di Technicolor Creative Services, sia al laboratorio che all'interno della stessa struttura Creative Services, struttura alla quale fanno capo i tradizionali servizi di post-produzione al missaggio ed alla creazione del master, fino alle più sofisticate tecniche di protezione e restauro dell'opera cinematografica."

Per poter ospitare le nuove strutture, le dimensioni dello stabilimento sono state più che raddoppiate. Sono stati infatti aggiunti circa 11.000 mq di nuovi spazi per la produzione e nuove sviluppatrici e stampatrici allo *stato dell'arte*.

Inoltre, verranno lanciati nuovi strumenti di post-produzione sotto l'egida di Technicolor Creative Services, sia al laboratorio che all'interno della stessa struttura Creative Services, struttura alla quale fanno capo i tradizionali servizi di post-produzione. Nel corso dei prossimi mesi, lo stabilimento sarà connesso con il Technicolor Private Network (TPN) mediante una rete privata ad alta velocità, così da poter condividere le operazioni di post-produzione di e con altri stabilimenti Technicolor nel mondo attraverso una rete comune.


La nuova struttura

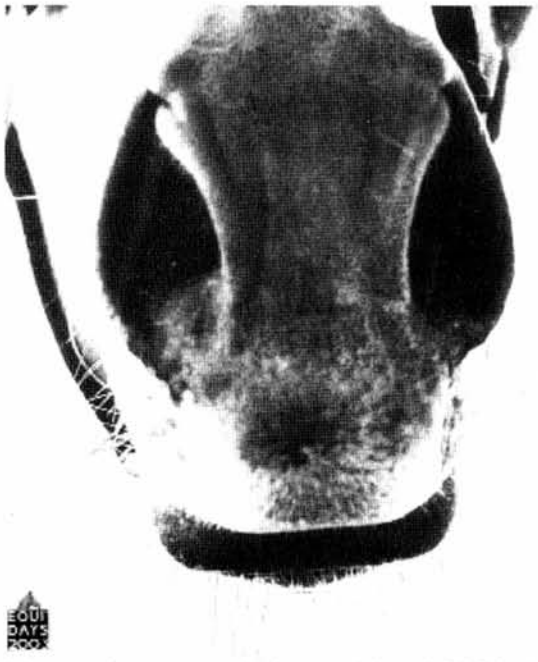
"Oggi siamo tutti molto orgogliosi di presentare i risultati dei nostri sforzi – risultati eccellenti sia in termini di capacità produttiva e di spazi, che in termini di nuove tecnologie e di qualità del servizio." ha dichiarato l'Amministratore Delegato di Technicolor Roma, Dott. Pino Filardi. "Una struttura di tali dimensioni può essere creata e mantenuta solo grazie all'impegno ed al coinvolgimento di tutti – dai nostri clienti, al personale, alla comunità locale." Da questo laboratorio verranno riforniti i cinema italiani e di gran parte dell'Europa.

(S.V.)

Notiziari

Festival Epona
Il Cavallo in Televisione

Si svolgerà in Francia, a Cabourg, dal 10 all'11 ottobre 2003, la decima edizione dell'Epona Festival, organizzato da *Le Cheval Francais*.
L'originale Festival, il cui scopo è quello di esaltare la figura del nobile animale e dell'arte ippica, è l'unico del suo genere al mondo.
Le regole d'ammissione delle opere televisive, ammissione che scadeva il 2 giugno scorso, richiedonola partecipazione di **documentari** a soggetto (tre categorie: fino a dieci minuti, tra i dieci ed i ventisei minuti, tra i ventisei ed i cinquantadue minuti) oltre a quelle degli **spot** e dei **trailers**.
Quest'anno la giuria è composta da Marcel Jullian, Yves Mourousi, dallo stilista Pierre Cardin, Mario Luraschi e dall'attore Claude Brasseur. Non sono previste tasse d'iscrizione. La stampa ed i mezzi d'informazione d'oltralpe danno tradizionalmente molto risalto a questo Festival, che rappresenta l'unica occasione internazionale di incontro per gli appassionati di cavallo in televisione.



CINEMA GIAPPONESE...

