

TRA FOTOGRAFIA E CINEMA: LA TRIDIMENSIONALITÀ IN ITALIA NEGLI ANNI TRENTA

Paola Valentini, Università di Firenze

Tra le mille pressioni tecnologiche cui il cinema nella sua lunga storia è stato frequentemente sottoposto, l'introduzione del rilievo costituisce indubbiamente il caso più eclatante di vicolo cieco. Quasi fosse un'innovazione abortita fin dalle sue origini, come sentenziava già nel 1931 un acuto osservatore francese.

Parmi les transformations successives dont le cinéma a été ou sera gratifié le relief tient une place à part. Alors que le film sonore, à son avènement, a été voué à l'exécration publique, que la couleur est honnie des gens bien pensant, il semble que le relief bénéficie d'une indulgence particulière. Les gens du métier ne s'en soucient pas, parce que sa menace est encore très imprécise et lointaine; les esthètes ne l'accablent pas parce qu'il ne gêne aucune de leurs théories; le bon public, lui, se rappelle les vues stéréoscopiques qui firent son admiration et souhaite retrouver à l'écran la même étonnante illusion.¹

Se dunque, a differenza dell'acre opposizione al suono e al colore, il cinema stereoscopico non riceve fin dall'inizio tale trattamento ciò avviene perché da subito esso non costituisce una reale minaccia: *“De tous les perfectionnements attendus, le relief est le moins discuté parce que le plus improbable”*.²

L'applicazione al cinema della tecnica dell'anaglifi, a sua volta, ne costituisce – per lo meno nella prospettiva cinematografica – un'ulteriore *débâcle*; presto rimpiazzata dai più versatili sistemi basati sulla polarizzazione, introdotti dalla Polaroid, la tridimensionalità cinematografica accantonerà il rilievo esclusivamente bianco e nero di Lumière e delle altre tecniche anaglifiche europee per conquistare finalmente il colore e, ancora una volta, valicherà l'oceano per assumere la patria statunitense, gettando ogni sua precedente identità nazionale nell'oblio.³

Il presente saggio, dunque, vuol essere l'occasione, con sotto gli occhi le fotografie di scena stereoscopiche riprodotte da Franco Gengotti e allegate al presente volume, per soffermarsi a riflettere sui primi passi di una delle invenzioni più ambigue del cinema, fortunatissima negli entusiasmi del pubblico eppure così rimossa dai critici e relegata spesso al ruolo di semplice curiosità. Soprattutto, è l'occasione per fare un po' di luce sui caratteri italiani di questa storia che ancora sembra non aver abbandonato l'immagine in movimento. L'eshaustività certo non è possibile; come dimostra se non altro l'alone troppo fitto di mistero che circonda le citate fotografie e che avvolge le prime esperienze italiane applicate al cinema. Del resto non è nemmeno lo scopo che guida la ricerca: come tanti vicoli ciechi, questo piccolo spaccato del cinema italiano aiuta forse meglio a capire qualcosa di più su quelle strade maestre spesso imboccate meno “facilmente” di quanto si creda.

Tra fotografia e cinema: eccessi della messa in scena

Le fotografie “di” Guazzoni presentate in questo fascicolo, sono, fino a prova contraria, indubbiamente un *unicum*, come sottolinea Claudio Domini nel suo intervento. Testimoniano di una solidarietà e di una letterale sovrapposizione tra stereoscopia e cinema di cui non sembra a livello superficiale rimanere altra traccia. Ma esse sono anche la prova tangibile di una lunga vicinanza almeno tra stereoscopia fotografica e cinematografica che spesso si tende a dimenticare.

Intrattenimento progressivamente relegato ai margini, la stereoscopia costituì un momento fondamentale di impatto delle immagini sulla vita dell’individuo; in una fase in cui molti vi “avevano la stessa familiarità che hanno con i fiammiferi”,⁴ essa fornì una prima sostanziale chiave d’ingresso alla fotografia nella vita sociale di fine Ottocento. Per lo meno fino a quando la *carte de visite* ne sostituì la densità simbolica. Già nel 1863 uno dei più attivi estimatori della stereoscopia poteva lamentare l’offuscarsi del fenomeno di fronte alla nuova moda sociale; Oliver Wendel Holmes infatti in quell’occasione ammetteva:

*Negli ultimi due anni [...] abbiamo trovato sul mercato ben poche nuove fotografie stereoscopiche. Ciò non si deve tanto all’aumento dei costi per le importazioni, quanto alla crescente popolarità dei ritratti-cartolina che, come tutti sanno, sono diventati ultimamente la valuta sociale, la ‘banconota’ sentimentale della civilizzazione. [...] Questi ultimi sono più economici, più trasportabili, non necessitano di macchinari per essere guardati, possono essere osservati da più persone contemporaneamente, in breve, hanno caratteristiche del tutto popolari. La gente ama guardare i volti degli amici più che le meraviglie del mondo giunte dinanzi ai loro occhi grazie allo stereoscopio.*⁵

“Banconota sentimentale della civilizzazione”, il ritratto-cartolina proprio per – argomenti facilmente traslabili nel cinema come vedremo – la sua disponibilità, la sua maneggevolezza, il suo stare nel palmo di mano rimpiazza il solipsistico mondo in cui il visore stereoscopico aveva allora diffusione e sostituisce alle rovine e i paesaggi urbani i volti cari degli amici: in breve, come acutamente nota Holmes, diviene autenticamente *popolare*, fa uscire definitivamente la fotografia dal salotto per conquistare la piazza, lascia gli occhi dell’individuo per conquistare quelli della collettività.

L’uso personale dunque, per la propria esclusiva gratificazione, è indubbio che sia effettivamente alla base delle fotografie “di” Guazzoni, come dimostra Claudio Domini. Apparecchio ancora diffuso nelle case, è possibile sia finito un po’ per caso un po’ per curiosità sul set a documentare il lavoro fatto. Tuttavia, la tecnologia stereoscopica, come si è cominciato a intravedere, ha ripercussioni anche più complesse; non è nemmeno escluso, dunque, che le preziose fotografie ritrovate raccontino anche qualcosa d’altro.

Praticato soprattutto in direzione del turismo fotografico e della ricostruzione storica, è opinione diffusa che il ritratto in stereoscopia fosse quasi esclusivamente riservato alle celebrità, tra queste innanzitutto attrici e attori.⁶ Anche se, come si vedrà, negli anni Trenta la stereoscopia sarebbe ritornata come *status symbol* destinato all’impiego personale, nel primo decennio del secolo scorso queste fotografie potevano quindi essere parte del bagaglio promozionale e colossale tipico delle produzioni cinematografiche storiche dell’epoca e, nello stesso tempo, offrire un nuovo modo “iperbolico”, consono alla magniloquenza del film storico, di proporre il corpo e il volto dell’attore. Le fotografie stereoscopiche di *Fabiola* o di *Christus*, di *Messalina* o *Quo vadis?*, non sarebbero che lo sviluppo dell’accompagnamento

promozionale e particolarmente spettacolare al film, già attuato del resto – seppur con la piatta fotografia tradizionale – dallo stesso Guazzoni per la promozione delle produzioni Cines. La stessa stereoscopia del resto non era estranea al carattere letteralmente “di scena”: lo dimostrano non solo i ritratti di artisti o, per lo meno in area francese, le serie fotografiche come “Théâtre de Paris” o “Actualités Théâtrales”, che proponevano quadri della scena teatrale, ma anche in generale il modo in cui aspetti veritieri della vita borghese di fine Ottocento erano ricostruiti attraverso figuranti e attori che spesso ritornano da una fotografia all'altra, non di rado – come del resto negli stereogrammi di Guazzoni qui acclusi – accompagnati dalla presenza dello stesso fotografo.⁷

Gli eccessi della messa in scena del film storico dunque ritornano anche letteralmente nell'*excedere* delle fotografie che lo accompagnano. Progetto oneroso, analogo all'ampio dispiego di mezzi attuato per questi film, dai consistenti metraggi alle scenografie titaniche, dalla magnificenza visiva alla grandezza uditiva delle spettacolari partiture musicali, e poi accantonato per quel complesso di condizionamenti non solo di mercato che attraversano il cinema. Come ricorda Gianni Rondolino, la produzione storica italiana propone all'epoca “film popolari per un pubblico popolare, in cui i temi ricorrenti della storia patria o dell'antichità romana o del mondo mitico degli eroi *sono* filtrati attraverso la letteratura romanzesca di tipo popolare o infantile e la cultura scolastica di base, sorretta proprio da queste storie e da questi miti”.⁸ L'associazione tra stereoscopia e cinema riporta dunque ancora una volta alla dimensione popolare del cinema: accanto al romanzo d'appendice o i testi scolastici ripropone la necessità di valutare anche per un genere specifico come quello storico la mediazione offerta dalle storie visive, allargate non solo alla tradizione figurativa o all'illustrazione popolare ma anche a fenomeni come appunto in questo caso la stereoscopia, che del resto questa iconografia aveva a sua volta contribuito a modellare:⁹ magari mode passeggere ma che riescono seppur per breve tempo a toccare le corde della più autentica popolarità.