Con la primavera è giunta all'Istituto Giapponese di Cultura, la consueta proiezione di film dal 1996 al 2000, opera rispettivamente di registi quali Takeshi Fitano, col suo "Kids return", del 1996, e Yoji Yamada, con "Quindici anni - la scuola IV". Sono stati proiettati pure "Primo amore" di Tetsuo Shinohara, "Quando cessa la Pioggia", di Takashi Koizumi, "L'amore di Nebbie" di Yuji Nakae. Tutti i film, presentati nella sala dell'Istituto a Roma, tra il 29 aprile e il 27 maggio, erano in lingua originale e sottotitolati in Italiano.

...CINEMA TEDESCO A ROMA



Dal 10 al 14 aprile u.s. si è svolto a Roma il 4° Festival del Cinema Tedesco. Le proiezioni sono avvenute al Cinema Barberini, dove in prima serata è stato proiettato il film di Wolfgang Becker, "Good bye, Lenin" vincitore della recente Berlinade 2003, che tratta i problemi dell'unificazione tedesca.
Sono stati inoltre presentati alcuni film "Vater",con l'ottima messa in scena di Dani Levi, "Fuerer ex", di Winfried Bonegel, sul fenomeno del neonaziismo; un'immersione storica nel "Roaring Twenties" l'abbiamo scoperta nel film "Sass" di Carlo Rola, seguito dal bergmaniano "Verlanger", di Iain Dilthey. Il

problema dei complessi rapporti tra figli e genitori viene ampiamente trattato in "Mein erstes Wunder", di Ann Wild, e, dopo un film per ragazzi, "Das Sams", di Ben Verbong, in finale, un lavoro patetico nella sua rassegnata nostalgia, "Bellaria - So Lange Wir Leben", di Douglas Wolfsperger partecipante alla rassegna assieme ad una serie di film non fiction. Dopo i lungometraggi, una selezione di cortometraggi Next Generation 2002.
Durante il Festival è stato proiettato un classico del passato "Die Austernprinzessin", del grande Ernst Lubitsch.

A Trento il Festival della Montagna

Il 51°Film Festival "Città di Trento" è una manifestazione atipica, non soltanto perché verte su di un argomento singolare come la montagna, ma la sua atipicità scaturisce anche e soprattutto dai personaggi che s'incontrano alla stessa manifestazione. Chi ama la montagna non è mai un uomo qualunque, poiché tale pratica, quando affrontata tout court, richiede doti fisiche non comuni, resistenza alle privazioni, interesse specifico e soprattutto molta costanza. Qualità piuttosto rare in una società sempre più pigra. Così lo spirito con cui ci si affaccia ai siti di questo Festival, sviluppatosi quest'anno dal 27 aprile al 4 maggio u.s., non può essere identico a quello spesso leggero ed effimero che porta ad altri festival del mondo. Le storie sono sempre legate strettamente ai problemi dell'uomo e della natura, tanto che a volte può sembrare quasi di essere piombati più che in un incontro di cinematografari, in quello più positivo di naturalisti. Lo si avvertiva anche quest'anno, specialmente nella Sezione Informativa del primo giorno, "Omaggio alle Dolomiti", dedicata ai parchi, "riserva per il futuro", che aprì con un documentario sul lupo italiano di Fabio Toncelli. Nel pomeriggio giungono le serie di film su usi e costumi del passato, come la "Manutenzione del tetto di una casera in val Vanoi", di Carlo Bazan, nell'ultimo villaggio coi pascoli di Caoria, e una ricerca sull'aquila reale delle Alpi (le ultime, forse) di Enrico Costanzo. Ancora episodi di vita alpina d'un tempo, assieme ad altri su simili falserighe. Alla sera, alcuni filmati improntati a lirismo affrontano i problemi naturalistici, soprattutto dal punto di vista estetico. Un valido lavoro sulla spedizione al Cerro Torre, "Pensieri nel vento" di Ermanno Salvaterra, vince la Genziana d'oro di Alpinismo, messa in palio dal CAI. Una menzione speciale della Giuria invece, ad "Heimat", di Dietmar Höss. La sezione "Montagne d'acqua", in gran parte privilegia l'esplorazione e l'avventura, fin nel mondo fluviale e sottomarino, e lancia coi suoi lavori messaggi di allerta per ciò che potrebbe capitare, come ne "I tempi stanno cambiando", documentario di Luciano D'Onofrio. O come l'austriaco "Wetter Küche Alpen, di Kurt Maayer, quasi un film di ricerca che vince la Genziana d'argento della sezione "ambiente naturale e promozione sostenibile". Nella terza giornata è la volta di Daniele Cini, dieci parchi nazionali ("Sorprese d'inverno"), visitati fin nel particolare durante la stagione fredda; quindi la solitudine di un villaggio montano dei Grigioni, penuria di scolari e abbandono della montagna: in una denuncia dallo svizzero Urs Frey. Ancora "Scarnuz peruan" di Marianne Pletscher, sulle difficoltà all'esistenza delle minoranze, prima di "Schwabenkinden", di Jo Bajer, su di una triste infanzia, che si guadagna la Genziana d'oro del fllm della montagna, città di Bolzano. Una sezione forse unica, è "L'altra montagna – Montagne di pace", dedicata a fatti episodici di paranormali e disadattati, a dimostrare quanto possa la volontà contro qualsiasi disavventura della vita, in "Tompoma", sul focomelico che raggiunge la vetta del Rosa, di Lorenzo Camocardi: l'iraniano "Rionak", di Hooshan Mirzaee, fino al "cammeo"

della serie televisiva di Eric Hörtnagl, che in "Public Secrecies – Tirol", già vincitore del primo premio al Festival di Spalato, ci offre un messaggio pieno di speranza e di fiducia sull'educazione dei sentimenti. Vince in questa sezione il polacco "Wspolny lot", di Miroslaw Dembinski su di un paracadutista incidentato. Un'intera giornata di proiezione è stata dedicata alle ascensioni sull'Everest, dove il basco Alberto Inurrategi vince la Genziana d'oro della città di Trento con Your Himalayas. Ha chiuso la serata Brando Quilici, con "Everest: The price of conquest", riepilogo alle tappe della grande conquista. La sezione "Riflettori sul cinema" paradossalmente è quella che più debordа dallo stile del Festival . Ecco, "Dante Spinotti", il direttore della fotografia italiano, con un percorso professionale inverso, dalla Carnia (montagna) ad Hollywood, presentato da Giampaolo Penco.

Nel pomeriggio alcuni documentari sulle tecniche dell'alpinismo: Eigernordwand, dello svizzero Franck Senn e Vertical Vibes del tedesco Georg Dehghan. Alla sera la consegna del Premio alla carriera dell'International Alliance for Mountain Film, e ancora una proiezione di film specifici tra i quali vince la Genziana d'argento della sezione, "Omo –Cesta Do Praveku, dello slovacco Pavol Barabas, sull'esplorazione con un gommone del fiume Omo, in Etiopia.. genziane", parte con i nomadi del Nepal, man called nomad" di Alex e, al pomeriggio, nell'Informativa "La Rai per la montagna ecc:", in "Tre febbraio", Giorgio Lunelli rievoca la triste vicenda del Cermis, Alessandro Tamanini, il, più lieto, viaggio per il gemmellaggio del Parco Adamello-Brenta con quello argentino "Parco National Los Glaciares", e Giovanni Tomarcio ripresenta l'eccezionale eruzione dell'Etna del 1991, mentre Luigi Cammarota, rievoca le gesta degli "Alpinisti fuori legge", gli "spalloni" ormai solo ricordo di un
mestiere finito.

La sera dello stesso sabato la Premiazione. Il 4 maggio domenica, nella sezione conclusiva "Dall'Everest al K2", proiezioni di film premiati e, in chiusura, il film di Marcello Baldi "Italia K2", vincitore a suo tempo della terza "Genziana d'oro". Durante tutto il Festival, mentre all'Auditorium si eseguivano le proiezioni selezionate, presso il Teatro Sperimentale, venivano programmate sei interessanti retrospettive.





L'immagine qui sopra è tratta dalla serie televisiva *Public Secrecies - Tirol*, mentre quella accanto è tratta da *Schwaben kinden*. L'opera di Jo Bajer ha vinto la Genziana d'Oro offerta dalla città di Bolzano

Notiziari

INSTALLAZIONI SONORE D'ARTE ENTRO SCENARI VIRTUALI

Tali scenari virtuali propongono l'ascolto simultaneo di opere internazionali di differenti aree, ognuna delle quali presenta un ambiente tipico di fruizione per permettere al pubblico di interrogare e scegliere liberamente il luogo più congeniale al loro ascolto.