L'aggancio alla stereoscopia offrirebbe un ulteriore “filtro”, non più narrativo ma prettamente visivo¹⁰ alla costruzione del racconto cinematografico e registrerebbe un ulteriore livello di quella tipica modellazione del film storico tra collettivo e individuale, di quel continuo passaggio dall'universale al particolare che ne costituisce una delle caratteristiche dominanti¹¹ affiancando a quella filmica una pratica come quella stereoscopica che ancora più esplicitamente mescola l'offerta di un “*plaisir égoïste*” e l'occasione per “*un élément de convivialité qui relance la conversation*”.¹² È un argomento, dunque, che non solo ripropone la questione dell'equilibrio e il dialogo che il popolare in un certo periodo pone tra le diverse arti e forme espressive, ma riporta in modo diretto, e anzi per più versi ne offre quasi una prova tangibile, al ruolo che la stereoscopia, come intuito da Noel Burch, di contro alle regole della pittura accademica, svolse con i suoi paesaggi urbani e i suoi “lucernari sull'infinito” nell'attestazione del cinema e nella formazione del Modo di Rappresentazione Primitivo.¹³

Infine, ma certo non da ultimo, guardando le stereoscopie del fasciolo non si può non ipotizzare anche un uso della fotografia stereoscopica come bozzetto di scena, come ispirazione e studio preparatorio: non va dimenticato che la stereoscopia era anche un frequente ausilio alla pittura e, forse non a caso, Guazzoni stesso poteva vantare proprio una formazione pittorica; e del resto la fotografia stessa non ha mai abdicato a questo ruolo preparatorio all'immagine in movimento, dall'allestimento di un set allo studio sulla composizione di un'inquadratura.¹⁴ Le singole stereoscopie di Guazzoni avrebbero offerto ai rispettivi film un concreto strumento per indagare quelle “possibilità dello sguardo” tipicamente novecentesche di cui parla Francesco Casetti, ossia per saggiare “l'ampiezza e la diversità degli aspetti filmati; e cioè riproposti alla vista, ma spesso anche fatti scoprire”.¹⁵ Il risultato è di costruire uno

spazio 'a tutto tondo': non più solo contemplabile, come è quello del cinema delle origini, ma in qualche modo tangibile e percorribile.¹⁶

Ed è tuttavia su questo aspetto che la presenza delle fotografie stereoscopiche per i film mostra risvolti più complessi. Quell'ordine imposto dall'istituzionalizzarsi della forma cinematografica, in base al quale "il quadro non si presenta più come uno spaccato relativamente caotico, ma comincia a strutturarsi sia in superficie che in profondità",¹⁷ trova qui contraddizione nel rilievo: una forma ibrida che da un lato propone una strutturazione prospettica e dall'altro la offre come aggettante, appunto in rilievo. Offre uno spazio tangibile sì ma non percorribile o comunque precluso allo spettatore che al massimo ne può essere solo investito in pieno; ripropone, ancora una volta per il cinema italiano, un ibrido tra lo spazio cinematografico ordinato e strutturato e la spazialità debordante ed eccessiva del cinema delle origini.¹⁸ Il ritratto di celebrità, l'esaltazione delle risorse produttive del cinema storico, lo studio preparatorio: queste molteplici opportunità non esauriscono ancora la ricchezza dell'incontro tra stereoscopia e cinema. Andrebbe aggiunto almeno da ultimo, perché no, il più tipico turismo fotografico legato agli stereogrammi; un viaggio questa volta non solo spaziale ma anche temporale nella realtà geografica e in questo caso anche storica e remota creata dal set cinematografico. In fondo il regista nella serie stereoscopica considerata compare in scena una sola volta; come non si volesse infrangere l'illusoria riproposta di una romanità a tre dimensioni accessibile anche concretamente per lo spettatore. Del resto, come qualcuno annotava, la stereoscopia aveva spesso questo ambiguo statuto: di promuovere i viaggi e gli spostamenti ma deludere poi lo spettatore di fronte alla realtà: nel caso di questi film storici essa è sottratta irrimediabilmente allo sguardo e allo scotto del confronto diretto.¹⁹

Dietro tutte queste ipotesi rimane comunque innegabile, ancora una volta l'*unicum*, il tentativo non riuscito, il vicolo cieco in questo caso potenziato esponenzialmente. Le fotografie "di" Guazzoni mettono di fronte all'impiego strumentale per il cinema di un tipo di fotografia mai più decollata; a un incontro tecnologico tra cinema e fotografia mai più attuato; e infine finiscono anche con il tirare in ballo un cinema stesso continuamente riproposto nel tempo ma mai realizzato pienamente.

Le fotografie di Guazzoni sono dunque lo spunto per tentare di parlare di un versante controverso del cinema, in particolare italiano. Un aspetto che in materia di identità nazionali sembra avere sempre un volto solo americano, un po' come quell'*It Came from Outer Space* in cui di solito viene ravvisato il fulcro della ricerca sulla tridimensionalità. In realtà la visione stereoscopica, fotografica e soprattutto, per quello che preme in questo caso, cinematografica, conosce anche una sua storia italiana. Minoritaria, fragile ma che può aiutare a dare uno sguardo sulle coordinate di un eterno fallimento, quello della conquista della terza dimensione al cinema.

Anche se le osservazioni che seguono non possono certo aspirare ad esaurire l'argomento, tuttavia compongono un quadro nuovo. Il dibattito in Italia, infatti, appare molto attivo e consapevole, ben più di quanto venga in seguito ricordato.

Una questione di tecnica: solidi dal nostro spazio

La seconda tappa di questa storia italiana, lungo la quale spingersi, si colloca attorno al momento di attestazione del sonoro; alla metà degli anni Trenta, infatti, non ancora esaurita l'ondata innovativa del sonoro, come in più parti d'Europa anche in Italia il cinema si fa direttamente stereoscopico.²⁰ A sancire trionfalmente il nuovo inizio, preoccupazione che

non aveva avuto per il sonoro, Lumière, com'è noto, avrebbe girato un nuovo *Arrivé du train a la gare de Ciotat* riproponendolo il 25 febbraio 1936 all'Académie des Sciences di Parigi.²¹ E ad attestare la continuità con le precedenti esperienze, esattamente come per le fotografie di Guazzoni, il procedimento adottato è la tecnica dell'anaglifi che, nonostante la sopravvivenza di tutti e tre gli altri tipi di tecnica, il metodo a selettore, quello a luce polarizzata e quello parallattico a griglie, fino al 1936 rimane in Italia l'unico sistema utilizzato per la commercializzazione di film in tre dimensioni.²²

Come mostra la tabella in coda al testo, che rielabora i dati riportati sul *Bollettino della proprietà intellettuale* negli anni Venti, la tecnologia della stereoscopia nelle sue possibili applicazioni al cinema prosegue intensa e ininterrotta in Italia; come una sorta di fiume carsico che sbuca tuttavia in superficie nel 1936 con la realizzazione del "primo film stereoscopico, a carattere spettacolare, che si sia mai prodotto al mondo".²³ Alle spalle del film c'è "l'autorità di Luigi Lumière" che, come mostrano i brevetti, lavorava fin dal 1920 in questa direzione, nonché "la spinta morale della Direzione generale per la cinematografia" che preme per la realizzazione del film dandogli grandissimo risalto sulle pagine del suo organo 'ufficiale', *Lo Schermo*, e mettendo la produzione in contatto con i "migliori stabilimenti di meccanica e ottica".²⁴

L'Italia, aspetto spesso trascurato, è dunque il primo paese a produrre un lungometraggio di finzione tridimensionale. E, altro aspetto tutto italiano, la stereoscopia incrocia un genere apparentemente anomalo, la commedia *Nozze vagabonde* per la regia di Guido Brignone.²⁵ Secondo quella complessa ma evidente correlazione tra tecnologia e generi cinematografici, infatti, l'eccedere invasivo della terza dimensione si accompagna fin da subito ai generi più direttamente interlocutori nei confronti dello spettatore, così come cascate, minacce e mostri diventano oggetti visivi in rilievo privilegiati da un cinema in cui ogni spettatore "diviene il centro dell'illusione tridimensionale e spesso è disturbato dalla sensazione ossessionante di essere preso di mira dalle figure, che il rilievo sembra proiettare vivacemente contro di lui"²⁶. Come emerge dalla pubblicistica dell'epoca, le possibilità di indossare al cinema gli occhialini colorati, si moltiplicano tra il 1935 e il 1936 anche per lo spettatore italiano e l'anelito alla tridimensionalità torna a farsi palpabile e visibile. Alla Mostra del cinema di Venezia e poi nelle sale italiane, avrebbe fatto scalpore la proiezione di una serie di filmati della MGM in cui "il mondo d'immagini che deve vivere solo sulla tela ne balza invece fuori per precipitarvisi addosso".²⁷ Come era consapevolezza dell'epoca, la stereoscopia sanciva la possibilità stessa di deformazioni e di un "rilievo esagerato" spesso ottenuto "attraverso l'allontanamento dell'obbiettivo durante la ripresa", qual'era appunto il caso dei corti MGM, in cui una palla, lo spruzzo d'un sifone di selz, un'automobile, un'altalena, un pugno e le canne di un sassofono si scagliavano contro lo spettatore del Lido.²⁸

Nozze vagabonde, estraneo a queste deformazioni esasperate, continua tuttavia la ricerca in direzione della più diffusa "*aesthetic of emergence*".²⁹ Con la tipica ibridazione dei primi film sonori in particolare italiani, il film presenta in realtà più di una scena di genere musicale, prefigurando un sodalizio poi classico di questo genere con la tridimensionalità.

L'opera di Brignone, rimane piatta nella critica, occasione per la tradizionale tirata contro la commedia alla moda.

Naturalmente soggetto e sceneggiatura erano questa volta un poco a rime obbligate. Si trattava di servire ad un grande esperimento di cinematografia stereoscopica. I risultati, che ancora non abbiamo veduti, potrebbero spiegare tutto. Compresa la scena finale, in cui una danza da caffè concerto occupa un metraggio evidentemente sproporzionato all'esiguità

*delle invenzioni coreografiche. Vorrà dire che, per una volta tanto, gli artisti avranno rinunciato alla loro boria proverbiale per mettere in buona luce i tecnici...*³⁰

Del resto il film è innanzitutto legato alla figura di Guido Brignone, riconosciuto quale “perfetto tecnico” dallo stesso Vittorio Trentino, che gli attribuiva la piena responsabilità della diffusione del film parlato in Italia, e un regista dotato quant’altri mai di “senso dello spettacolo popolare”³¹ che ne facevano il profilo ideale per la realizzazione di un’opera pionieristica di questo tipo.

Nozze vagabonde era inoltre il frutto delle ricerche dell’ingegner Gualtierotti. Poste sotto brevetto il 27 giugno 1924, nel 1935, gli avevano fatto presentare alla Mostra delle invenzioni di Torino³² tre esperimenti di stereocinema, la terrazza del caffè, il viale di un giardino e il parapetto di un ponte che ottennero un notevole successo, tanto da spingerlo alla fondazione apposita nel 1936 della S.A.I.S., Società Anonima Italiana Stereocinematografica con sede a Milano e che produrrà tuttavia quest’unica pellicola.³³ Non rimangono altre tracce né iniziative analoghe nel cinema italiano del tempo. Altri nomi tuttavia figurano accanto a quello di Gualtierotti, che estendono le ricerche, seppure mai uscite dai laboratori, anche ai sistemi stereoscopici a visione collettiva, come il senese Luzatti, il milanese Guido Jellinek, autore nel 1932 di un opuscolo di una certa notorietà (*Due nuovi sistemi di cinematografia tridimensionale*), e addirittura il romano Filoteo Alberini, colui che, secondo la testimonianza di Eugenio Giovannetti nel marzo 1935, “ha donato all’America il film “grandeur” e sta forse per darci la soluzione radicale del problema della stereoscopia”.³⁴ Fin qui la storia “ufficiale”. A scorrere infatti, come nella tabella posta in chiusura, i brevetti depositati nel corso degli anni Venti, quella per la stereoscopia appare non la ricerca isolata di alcuni scienziati ma la corsa di tutta un’industria del cinema evidentemente fiduciosa nelle possibilità dell’innovazione: da Alberini, appunto, a Roberto Omegna, dalla Itala Film di Torino alla Arturo Ambrosio di Milano.

Nozze vagabonde costituisce dunque un caso isolato ma non meno rilevante; l’Italia è tra i primi paesi a cimentarsi nel contatto del pubblico con il nuovo cinema in rilievo e tuttavia fino agli anni Cinquanta non conoscerà nessun altro tentativo autonomo in questa direzione. Il film di Brignone è veramente un caso anomalo; a quanto pare perduto, tranne qualche lacerto di pellicola,³⁵ passa alla storia come opera pionieristica eppure maschera, come si è detto, una committenza forte e potente. La Mostra delle invenzioni di Torino, come del resto la seconda edizione svoltasi l’anno successivo a Milano, vedono una sezione apposita destinata a diffondere la stereoscopia cinematografica. Nel ’35 Gualtierotti è solo uno dei presenti, per la verità piuttosto negletto, accanto alle apparecchiature di Filoteo Alberini della S.A. Martinez e figli, al binocolo stereoscopico di Emilio Bertos, allo stereoscopio Cinemason e alle scoperte di Jellinek. Perché la scelta della Direzione per la cinematografia sia ricaduta su Gualtierotti ci è ignoto. Così come oscuri sono i motivi per i quali *Nozze vagabonde* venga acquistato dalla Warner Brothers insieme a *Anonima Roylott* nell’ottobre 1936 ma a differenza di quest’ultimo non trovi poi praticamente diffusione nelle sale.³⁶

L’episodio dunque, nonostante l’invisibilità del film, merita di essere almeno parzialmente indagato e ricostruito e si offre come esemplare per illuminare quel nodo spinoso che si è sin qui tentato di dipanare ossia i rapporti tra cinema e rilievo anaglifico.

Le cronache dell’epoca celebrano l’operazione produttiva sottesa a *Nozze vagabonde*. Gli articoli che per circa un anno, dalla produzione nel gennaio 1936, con il titolo di *Tournée di nozze*, alla tardiva uscita nelle sale nel giugno 1937, si succedono mensilmente senza quasi soluzione di continuità sulle principali testate dell’epoca, dimostrano l’attenzione

riservata alla vicenda e esaltano in ossequio al clima dell'epoca l'approdo tecnologico in sé e la sua dimostrazione della capacità del cinema italiano di stare al passo coi tempi.³⁷ Tuttavia nelle succinte descrizioni, nei dati a volte scarni e nelle rade fotografie di scena che gli articoli ospitano ci sono offerti non pochi spunti per un'ulteriore analisi.

Innanzitutto, quello che è interessante notare è la ricorsività delle situazioni che connotano i primi esperimenti di rilievo cinematografico e che torneranno di lì a un quindicennio ad animare la più solida produzione del 3-D americano e non solo. Il resoconto puntuale che del film fa la rivista *Cinema* e soprattutto le fotografie che corredano la recensione,³⁸ mostra infatti la presenza di temi che ritorneranno diffusi all'interno della produzione in rilievo ma che buttano anche uno sguardo indietro, unendola con un sottile filo rosso alla produzione stereoscopica fotografica.



SI GIRA IL PRIMO FILM STEREOSCOPICO ITALIANO. LA MACCHINA STEREOSCOPICA (LA PIÙ ALTA) È PUNTATA ACCANTO ALLA MACCHINA NORMALE.



L'autoriflessività, innanzitutto, che riporta alla frequenza con cui, si è detto, le macchine fotografiche si affacciano negli stereogrammi fotografici. Il film di Brignone a quanto si sa ne offre almeno due occasioni; da un lato con la più volte citata sequenza della rievocazione del cinematografo da fiera, dall'altro, come mostra una delle immagini, con la scena nel negozio del fotografo che, ponendo il pubblico in platea dietro la macchina fotografica crea un curioso effetto di *mise en abyme* che naturalmente la stereoscopia, con il suo rilievo aggettante verso la sala, doveva esaltare parossisticamente. In generale, poi, è già riconoscibile il clima da *backstage musical ante litteram* che porta continuamente un film dalla ardita costruzione tecnica a fare della messa in scena stessa il suo oggetto privilegiato.³⁹

E poi è la costruzione "speciale" dell'inquadratura a offrire elementi di continuità tra la stereoscopia fotografica precedente e la successiva tridimensionalità cinematografica.



L'immagine appare spesso adiuvala da quinte e porte, costruita sulla composizione piramidale dei corpi, attraversata da marcate prospettive con punti di fuga sempre leggermente laterali ad alimentare la "distorsione" in profondità, e soprattutto caratterizzata da primissimi piani e dettagli che sfondano nella sala magari rafforzati da provocatorie interpellazioni gestuali.