Le installazioni in parola sono state progettate dal maestro Michelangelo Lupone, per conto delle manifestazioni musicali di giugno organizzate dal Goethe Institut inter Nationes di Roma in collaborazione col Centro Ricerche Musicali sempre di Roma, nell'ambito del programma "Il Teatro dell'Ascolto".

La manifestazione specificata più sopra si è svolta dal 20 al 25 giugno nella sede del Goethe Institut di via Savoia 15, a Roma.

Secondo gli organizzatori, l'ascolto della musica implica una partecipazione attiva dei sensi e del pensiero dell'ascoltatore. La percezione delle forme e delle emozioni stimola l'immaginazione personale a costruire percorsi e mete legate alla tessitura dei suoni, del loro timbro e ritmo. E' il "Teatro dell'ascolto" un concetto sviluppato dal Centro Ricerche Musicali nel corso degli ultimi anni con le esperienze più avanzate dal Centro stesso in ambito acustico e psioanalitico dove i protagonisti sono i suoni con le loro trasformazioni timbriche, le localizzazioni e gli spostamenti nello spazio, le riverberazioni capaci di creare ambienti virtuali di ogni grandezza.

Prendiamo spunto da questa manifestazione per osservare che, recentemente, ci si è resi conto di quanto sia importante la percezione uditiva, non solo e non tanto per via del miglioramento tecnologico dei sistemi d'ascolto, quanto per una più affinata sensibilità generale relativa ai problemi della percezione. Si sono dunque sviluppate nuove professionalità, legate non solo all'industria dello spettacolo in generale ma anche al design d'interni, sia per locali pubblici che per abitazioni private.

Il buon design dell' "architettura sonora" è considerato un ulteriore passo avanti sulla strada del miglioramento della qualità della vita.

C'è norma, e norma

La standardizzazione dei prodotti di serie, quanto a tipo e qualità, data circa all'inizio dell'800. E ciò sempre se si considerino solo casi particolari altre iniziative di normalizzazione, come ad esempio quella di Gustavo II Adolfo che, prima della battaglia di Breitenfield del 1631, standardizzò le ruote e certe parti dei cannoni, rendendole intercambiabili in caso di guasti: e vinse. Gli esempi di normalizzazione tuttavia appaiono sempre una caratteristica comune alle grandi società civili, e anche se la norma è stata privilegiata in campo militare, si è sempre rivelata una pratica utile e ambita da tutti i popoli liberi. La norma, estesa ad altre comunità più ristrette, ha costituito la base, ad esempio, di quelle monastiche e conventuali con gli Ordini, guide del singolo nel sodalizio chiuso.Il termine "norma" è derivato dal nome di uno strumento tecnico per ottenere rapporti di lunghezze e di angoli, e che rende più semplice il lavoro alleviando la fatica dell'uomo: di conseguenza, la norma arreca utilità e benessere a chi la impiega. Senza norma c'è il caos, il disordine e l'abuso, che porta alla "deregulation" si direbbe oggi, e che difficilmente permette di costruire un impianto sociale giusto e per ciò vivibile.Tuttavia la norma, per essere vantaggiosa, deve costituire una regola utile per tutta la comunità nel suo insieme e che, una volta approvata, non possa essere disattesa.Nel 1793 la Convenzione di Francia propose le esatte misure del metro, in base a calcoli geofisici, e cercò di far diventare norma tale unità di lunghezza, completandola con la proposta del sistema CGS (oggi MKS). Si mirava, con l'accordo dei popoli, a rendere più agili le tec-

niche industriali d'Europa. Il tentativo, utile alla maggioranza, non fu riconosciuto dai paesi anglo-sassoni, che allora si opposero, e non accettarono il nuovo sistema, sordi a qualsiasi sollecitazione internazionale, insistendo con le loro unità di misura, affermate solo dalla tradizione e dalla consuetudine domestica.Una norma, per divenire efficace, deve per ciò essere universalmente accettata, ma deve anche e soprattutto essere fatta nell'interesse della maggioranza. Quando qualche gruppo mira singolarmente ad istituire norme a protezione dei propri brevetti, o quando chi impone norme è troppo forte, si creano monopoli, sperequazioni e vistosi danni agli altri produttori, alla stessa economia: e la norma finisce per costituire un danno e un pericolo, anziché un vantaggio. Essa rischia pure di distruggere altre norme, non ultime quelle della libera concorrenza, e creare inconvenienti gravi ai paesi che l'accettano.