Ne deriva l'impressione che, anche la stereoscopia spinga, come spesso accade nei primi passi di un'innovazione tecnologica, a prospettare l'esistenza per così dire di un genere a sé, alimentato tanto nelle sue dimensioni tematiche e sintattiche quanto nella sua funzione pragmatica e poi normalizzatesi nel corso dell' "istituzionalizzazione" dell'invenzione. Certo, come solo uno dei commentatori del tempo rileva, l'opera si sottrae ai canoni della commedia cinematografica offrendosi per quello che il cronista di *Cinema Illustrazione* definisce "operetta, nella quale soltanto due o tre scene si svolgono senza accompagnamento musicale"; un'operetta che saremmo tentati di definire già a tutti gli effetti musical cinematografico:

L'operetta contiene sei canzoni; di quattro di esse, le più importanti, quelle attese da un sicuro successo, diamo qui i titoli. Sono: "Tu mi piaci", "Quando vien la primavera", "Che sarà?", una canzone comica ballata da, oh meraviglia!, Giletto Almirante, con Leda Gloria e Maurizio D'Ancora, e infine il grande can-can "Amore senza verità" che ha richiesto ben trentaquattro inquadrature cinematografiche, le quali hanno fatto non poco ammattire il buon Guido Brignone.⁴⁰

Eppure, come si è cercato di mostrare, le foto di scena offrono con forte evidenza innanzitutto il "genere" stereoscopia, che tornerà ad imporsi con forza nella sua solidità attraverso i palcoscenici di opere musicali in 3-D come *Kiss Me, Kate!* (George Sidney, 1953).

Suggeriscono anche nella loro piattezza quel "magnetismo", quell'"esclusione degli oggetti circostanti e la concentrazione assoluta di tutta l'attenzione che ne consegue, [che] produce un'esaltazione onirica delle proprie facoltà, quasi una chiaroveggenza in cui, abbandonato il corpo, ci libriamo in volo all'interno di una successione di strani scenari come se fossimo spiriti disincarnati" che fonda – come rileva Holmes – l'autentica *esperienza* stereoscopica.⁴¹

Stereoscopia, rilievo e paradisi oleografici

Anche se internazionalmente non sembra quasi esserci soluzione di continuità,⁴² in Italia per tornare a vedere in rilievo bisogna aspettare la metà degli anni Cinquanta. Ormai il rilievo ha però perso quella carica di rifondazione del cinema tipica degli anni Trenta

Il cinema era infatti sembrato rinasce due volte; ma era sembrato anche rinascere doppio. Per quanto la stereoscopia possa prendere piede, essa appare comunque incapace di vivere da sola, non solo per la congenita duplicità delle sue stesse immagini ma anche per il costante supporto della versione piatta a cui sempre si accompagna. Tesa tra l'indifferenza e l'aperta condanna, la stereoscopia non supera mai lo stadio di opzione: che il pubblico nelle sale abbia effettivamente potuto vedere *Nozze vagabonde* in rilievo è tutt'altro che documentato ed è abbastanza immediato supporre per questo film il destino, ancora più grandioso se non altro per la presenza quale mentore di Totò, che subirà il secondo tentativo di tridimensionalità nel cinema italiano. Nel 1953 *Il più comico spettacolo del*

mondo (Totò 3-D) di Mario Mattoli infatti sarà velocemente rimpiazzato, nelle poche sale in cui era stato programmato in rilievo, dalla versione piatta, a fronte dell'insuccesso, certamente non imputabile unicamente al 3-D, che la pellicola ebbe presso il pubblico.⁴³

Negli anni Cinquanta il dibattito appare più lucido sulla reale praticabilità di quello stereocinema che ormai acquista lo svante titolo di 3-D. Tra tutti naturalmente Renato May che esamina uno a uno i limiti della nuova tecnica: mantenimento dell'angolo parallattico costante durante le riprese, con limitazioni anche sul piano del montaggio e ostacoli nel ricorso alla carrellata; imposizione di obbiettivi a cortissima distanza focale o del panfocus; forti limitazioni nell'uso dell'illuminazione, forzatamente chiaroscurale ed eccessivamente nitida; gesticolazioni, movimenti delle figure e panoramiche assiali limitate nella trasversalità.⁴⁴

Di motivazioni sulla caduta nel dimenticatoio del rilievo ne sono state espresse tante e certo qui non ne si vuole aggiungere una ulteriore; preferendo tra l'altro piuttosto l'inspiegabile esistenza nell'universo della comunicazione di innovazioni incapaci di trovare un bisogno reale che le determini e che come fantasmi tornano con regolarità a cercare di offrirsi come nuove e come risolutorie.⁴⁵ Tuttavia si vuole almeno sottolineare un aspetto spesso trascurato ma che l'esempio di *Nozze vagabonde* evidenzia in modo netto. Il rilievo cinematografico per più versi è anche un'innovazione casuale o meglio uno scarto produttivo, un residuo che come tale non trova naturalmente una sua collocazione. Troppo spesso infatti si dimentica che la stereoscopia cinematografica nei primi tempi si muove nello stesso canale del cinema a colori. Non si tratta semplicemente di quella caccia al surplus di realismo che porta nel giro di pochi anni alla ricerca del suono, poi del colore e inoltre appunto del rilievo. Qui è la radice stessa dei fenomeni ad essere in comune. È più che lecito supporre che il brevetto depositato da Gualtiero Gualtierotti fosse infatti indirizzato innanzitutto alla ricerca del colore.

È al montaggio Nozze vagabonde. Il film avrà, com'è noto, due edizioni distinte – una normale e una stereoscopica – che hanno richiesto ciascuna una speciale difficoltosa lavorazione. L'edizione stereoscopica, realizzata su una pellicola speciale, di doppia larghezza del normale, è stata eseguita attraverso una macchina appositamente costruita dall'inventore del sistema, l'ing. Gualtierotti.⁴⁶

La strada imboccata dall'ingegnere milanese è comunque quella del sistema additivo, ricerca sul colore che troverà l'applicazione concreta e lo porterà alla fama ben più della tridimensionalità;⁴⁷ e, rispetto alla quale, la stereoscopia è una possibilità, un effetto possibile ma anche un percorso opzionale. E non è l'unico caso. Molte ricerche stereoscopiche assumono ambigualmente questa doppia natura, ma in almeno un caso il gioco è manifesto. Come mostra il deposito di brevetti, già nel 1920 la Itala Film aveva simultaneamente rinnovato la privativa sia per un sistema a rilievo che per il colore: una coincidenza forse non casuale.

Negli anni Cinquanta la situazione si riproporrà con molte similitudini in altre sperimentazioni, come lo *Cristianicolor*, introdotto a Firenze nel 1950 da Luigi Cristiani secondo un brevetto che, sull'onda di quanto già sperimentato da Gualtierotti, offriva un macchinario che, vorremmo dire suo malgrado, consentiva anche l'utilizzo per il cinema stereoscopico basato sul sistema degli anaglifi, ma che in questo caso non trovò poi su questo secondo versante applicazione concreta. Nel caso di *Nozze vagabonde*, tuttavia, l'ambivalenza tra colore e anaglifo è massimamente evidente: le cronache infatti riferiscono

che il film offriva sperimentalmente anche “alcune scene a colori naturali col sistema dell’ing. Gualtiero Gualtierotti”.⁴⁸

Il destino della stereoscopia sembra dunque legato geneticamente al colore; negli anni Trenta la scelta è esclusiva, l’anaglifi infatti è incompatibile con il colore, negli anni Cinquanta la scelta sarà invece definitiva e, ci sembra di poter dire, la stereoscopia forse apparirà a posteriori solo come una tappa nella conquista del colore. Allora nuovi metodi tridimensionali troveranno più ampia applicazione ma ormai, da un lato, come ha sempre osservato Noel Burch, il Modo di Rappresentazione Istituzionale e l’ingresso dello spettatore sulla scena soddisferà la tridimensionalità più di qualsiasi 3-D; dall’altro, quel *magnetismo* della stereoscopia di cui parlava già Holmes sarà ormai catturato pienamente dal colore, in grado soprattutto nei primi toni del Technicolor di assecondare il clima di sospensione della realtà e di funambolismo paramusicale delle precedenti ricerche. Come ammoniva già Leo Longanesi nel 1949 a proposito della fotografia, “In cinquant’anni, molte illusioni sono cadute, molte ideologie sono mutate, e la fotografia ha saccheggiato la cronaca di questo ultimo decennio fino alla nausea. [...] Forse la fotografia a colori ci riserba un paradiso oleografico da operetta, romantico, coi colori degli avvisi ‘Coca-Cola’. Ben venga. Il sangue ci ha annoiato”.⁴⁹ Forse, dopo tutto, il segreto di questo legame tra stereoscopia e cinema sta tutto nelle parole di Dino Falconi notissimo soggettista che con l’amico Oreste Biancoli animò le sceneggiature dei principali film italiani dell’epoca, nonché le più innovative riviste italiane del tempo. Egli infatti, nel motivare il ricorso alla stereoscopia per *Nozze vagabonde*, il cui soggetto aveva composto con l’amico, mescola la “solida scultura solare”⁵⁰ alla sua più terrena e sanguigna vena popolare:

Della stereoscopia avevo una nozione piuttosto vaga. Mi ricordavo uno zio che, in un angolo del salotto, aveva una cassetta di mogano con due lenti: guardando attraverso le lenti si vedeva in trasparenza su di una lastra lo zio in questione che si levava il cappello voltando le spalle al Duomo di Milano, a Notre-Dame, alla Piramide di Cheope, al teatro Colon di Buenos Aires o al “grattacielo del ferro da stiro” di Nuova York. Era un’innocente mania del mio parente quella di farsi ritrarre nel medesimo atto di saluto davanti ai più tipici edifici di tutto il mondo [...]. Le vedute, per altro, erano pregevoli per nitidezza e l’immagine di mio zio col cappello levato era curiosamente distaccata dallo sfondo. Tali erano i miei ricordi stereoscopici. Ma confesso che non vedevo quale rapporto potesse correre tra mio zio e un film.

[...] secondo [Oreste] Biancoli la stereoscopia era un’altra cosa. Per lui si trattava dell’aggeggio che aveva un suo cugino, aggeggio che si teneva in mano, e non in un angolo del salotto, e, benché sempre attraverso due lenti, vi si vedeva non in trasparenza ma su di un cartoncino il detto cugino, le braccia al sen consorte e un fatuo sorriso sulle labbra, accanto a svariate belle donne. E anche per Biancoli la particolarità più curiosa era il distacco delle figure sullo sfondo. La cosa seguitava a rimanere vaga. Tuttavia il fatto che nella stereoscopia ci potessero entrare immagini di belle donne si avvicinava un pochino all’idea di cinematografo.⁵¹

Le “belle donnine” di cui parla Falconi, il potenziamento del voyerismo, ben protetti e nascosti dietro gli occhiali che questo cinema impone, nutre per un certo periodo la vena popolare del cinema che tende ad esaurirsi nel solo arco della sua stessa novità tecnica. L’emergenza, lo scaraventarsi delle cose addosso allo spettatore cede il posto all’ingresso dello spettatore nello schermo, la finta profondità rimpiazza lo pseudo rilievo e, nonostante gli auspici di Ejzenstejn la stereoscopia rimane lettera morta.⁵² Ma i nuovi paradisi oleografici del colore sono ormai alle porte.

DEPOSITO DI BREVETTI IN ITALIA PER LE PRIME APPARECCHIATURE CINEMATOGRAFICHE STEREOSCOPICHE

La tabella riporta i brevetti relativi ad apparecchiature stereoscopiche – solamente quelli in cui esplicitamente compare il collegamento al cinema o quanto meno alla proiezione – rilevati dall’analisi delle annate 1920 (XIX) – 1927 (XXVI) del *Bollettino della proprietà intellettuale* (Roma: Ministero dell’Economia nazionale, Provveditorato generale dello Stato) organo ufficiale che dal 1902 registrava non solo la proprietà intellettuale ma anche i brevetti e – nel supplemento *Bollettino dei marchi di fabbrica e commercio* – i marchi. Quasi tutti i brevetti citati risultano appartenere alla “Categoria XXIII – Industrie e arti grafiche”, tranne qualche eccezione relativa alla “Categoria X – Meccanica minuta e di precisione, strumenti scientifici e strumenti musicali”. Ove non altrimenti segnalato, si tratta di “Attestati di privativa industriale”.

ANNO	TITOLARE	TITOLO DEL BREVETTO	DATA DEPOSITO DOMANDA
1916	GOLDSOLL FRANK. J. Berlino	Apparecchio per la proiezione di immagini cinematografiche con effetto di rilievo. (Privativa del 16 dicembre 1913) – Attestato di prolungamento	28/9/1916
1918	RUFFIER LOUIS LUCIEN St. Julien Marsiglia (Francia)	Perfezionamenti nella cinematografica stereoscopica (Rivendicazione di priorità dai giorni 31 dicembre 1917 e 22 luglio 1918, date delle domande depositate nella Gran Bretagna)	24/10/1918
1919	MANASSE ENRIC Firenze	Proiezioni cinematografiche stereoscopiche e modo di ottenerle. (Privativa del 14 novembre 1916) – Attestato di prolungamento	29/9/1919
	MOLINO GIUSEPPE Reggio Emilia	Applicazione tecnica per ottenere la cinematografia stereoscopica	29/11/1919
	FRASCARI CARLO Torino	Perfezionamento nelle proiezioni cinematografiche stereoscopiche. (Privativa del 3 febbraio 1914) – Attestato completo	16/12/1919
	GANTES RAMON Roselle New Jersey (USA)	Perfectionnement relatifs à la production d’images stéréoscopique mobiles	23/12/1919
	TIOLI LICURGO Roma	Nuovo dispositivo per ottenere immagini fotografiche che diano direttamente all’occhio dell’osservatore il senso del rilievo, senza l’ulteriore intermezzo di mezzi diottrici artificiali o catottrici, con speciale considerazione per il cinematografo	30/7/1919

<i>ANNO</i>	<i>TITOLARE</i>	<i>TITOLO DEL BREVETTO</i>	<i>DATA DEPOSITO DOMANDA</i>
1920	DIEKINSON HERBERT E HEPBURN GEORGE ANDRESON WILLIAM Londra	Perfezionamenti nei mezzi per ottenere effetti stereoscopici nelle immagini proiettive. (Rivendicazione di priorità dal 13 marzo 1919 data della prima domanda depositata nella Gran Bretagna)	9/3/1920
	DE LUCA SALVATORE Napoli	Dispositivo per ottenere nelle pellicole cinematografiche l'effetto del rilievo.	10/3/1920
	CERNIGOI CARLO Milano	Perfezionamenti nella cinematografica stereoscopica. – Attestato di prolungamento (Privativa del 7 maggio 1919)	22/3/1920
	COLOMBO MARIO Milano	Perfezionamenti nelle lastre trasparenti per cinematografica plastica e altre consimili applicazioni (Privativa del 10 aprile 1914) – Attestato di prolungamento	29/3/1920
	ITALA FILM SOCIETÀ ANONIMA Torino	Sistema di apparecchio per la presa di vedute cinematografiche destinate a dare l'effetto di rilievo durante la loro proiezione. (Privativa del 18 gennaio 1913 – D. L. 20 giugno 1915, n. 962) NB: Alla stessa data è depositata anche la domanda per un Sistema per la presa di fotografie a colori applicabile alla cinematografia a colori. (Privativa del 5 maggio 1914 – D. L. 20 giugno 1915, n. 962)	29/4/1920
	TAGLIAFICO GIOVANNI Milano	Processo di cinematografica stereoscopica	18/10/1920
	BONO PIETRO DI PIETRO Torino	Applicazione del principio della stereoscopia alla cinematografia onde ottenere pellicole cinematografiche che diano la percezione del rilievo nelle proiezioni ottenute collo svolgimento delle medesime.	3/1/1920
	TIOLI LICURGO Roma	Nuovo dispositivo per ottenere immagini fotografiche che diano direttamente all'occhio dell'osservatore il senso del rilievo, senza l'ulteriore intermezzo di mezzi diottrici artificiali o catottrici, con speciale considerazione per il cinematografo	30/9/1920

TRA FOTOGRAFIA E CINEMA: LA TRIDIMENSIONALITÀ IN ITALIA

<i>ANNO</i>	<i>TITOLARE</i>	<i>TITOLO DEL BREVETTO</i>	<i>DATA DEPOSITO DOMANDA</i>
1921	LOUIS LUMIÈRE Lione (Francia)	Procédé de stéréo-syntèse photographique par stratification. (Rivendicazione di priorità dal 21/1/1920 data della prima domanda depositata in Francia)	13/1/1921
	DI LEGGE ROBERTO e BOLOGNA MARIO Roma	Nuovo apparecchio per aumentare l'effetto plastico o stereoscopico nelle immagini o proiezioni in generale	5/4/1921
	SCAPIZZI MICHELE e GRECCHI GIUSEPPE Milano	Dispositivo per macchina da presa stereo-cinematografiche	30/8/1921
	CRISTOFOLETTI UGO Roma	Schermo per proiezioni in rilievo	3/10/1921
	TIOLI LIGURGO Roma	Dispositivo fotografico per ottenere nelle immagini fotografate il senso del rilievo (stereoscopia)	11/10/1921
	TROMBETTI AGOSTINO MARIO Roma	Sistema di presa e di proiezione per cinematografie stereoscopiche	21/9/1921
	DE CHAURAND DE ST. EUSTACHE ENRICO Firenze	Cinematografia a colori mediante la successione di immagini monocromiche	11/10/1921
	ULIVI GIULIO Roma	Nuovo sistema di stereocinematografia	13/10/1921
	DE BRAYER ALFRED Parigi	Perfezionamento agli apparecchi di presa di vedute cinematografiche per ottenere nella proiezione la sensazione del rilievo	19/12/1921
1922	OLIVATI MARCELLO, ALIVERTA ETTORE, ZOLDAN TOSELLI BRUNO Trieste	Apparecchio di presa per cinematografie stereoscopiche	13/2/1922
	MARION ALAIN VICTOR FRANÇOIS Parigi	Ecran orthotrope et son utilisation pour réaliser un procédé de projection cinématographique donnant la sensation du	21/2/1922