Indubbiamente gli stati indipendenti e guidati da uomini validi non corrono rischi, perché i governi adottano misure protettive, creando norme sotto il loro severo ed oculato controllo, o accettano soltanto quelle normative che sono a provato vantaggio dell'economia e dello sviluppo generale. La norma nell'età moderna quindi, non è un disposto facile e, malgrado nota e da molti applicata, non sempre si è risolta a vantaggio della collettività. I colonialisti, ad esempio, impongono in mille modi le loro norme, ma non sempre (o quasi mai) queste rispondono agli interessi dei colonizzati. E anche le norme proposte spesso da grosse imprese raramente risultano a vantaggio dell'evoluzione generale del sistema o degli interessi della collettività, ma soltanto mirano ad aumentare il profitto e l'arroganza di chi le ha promulgate. Con una norma ingiusta si possono bloccare anche certe forme di sviluppo, quando non addirittura di progresso, spingendo i popoli che le adottano sempre più indietro. Per questo la norma deve scaturire soltanto dal giudizio di uomini davvero colti, scientificamente preparati, preoccupati del bene della collettività e soprattutto ispirati a giustizia, legati esclusivamente agli interessi della collettività.La norma deve costituire quindi la preoccupazione principe dei governi gelosi del bene comune dei cittadini. E sta nel compito istituzionale di questi I vegliare a che non scaturiscano abusi o prevaricazioni, le cui conseguenze possono essere dannose e pericolose per tutti: e possono in definitiva portare i popoli alla rovina. (M.B.)

MOSTRA DI FINE ANNO I.S.F.

Giovedì 3 luglio u.s., a via degli Ausoni 1, 00185 Roma, sede dell'Istituto Superiore di Fotografia, è stata inaugurata la Mostra annuale della prestigiosa scuola.

E' l'appuntamento estivo in cui, come ogni anno, a chiusura di un anno accademico ricco di esperienze, gli allievi dell◊Istituto Superiore di Fotografia e Comunicazione Integrata presentano in una mostra i loro migliori lavori. Le fotografie esposte si articolano fra i diversi generi fotografici che sono materia di insegnamento: still life, moda, ritratto e reportage, evidenziando come le tecniche d◊avanguardia e la tradizione si fondono nella creatività e nell◊espressione personale. I giovani fotografi si presentano al pubblico per confrontarsi e contribuire al rinnovamento del panorama artistico nazionale.

La mostra inaugurata giovedì resterà aperta fino al 30 settembre con orario dalle 9.00 alle 19.00 dal lunedì al venerdì (chiuso tutto il mese di agosto).

L'Istituto Superiore di Fotografia e Comunicazione Integrata è una scuola di formazione professionale per fotografi. Consapevoli della complessità che oggi deve affrontare chiunque si occupi di formazione in genere e in particolare di formazione in ambito creativo, l'Istituto Superiore, a differenza della quasi totalità delle altre realtà formative, ha deciso di concentrare tutte le sue energie sull'insegnamen-

Notiziari

to del media fotografico. Per questa sua specificità l'Istituto gode del riconoscimento della collettività fotografica, riunendo a sé, anno dopo anno, le migliori energie che contribuiscono a renderlo uno dei punti di riferimento della capitale per la formazione e la cultura fotografica in genere.
Oltre a fornire solide basi tecniche, elemento basilare di qualsiasi progetto didattico, il continuo contatto con le personalità che la scuola ospita diventa uno strumento potente per la formazione, che si offre in tal modo diversificata e aperta a tutte le suggestioni.



"IL CINEMA A ROMA"
di Mario Verdone

Davanti ad un colto pubblico, che gremiva la Sala della Protomoteca in Campidoglio, il 26 giugno u.s. è stato presentato il libro di Mario Verdone, IL CINEMA A ROMA.
Il libro del noto critico, nonché professore emerito Verdone, è edito dalla Casa Editrice Lazio di Willy Pocino. L'opera è stata presentata dalla giornalista Laura Delli Colli, da Carlo Lizzani e da Andrea Piersanti.
Al noto studioso e amico di Note di Tecnica Cinematografica, le nostre più vive congratulazioni e i nostri più sinceri auguri.