ANNO	TITOLARE	TITOLO DEL BREVETTO	DATA DEPOSITO DOMANDA
		relief. (Rivendicazione di priorità dal 7 marzo 1921 data della prima domanda depositata in Francia)	
	BOTTALINI RICCARDO Milano	Cinematografia plastica	21/6/1922
	SCHIERONI ETTORE Milano	Apparecchio per la visione stereoscopica di pellicole cinematografiche	2/10/1922
	TELEVIEW (THE) CORPORATION Chicago (S.U.A.[sic])	Processo ed apparecchio per proiettare ed osservare vedute stereoscopicamente	20/10/1922
	ALBERINI FILOTEO Roma	Sistema ed apparecchio di presa e di proiezione cinematografica e stereoscopica	21/11/1922
	NEWBOLD HARRY St. Albans (Gran Bretagna)	Mezzi perfezionati per ottenere effetti stereoscopici e di rilievo su lastre fotografiche e su pellicole e sulle positive e proiezioni fatte con esse. (Rivendicazione di priorità dal 12 dicembre 1921 data della prima domanda depositata in Gran Bretagna)	11/12/1922
1923	ZOLDAN TOSELLI BRUNO Trieste	Cinestereografia	31/1/1923
	AMBROSIO ARTURO Milano	Sistema di cinematografia stereoscopica ed apparecchio relativo	3/4/1923
	AMBROSIO ARTURO Milano	Processo per la produzione di film stereocinematografiche ad effetto stereoscopico	24/5/1923
	OMEGNA ROBERTO Torino	Apparecchio stereoscopico per la presa, la visione diretta e la proiezione di immagini cinematografiche o animata	13/6/1923
	MATTICOLI ALFREDO Torino	Sistemi e dispositivi per la proiezione stereoscopica fissa o animata	21/6/1923
	DIENA CLEMENTE & MONTALCINI GIUSEPPE Torino	Apparecchio per visione stereoscopica di pellicole cinematografiche	3/10/1923

TRA FOTOGRAFIA E CINEMA: LA TRIDIMENSIONALITÀ IN ITALIA

ANNO	TITOLARE	TITOLO DEL BREVETTO	DATA DEPOSITO DOMANDA
	PERUGI GIUSEPPE Roma	Obiettivo per cinematografia stereoscopica	23/10/1923
	OSTORERO SILVIO Torino	Applicazione della stereoscopia alla fotografia animata	23/11/1923
	HELLER – DORIAN & CIE Parigi	Films a reticolati lenticolari simmetrici invisibili in proiezione	3/12/1923
	HELLER – DORIAN & CIE Parigi	Perfezionamenti nelle matrici incise destinate a imprimere i reticolati lenticolari microscopici su pellicole fotografiche	3/12/1923
	PICTET LUCIEN & CANTONI MARIO Ginevra	Processo ed apparecchio per la proiezione di pellicole cinematografiche stereoscopiche	8/12/1923
1924	SOCIÉTÉ ANONYME STÉRÉO-CINÉMA Parigi	Stereocinematografia	21/2/1923
	CUENIN ET COMPAGNIE (Società) Parigi	Dispositivo di presa di vedute che permette di ottenere la sensazione del rilievo nelle proiezioni cinematografiche ed eventualmente la restituzione colorata del soggetto	18/3/1924
	DAPONTE DEMETRIO LEONIDA Londra	Perfezionamenti nei sistemi di cinematografia stereoscopica. (Rivendicazione di priorità dal 29 marzo 1923 data della prima domanda presentata in Gran Bretagna)	26/3/1924
	GUALTIEROTTI GUALTIERO Milano	Sistema di presa per proiezioni stereoscopiche	27/6/1924
	AVERSANO SALVATORE Milano	Dispositivo col quale si ottiene la visione ottica di rilievo (stereoscopia) da comuni pellicole proiettate su schermi cinematografici con comuni proiettori	6/8/1924
	GRIMALDI LUIGI Milano	Pellicola cinematografica stereoscopica e processo di preparazione relativo	19/8/1924
	LOSCHIRICO GESUALDO	Apparecchio destinato a dare il colore	25/9/1924

<i>ANNO</i>	<i>TITOLARE</i>	<i>TITOLO DEL BREVETTO</i>	<i>DATA DEPOSITO DOMANDA</i>
	Genova	dell'ambiente ed un conveniente rilievo alle proiezioni cinematografiche	
	CARCHEREUX ANTOINE FRÉDÉRIC PAUL Valchiusa (Francia)	Processo e dispositivo per ottenere la stereoscopia in cinematografia con una sola pellicola. (Rivendicazione di priorità del 23 novembre 1923 data dalla 1 domanda depositata in Francia)	4/10/1924
	DE REYA CARLO & VETTACH BRUNO Trieste	Metodo e dispositivo per ottenere pellicole cinematografiche stereoscopiche	7/10/1923
	LEYDE JENNY Vienna	Processo e dispositivo per la fabbricazione di pellicole per il rilievo e la riproduzione di cinematogrammi colorati. (Rivendicazione di priorità dal 9 gennaio 1924 data della 1 domanda depositata in Austria da Emil Leyde)	16/10/1924
	CROW ARTHUR BAMBRIDGE, Londra & DUNN EDWARD JONATHAN Linthorpe Midles Church (Gran Bretagna)	Perfezionamenti nei sistemi ottici per apparecchi fotografici e cinematografici e per altri apparecchi di proiezione	24/12/1924
	HEWSON BERTRAM TOM Londra	Perfezionamenti negli apparecchi per prendere, riprodurre e proiettare le cinematografie stereoscopiche	23/12/1924
1925	LUZZATTI TOMMASO RICCARDO Siena	Decorazioni piane con effetti di rilievo	5/1/1925
	POLACK ARON Parigi	Processi e dispositivi per ottenere pellicole le cui proiezioni diano allo spettatore l'impressione del rilievo. (Importazione dell'invenzione di cui al Brevetto n. 582.411 rilasciata in Francia a datare dal 12 settembre 1923)	26/2/1925
	GUZZINI GIUSEPPE Ferrara	Nuovo sistema di proiezione stereoscopica, fissa od animata conseguita con lo sdoppiamento delle due immagini dello stereogramma successivamente proiettata	9/3/1925

ANNO	TITOLARE	TITOLO DEL BREVETTO	DATA DEPOSITO DOMANDA
	OLIVI GIUSEPPE & ULIVI GIULIO Roma	Nuovo apparecchio da presa per cinematografia stereoscopica	9/3/1925
	BORDEAUX BRUNO VICTOR CAMILLE Eureux (Francia)	Dispositivo per realizzare la stereoscopia per visione diretta e per proiezione fissa o animata (Rivendicazione di priorità dal 14 aprile 1924 data della prima domanda depositata in Francia)	10/4/1925
	QUIDOR AUGUSTE JOSEPH & HERUBEL MARCEL ADOLPHE Parigi	Processo e dispositivi per la presa di vedute cinematografiche che danno alla proiezione l'impressione del rilievo e pellicole ottenute mediante questo processo	10/6/1925
1926	NATELLA MATTEO Salerno	Sistema per la proiezione cinematografica stereoscopica	7/8/1926
	ZAMBRINI FAUSTO E BAZZINI LIVIO Rispettivamente Nizza e Parigi	Apparecchio per proiezione cinematografica in rilievo. (Rivendicazione di priorità dal 6 ottobre 1926 data della prima domanda depositata in Francia a nome di Zambrini Fausto)	19/10/1926
	ANGHILLERO DOMENICO Milano	Schermo girevole trasparente eliminante le oscillazioni e proiettante immagini in rilievo	27/11/1926
	FORMAGGIA LUIGI Milano	Sistema di proiezione stereoscopica per fotografia o cinematografia	16/12/1926

Il presente intervento nasce nel quadro della ricerca interuniversitaria Cofin “La tecnologia nel cinema, la tecnologia del cinema” e in particolare nell’ambito dell’Unità di ricerca di Firenze (responsabile scientifico prof. Sandro Bernardi).

- 1 R. Guy-Grand, “Le Relief”, *Revue du cinéma*, III, 24 (1er Juillet 1931), pp. 59- 63; cit. da p. 59.
- 2 *Ibid.*
- 3 Sull e tappe e lo sviluppo della stereoscopia cinematografica vd. gli studi classici L. Lipton, *Foundations of the Stereoscopic Cinema. A Study in Depth* (New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1982); O. Cahen, *L'Image en relief, de la photographie stréréoscopique à la vidéo 3D* (Paris: Masson, 1989); R. M. Hayes, *3-D Movies. A History and Filmography of Stereoscopic Cinema* (Jefferson: McFarland, 1989); H. Morgan, D. Symmes, *Amazing 3-D*. (Boston, Toronto: Little, Brown and Co., 1983); T. Lefebvre, P. A. Michaud (sous la dir. de), “Le Relief au cinéma”, 1895, numéro hors série (octobre 1997).