Festival San Giovanni Valdarno

E così il XXX° Festival Valdarno Cinema FEDIC, dal 22 al 26 aprile, è concluso a San Giovanni, la città del Masaccio. Concluso come? Cioè con quale consuntivo annuale e prospettiva del cinema che ogni anno viene qui presentato sul marchio "non professionale"? E quindi laboratorio ideale per scrutare in vitro le correnti filmiche (carsiche) che "tendono alla chiarità" (per dirla con Montale) d'una scaturigine professionale?
Ebbene, quest'anno (lasciando al consueto comunicato sulle premiazioni) crediamo sia il caso di focalizzare il discorso proprio sulla tendenza generale emersa in questa rassegna sotto il confortevole stellone di una peculiare presenza "giovanile", che fa tabula rasa dei vecchi stilemi e pregiudizi amatoriali. E' finita l'epoca delle riprese ancillari del gatto di casa e del figlioletto spiato nella sua crescita. Siamo di fronte ad un cinema che è "minore" solo nella durata e nei mezzi di produzione, ma non ha nulla da invidiare, sul piano delle tematiche e della sapienza tecnico-narrativa a quello professionale.Questo da tempo, naturalmente, ma oggi s'è raggiunto l'epifanico picco di una maturità culturale ed espressiva che sottintende tempo di ricerche stilistiche, collegialità d'esecuzione (come testimoniano i lunghi titoli di coda), cura ed attenzione ai vari ingredienti formativi del filmato, quali la fotografia, le scelte musicali, il montaggio appropriato. Non è nostro compito, né abbiamo lo spazio necessario per circostanziare le singole opere (41 su 175 pervenute), ma appunto riferire sulla tendenza complessiva di opere nella grande maggioranza giovanili, che hanno marcato significativamente questa edizione della rassegna, come sopra detto, tanto da connotarne il logo.
Dunque, (ed è questo il messaggio che giunge da San Giovanni Valdarno), in questa temperie culturale di transizioni, di abulìe, di derive linguistiche e di sradicamenti consumistici, c'è ancora un *humus* che tiene e promette una vitale fertilità. (r.n.)

Libri e Autori

Bruno Calò
- STEADICAM -
MEF(L'Autore Libri)2003, Firenze

Se non ci fosse altro nelle 86 pagine del volume di Bruno Calò, sarebbe sufficiente l'affermazione "che l'operatore alla macchina è in posizione preminente nell'equipe di ripresa", per farne un testo valido e da seguire con attenzione.
L'o.a.m. infatti è il passaggio obbligato nella nostra cinematografia tra l'assistente operatore e il direttore di fotografia. Nella piramide delle retribuzioni per ciò è ineluttabile che si rispetti questa gerarchia. Tuttavia le due professioni del direttore di fotografia e di o.a.m. sono, pur nello stesso contesto, completamente differenti e presentano difficoltà che ne qualificano i compiti e li fanno entrambi mestieri diversi quantunque complementari. D'altro canto, il cinematografo e la TV moderni (che per gli addetti ai lavori sono la stessa cosa) col tempo hanno reso più facile la funzione del fotografo con lo sviluppo della tecnologia, mentre la professione dell'operatore si è trasformata, sempre per la tecnologia, in una pratica a volte molto sofisticata e oltremodo difficile. Del resto sia l'una che l'altra mansione hanno guadagnato per vari motivi in completezza, differenziandosi tuttavia, ma sempre meno, dalla regia. Così oggi la pratica più eclatante, più richiesta e più difficile per un o.a.m. è il sapiente uso dello "steadicam". Siamo ormai abituati ai lunghi ininterrotti movimenti, dove le immagini sono veramente inchiodate e non si avverte più il passo o le scosse del virtuoso che opera il carrello o la panoramica.
Ma chi ha visto anche soltanto "Shining", sa che non si tratta solo di panoramiche o carrelli convenzionali, ma che i movimenti operati dallo Steadicam sono qualcosa di più concreto e rivoluzionario.
Il mestiere dell'o.a.m. con l'introduzione del nuovo mezzo tecnico, non è più soltanto un gioco di muscoli e di allenamento: è qualcosa di più, che ha a che fare soprattutto col cervello.
Non basta più saper muovere correttamente la testata e "tenere l'inquadratura": occorre altro. Bisogna non fossilizzarsi ai punti di stazione fissati in precedenza dal regista. Bisogna far tesoro della propria intelligenza, della pratica e del buon senso: bisogna fare appello alla propria "cultura" che ci si è fatta nello studio e nella pratica di tutti i giorni. Bruno Calò ha voluto per ciò "fare cultura". E ci è riuscito con questo manualetto che, di primo acchito, può sembrare modesto per il suo spessore fisico. Invece questo "Lo Steadicam", si rivela uno strumento unico per chi intende realizzare correttamente le riprese col moderno mezzo tecnico.
In questo manuale si trova tutto: dalle generalità che illustrano a chi serve la macchina, che cos'é, come la si sfrutta, quando, dove e chi ne è stato l'inventore. Inventore che apre il volume con una sua intelligente prefazione, e si chiama Garrett Brown.
Non contento dei dati segnaletici, Calò enumera pure le situazioni d'uso ottimali di questo "stabilizzatore dell'immagine", e i pochi risvolti negativi, che pure ci sono. Ligio al suo programma culturale, egli entra nel vivo della materia illustrando i principi fisici che ne presiedono la stabilizzazione e i relativi movimenti e mezzi complementari in gioco, atti a farci raggiungere i risultati più lusinghieri. La spiegazione viene eseguita nel modo più piano e più semplice, comprensibile anche ai meno disposti agli studi di