- 4 O. W. Holmes, "The Stereoscope and the Stereograph", *Atlantic Monthly* (1859); trad. it. "Lo stereoscopio e la stereografia", in *Il mondo fatto immagine* (Genova: Costa & Nolan, 1995), pp. 15-32; cit. da p. 18. Va ricordato che a Holmes si dovette nel 1861 la costruzione di un apparecchio che ebbe grandissima fortuna e diffusione.
- 5 O. W. Holmes, "Doings the Sunbeam", *Atlantic Monthly* (1863); trad. it. "Le creazioni del raggio di sole", in Holmes, *op. cit.*, pp. 56-76; cit. da pp. 63-64.
- 6 D. Pellerin (sous la dir. de), *La Photographie stéréoscopique sous le second Empire* (Paris: Bibliothèque nationale de France, 1995), p. 66.
- 7 D. Pellerin, *op. cit.*, p. 20 e ss. Fenomeni analoghi sono riscontrabili in area italiana vd. le serie stereoscopiche riprodotte nei cataloghi *Roma in stereoscopia, 1855-1908* (Roma: De Luca, 1994) e *Obiettivo Europa. La raccolta di fotografie stereoscopiche della Biblioteca Vallicelliana. 1903-1908*, (Gaeta: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali – Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali – Biblioteca Vallicelliana, 1992). Su questi aspetti vd. anche I. Zannier, *Storia della fotografia italiana* (Bari: Laterza, 2000).
- 8 G. Rondolino, *Storia del cinema* (Torino: Utet, 2000²), p. 88.
- 9 Sul collegamento tra stereoscopia e illustrazione popolare – dalle favole di La Fontaine alle illustrazioni dal Nuovo Testamento, dalle situazioni comiche più tipiche della comicità popolare alle *diableries* – si veda l'ampio campione offerto dal citato catalogo della mostra alla Bibliothèque nationale de France, vd. D. Pellerin, *op. cit.* L'autore, come del resto lo storico Jean Alphonse Keim in *Breve storia della fotografia* (Torino: Einaudi, 2001), sostiene tra l'altro esplicitamente l'esistenza di un preciso legame tra stereoscopia e nascita del fotoromanzo (D. Pellerin, *op. cit.*, p. 7).
- 10 Ricordiamo per inciso che come *Cabiria* modella la sua "Visione storica del III secolo a.C." non solo sulle suggestioni d'annunziane ma anche sul romanzo *Cartagine in fiamme* (1906) di Emilio Salgari, in quegli anni *Christus*, come informano dettagliatamente le didascalie, mescola scorci paesaggistici egiziani reali all'iconografia religiosa più popolare e alla tradizione figurativa della *Natività* del Correggio o la *Trasfigurazione* di Raffaello Sanzio.
- 11 P. Sorlin, *The Film in History. Restaging the Past* (Oxford: Basic Blackwell, 1980); trad. it. *La storia nei film. Interpretazioni del passato* (Firenze: La Nuova Italia, 1984), in part. pp. 19-20.
- 12 D. Pellerin, *op. cit.*, p. 16.
- 13 N. Burch *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique* (Paris: Nathan, 1990); trad. it. *Il lucernario dell'infinito* (Parma: Pratiche Editrice, 1994).
- 14 Vd. P. Galassi, *Prima della fotografia* (Torino: Bollati Boringhieri, 1990), cfr. J. Aumont, *L'Image* (Paris: Nathan, 1990).
- 15 F. Casetti, *Il cinema e lo sguardo novecentesco* (Milano: I.S.U. - Università Cattolica, 1997), p. 6.
- 16 *Ibid.*, p. 10. Cfr. Burch, *op. cit.*, pp. 174 e ss.
- 17 F. Casetti, *op. cit.*, p. 9.
- 18 Si vedano le osservazioni su *Cabiria* in Aa.Vv., *Cabiria e il suo tempo* (Milano: Il Castoro, 1999). Sull'argomento cfr. anche quanto osservato a proposito del trucco cinematografico delle origini da Antonio Costa, *La morale del giocattolo, Saggio su Georges Méliès* (Bologna: Clueb, 1995²). Cfr. anche A. Cappabianca, *Il cinema e il sacro* (Genova: Le Mani, 1999), p. 25 "C'è, da un lato, in *Christus*, una *imagerie* ottocentesca deliziosa, un versante alla Méliès, con apparizioni, sparizioni, sovrimpressioni, visioni d'angeli e demoni, evocazioni di paesaggi, di comete (si veda, per esempio, Gesù che cammina sulle acque, fantasma bianco sovrimpresso, alla scena virata in blu, oppure l'Ascensione finale), e, dall'altro, si va oltre Méliès, con alcune scene di grande forza plastica".

- 19 I. Zannier, *op. cit.*, p. 160.
- 20 Non erano mancati episodi isolati soprattutto americani, dalle ricerche di W. K. L. Dickson (1893) al sistema *Television* di L. Hammond e W. F. Cassidy (1921), tuttavia il cinema stereoscopico conosce reale diffusione e sviluppa una produzione commerciale solo negli anni Trenta e poi nel dopoguerra, anche sull'onda del rinnovato successo degli stereoscopi portatili tra i quali soprattutto il *View Master* (W. Gruber 1938).
- 21 Vd. R. Chenevière, "La vie et les découvertes des frères Lumière", *L'Illustration*, XCIII, 4836 (9 novembre 1935), pp. 299-303 e E. Epardaud, "Une date cinématographique. Le premier film en relief réalisé par Louis Lumière", *La Cinématographie française*, 876-877 (24 août 1935), p. 19. La presentazione al pubblico parigino sarebbe avvenuta solo il 1 maggio 1936 con il breve documentario *Rivière* e la commedia *Un ami de Monsieur* di Pierre De Cuvier prodotti nell'aprile del 1936.
- 22 La tecnica anaglifica introdotta da Louis Ducos du Hauron nel 1864 riproponeva la visione binoculare "selezionando" per l'occhio l'immagine corrispondente grazie alle proprietà dei colori complementari, solitamente verde e rosso o giallo e blu come nel caso del sistema Lumière; ciò precludeva per definizione la possibilità della resa dei colori. Solo nel 1937 il sistema basato sulla polarizzazione verrà applicato ai primi film commerciali in Germania (*Zum Greifen Nah* di Fritz Boehner) e nel 1939 anche negli Stati Uniti (*In Tune with Tomorrow* di J. A. Norling). Cfr. E. Caporali, "Il cinema stereoscopico", *Cinema*, II, 19 (10 aprile 1937), p. 271 e 21 (10 maggio 1937), pp. 382-383 e C. E. Giussani, "Il cinema in rilievo sistema Lumière", *Cinema*, IV, 64 (25 febbraio 1939), pp. 113-114. Resta anche testimonianza dell'esempio isolato di un sistema a otturatore sperimentato nel 1903 da Raynaud che insoddisfatto distrusse poi le sue opere.
- 23 Anon., "Notiziario internazionale", *Lo Schermo*, II, 5 (maggio 1936), p. 41.
- 24 Sono qui riportate le dichiarazioni sollecitate dalla stessa rivista a Gualtierotti in G. Gualtierotti, "Il cinema stereoscopico", *Lo Schermo*, I, 5 (dicembre 1935), p. 38. Va ricordato che la rivista aveva nel comitato di direzione Luigi Freddi e Luciano De Feo.
- 25 *Nozze vagabonde*, naz. Italia; regia Guido Brignone; visto di censura n. 29255 del 30.06.36; m. 2275; casa di prod. S.A.I.S. Società Anonima Italiana Stereocinematografica, Milano. Alle notizie dell'*Archivio del cinema italiano* curato da Aldo Bernardini per l'Anica, aggiungiamo secondo quanto ricavato dalle riviste: Distribuzione Warner Bros, First National Films; Soggetto di D. Falconi e O. Biancoli; Sceneggiatura di G. Brignone e F. Eckart; operatore Anchise Brizzi (versione piatta) e Luigi Reverso (versione stereoscopica); sistema stereoscopico ing. Gualtiero Gualtierotti; aiuto regista e montatore ing. Giuseppe Fatigati; tecnico del suono: Giovanni Paris; musica: maestro Nino Ravasini dirette dal maestro Ugo Giacomozzi; interpreti Leda Gloria (Diana, soubrette), Maurizio D'Ancora (Umberto, lo sposo), Ugo Ceseri (l'impresario Magni), Ernes Zacconi (la sposina), Luigi Almirante (il padre), Gemma Schirato (la madre).
- 26 P. Uccello, *Cinema. Tecnica e linguaggio* (Roma: Edizioni Paoline, 1966), p. 462.
- 27 Annuncio pubblicitario MGM, "Che cos'è il film in rilievo?", *Cinema*, I, 2 (25 luglio 1936).
- 28 Vedi E. Caporali, *op. cit.*; cfr. M. Gromo, "Sullo schermo del Lido. Un film in rilievo e una diva in incognito", *La Stampa* (28 agosto 1936), p. 3 e Annuncio pubblicitario MGM, cit.
- 29 W. Paul, "The Aesthetics of Emergence", in J. Belton, "Special Issue: Film Technology and the Public", *Film History*, V, 3 (September 1993), pp. 321-355.
- 30 Anon., "Nozze vagabonde", *Cinema*, I, 11 (10 dicembre 1935), p. 433.
- 31 Intervista a Vittorio Trentino, in F. Savio (a cura di), *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano. 1930-1943* (Roma: Bulzoni, 1979), pp. 1103-1104; cit. da p. 1104 e V. Martinelli, "I Gasterbeiter fra le due guerre", *Bianco e nero*, XXXIX, 3 (1978), p. 33.