Libri e Autori

statica e di dinamica illustrati, quasi da testo universitario, ma che ci sembrano concetti elementari per il modo come sono esposti. Con sole 19 figure nel testo, tutte munite di didascalie, la comprensione è resa ancora più facile. Calò sviluppa quindi il suo dire per giungere passo, passo al come si esegue la ripresa, studiando i movimenti del corpo e del mezzo e la funzione dei vari comandi ed artifici tecnici.

Il discorso viene condotto da vero addetto ai lavori che vuole creare degli allievi capaci, senza le reticenze che si scoprono a volte nei manuali scritti da addetti ai lavori, com'è lui.

Per questo egli si dilunga a sostenere l'importanza del "carattere e del comportamento" necessari a un sicuro successo. Per cui ci si convince che la professione dell'operatore di Steadicam non concede nulla, o molto poco, a chi è sciatto ed improvvisato.

Lo studio, portato avanti con puntigliosa precisione, si occupa di tutto, come una brava mamma cura nel bimbo che sta per fare i primi passi, anche l'abbigliamento più comodo ed opportuno, l'attenta alimentazione, obbedendo a precise e scientifiche prescrizioni.

Tutto nel testo viene rapportato al corpo umano, alla sua struttura, alle sue dimensioni lineari, ai suoi limiti. Alle relative perniciose conseguenze di una prassi sbagliata o disattesa.

Considerazione importante è che l'o.a.m. durante le riprese Steadicam è veramente solo: deve per ciò autonomamente esprimersi con la sua macchina, chiamando a raccolta tutte le nozioni e gli strattagemmi appresi durante lo studio, l'esercizio e la relativa pratica.

Per questo, dice Calò, è necessario comprendere il linguaggio della macchina e delle relative sue funzioni, onde ottenere immediatamente e senza titubanze un dialogo alle migliori e più complesse prestazioni.

Dopo alcune previsioni sullo sviluppo di questa tecnologia, Calò ci consiglia di avvicinarci al meraviglioso utensile con l'umiltà dovuta a qualsiasi strumento di lavoro, e raccomanda di frequentare, prima di affrontarne la pratica sul set, una qualche scuola qualificata.