- 32 G. Provenzal, *La prima Mostra nazionale delle invenzioni*, Torino 11 maggio-28 giugno 1935 (Roma: Tip. delle Terme, 1935).
- 33 A. Bernardini, *Cinema italiano 1930-1995. Le imprese di produzione* (Roma: Anica, 2000), p. 379.
- 34 E. Giovannetti, "Nel quarantesimo anniversario del cinema. Le celebrazioni italiane", *L'Illustrazione italiana*, LXII, 12 (24 marzo 1935), pp. 438-439 e E. Cauda, "Cenni sulla cinematografia stereoscopica", *Bianco e nero*, I, 4 (30 aprile 1937), pp. 12-33. Va ricordato che la stereoscopia sviluppa infatti due tecnologie particolari: quella a sistema individuale, vincolati all'impiego individuale di specifiche apparecchiature per la visione del rilievo (come gli occhiali bicolori per gli anaglifi), e quella a sistemi collettivi, basati sostanzialmente sulla modificazione della sala e in particolare dello schermo, tra le quali le più note che hanno eco anche in Italia sono le ricerche sovietiche sugli schermi parallattici. In Italia i sistemi collettivi troveranno pieno perfezionamento solo nel 1953 con il Sistema Betti procedimento a trame di Alberto e Adriano Betti.
- 35 Vd. Aa. Vv., *Mostra internazionale della stereoscopia nella fotografia e nel cinema* (Torino: Museo nazionale del cinema, 1966), p. 58. Desidero ringraziare Silvio Alovio per l'aiuto dato mi nella ricerca del film.
- 36 Anon., "Notiziario internazionale", *Lo Schermo*, II, 10 (ottobre 1936), p. 47.]
- 37 Anon., "Notiziario internazionale", «Lo schermo», II, 1 (gennaio 1936), p. 44 e II, 2 (febbraio 1936), pp. 39-40; Romanus, "Corriere romano. Guido Brignone e il primo film stereoscopico: *Nozze vagabonde* con Leda Gloria", *Cinema Illustrazione*, XI, 4 (22 gennaio 1936), p. 10; D. Falconi, "Il cinema con gli occhiali", *La Lettura*, XXXVI, 3 (1 marzo 1936), pp. 230-232; L. A. G., "Il nostro film stereoscopico. Ultimissime su *Nozze vagabonde*", *Cinema Illustrazione*, XI, 18 (29 aprile 1936), p. 7; Annuncio pubblicitario *Nozze vagabonde*, *Cinema*, I, 6 (25 settembre 1936), p. IV di copertina; Anon., "Nozze vagabonde", *Cinema*, I, 11 (10 dicembre 1936), p. 433; Anon., "Nozze vagabonde", *Bianco e nero*, I, 6, 30 giugno 1937, p. 83-86; Tecnico, *Nozze vagabonde*, «L'Illustrazione italiana», LXIII, 40, 4 ottobre (1937); A. Ceretto, "Nozze vagabonde", *Gazzetta del Popolo* (19 giugno 1938).
- 38 Anon., "Nozze vagabonde", *Cinema*, I, 11 (10 dicembre 1936), p. 433. Le fotografie qui presentate sono tratte da questo articolo, tranne quella sulle macchine da presa utilizzate nel film, che è riportata in D. Falconi, "Il cinema con gli occhiali", cit.
- 39 "Il racconto richiedeva l'impianto di tre palcoscenici diversi: il primo doveva ricordare il teatrino della piccola borgata provinciale [...]; il secondo, il palcoscenico della città di provincia [...]. Ed il terzo, finalmente, doveva riprodurre il palcoscenico di un grande Music-hall, o Variété, in una grande città"; L. A. G., "Il nostro film stereoscopico. Ultimissime su *Nozze vagabonde*", *Cinema Illustrazione*, XI, 18 (29 aprile 1936), p. 7.
- 40 *Ibid.*, p. 7. Le canzoni come la musica erano del maestro Nino Ravasini anche successivamente noto per alcuni famosi motivi canori.
- 41 O. W. Holmes, "Sun Painting and Sun Sculpture", *Atlantic Monthly* (1861); trad. it. *Dipinti e sculture del sole. Con un viaggio stereoscopico attraverso l'Atlantico*, in Holmes, *op. cit.*, pp. 33-55; cit. da p. 36.
- 42 Le tappe principali sono rappresentate dalla Fiera mondiale di New York del 1940, dove la Chrysler presenta *Nuove dimensioni* realizzato da J. A. Norling in 3D (sistema polarizzato) e Technicolor. Ad essa fa seguito il Festival britannico del 1951 dove Raymond Spottiswoode era direttore della Sezione pellicole stereoscopiche e stereofoniche, tra le quali le famose animazioni di Norman McLaren per il National Film Board canadese. Cfr. Physicus, "Tecnica e cinema", *Ferrania*, V, 8 (agosto 1951), p. 28.

- 43 Vice, “Il più comico spettacolo del mondo”, *Il Tempo* (5 dicembre 1953); Vice, “Il più comico spettacolo del mondo”, *L’Unità* (5 dicembre 1953). Il film venne realizzato con il Sistema *Podelvision*, dalle iniziali della produzione Ponti-De Laurentis che ne commissionò a Paolo Uccello la realizzazione; si trattava di un procedimento stereoscopico a lenti polarizzate.
- 44 R. May, “Lo stereocinema e il film di domani”, *Ferrania*, V, 9 (settembre 1951), e “3 D contro rilievo. La stereoscopia non si addice al cinema”, *Cinema*, VI, 110 (maggio 1953), poi confluiti in *Cinema e linguaggio* (Brescia: La Scuola Editrice, 1962).
- 45 È il caso ad esempio del videotelefono; cfr. P. Ortoleva, *Il videotelefono*, in M. Nacci (a cura di), *Oggetti d’uso quotidiano. Rivoluzioni tecniche nella vita d’oggi* (Venezia: Marsilio, 1998). Tra le motivazioni più convincenti sulla fine della stereoscopia rimane sicuramente la sua concorrenza con il Cinemascope e in generale di quei sistemi che rinegoziano la dinamica tra spazio della sala e dello schermo vd. J. Belton, *Widescreen Cinema* (Cambridge: Harvard University Press, 1992).
- 46 Anon., “Notiziario internazionale”, *Lo Schermo*, II, 5 (maggio 1936), p. 41.
- 47 Si veda ad esempio l’inchiesta “Presente e avvenire del cinema a colori”, promossa dalla rivista *Lo Schermo* tra il dicembre 1935 e l’aprile 1936, di cui Gualtierotti è interlocutore privilegiato, e D. Meccoli, “Il film a colori. Il sistema Gualtierotti”, *Cinema*, VII, 137 (10 marzo 1942), pp. 131-132.
- 48 Romanus, “Corriere romano. Guido Brignone e il primo film stereoscopico: *Nozze vagabonde* con Leda Gloria”, *Cinema Illustrazione*, XI, 4 (22 gennaio 1936), p. 10.
- 49 L. Longanesi (a cura di), “Prefazione”, in *Il mondo cambia. Storia di cinquant’anni* (Milano: Rizzoli, 1949); ora in D. Mormorio (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia* (Roma: Editori Riuniti, 1988), pp. 28-30; cit. da p. 30.
- 50 O. W. Holmes, “Sun Painting and Sun Sculpture”, cit., p. 39.
- 51 D. Falconi, “Il cinema con gli occhiali”, cit., pp. 15-17.
- 52 S. M. Ejzenstejn, “O stereokino”, *Iskusstvo Kino* (marzo-aprile 1948); trad. it. in G. Aristarco (a cura di), *L’arte del film* (Milano: Bompiani, 1950), pp. 227-233.