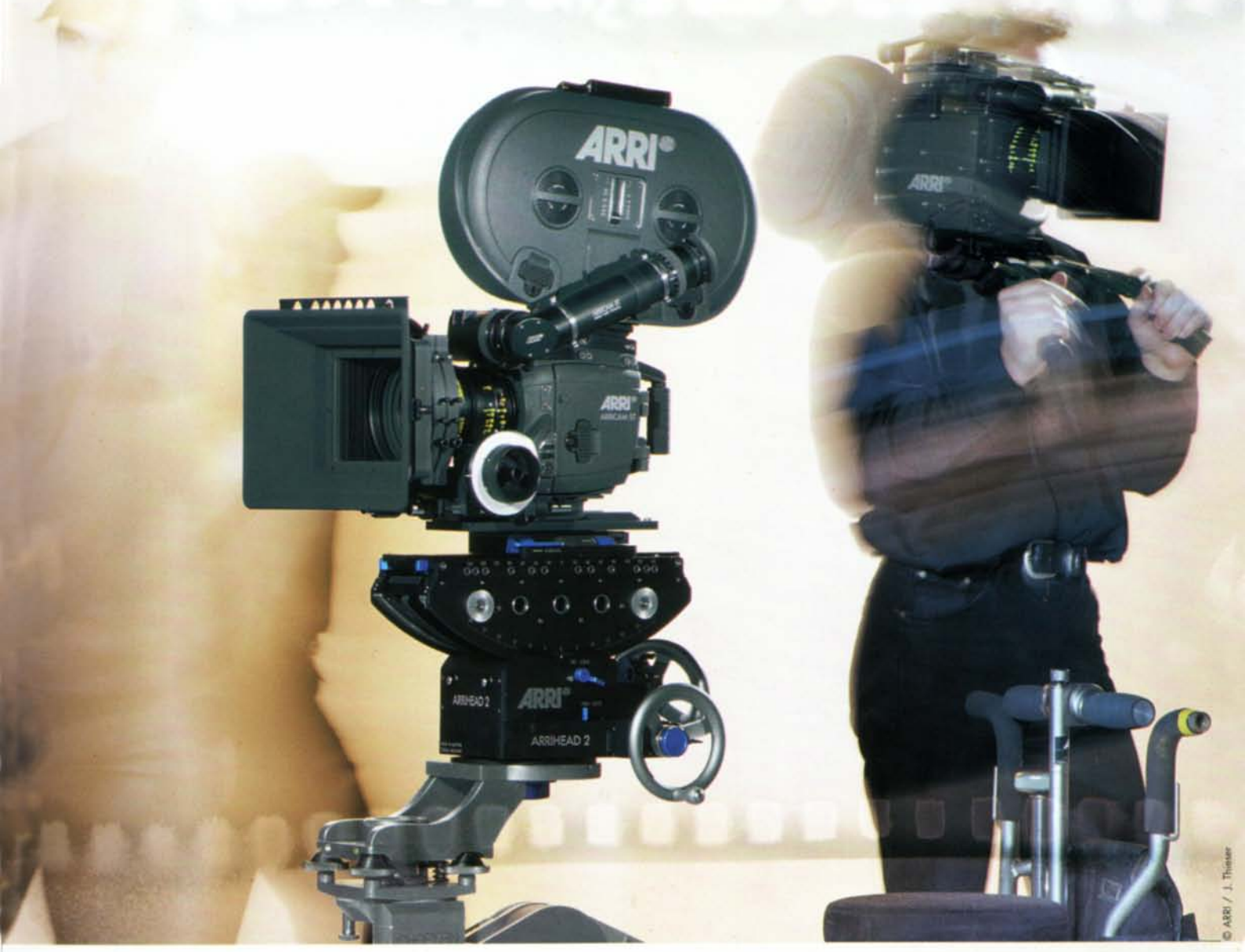
Il discorso conclusivo ritorna salomonicamente a quanto puntualizzato in apertura col detato di Johann Wolfgang Goethe:

"Le cose migliori si ottengono con il massimo della passione!" (*mario bernardo)*



ARRI

ST . LT: THE ARRICAM SYSTEM



© ARRI / J. Thiesse

...just some of the new creative solutions



SPEED CONTROL BOX



LENS DATA SYSTEM



IN CAMERA SLATE

ARRI Italia S.r.l. • Viale Edison 318 • I-20099 Sesto S. Giovanni (Milano) • Tel (02) 26 22 71 75 • Fax (02) 242 16 92 • info@arri.it
Via Placanica, 97 • I-00040 Morena (Roma) • Tel (06) 79 89 02 1 • Fax (06) 79 89 02 206

CARTONI

PROFESSIONAL CAMERA SUPPORTS



CARTONI λ LAMBDA

Cartoni S.p.A.
Via Giuseppe Mirri, 13 - 00159 Roma
Tel. 39-06.4382002 - Fax 39-06.43588293
www.cartoni.com