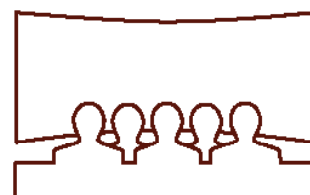


**IL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO
NEI MUSEI SCIENTIFICI, INDUSTRIALI
ED ETNOGRAFICI.
PERCORSI, OGGETTI, PRATICHE,
MEMORIE**

**A CURA DI
MATTEO CITRINI, MARCO ROSSITTI
SIMONE VENTURINI**

SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA IX
NUMERO 15
2025



Schermi è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



PERCORSI

LA MAGIA DELLA TECNICA E IL FASCINO DEL DISPOSITIVO. LA COSTRUZIONE E LEGITTIMAZIONE DEL MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA DI TORINO NELLE MOSTRE TECNOLOGICHE (1949-1966)

Giuliana C. Galvagno (Università degli Studi di Torino)

THE MAGIC OF TECHNOLOGY AND THE FASCINATION OF THE DEVICE.
THE CONSTRUCTION AND LEGITIMATION OF THE NATIONAL CINEMA MUSEUM IN
TURIN IN TECHNOLOGICAL EXHIBITIONS (1949–1966)

The temporary exhibitions on cinema and photography technologies held by the National Cinema Museum in Turin during industry expos show how the collection was focused on this approach and on the relationship with pre-cinema devices. A case study of specific interest is the International Exhibition of Stereoscopy in Photography and Cinema, organized in 1966 with the aim of celebrating the 25th anniversary of the museum. It represents a systematic survey of the museum's collections on stereoscopy, comprising equipment and prints, and a considerable coordination effort to identify materials and evidence of stereoscopy throughout history.

KEYWORDS

Cinema; Exhibitions; Museum; Stereoscopy; Technology

DOI

10.54103/2532-2486/29838

DATA DI INVIO 31 luglio 2025

DATA DI ACCETTAZIONE 31 dicembre 2025

I. IL MUSEO E LA TECNOLOGIA DEL CINEMA¹

Per il Museo Nazionale del Cinema di Torino il legame con l'aspetto tecnologico del dispositivo cinematografico è ben chiaro sin dalla sua fondazione, risalente al celebre appunto sull'agenda di lavoro di Maria Adriana Prolo datato 8 giugno 1941 «Pensato il museo»². A guidare le scelte che determinano la costituzione della collezione del museo è infatti la necessità di salvare macchine e apparati seguendo un duplice indirizzo: da un lato la raccolta di apparecchi relativi al pre-cinema, dalla lanterna magica alla fotografia e alla stereoscopia; dall'altro il recupero dei reperti dell'industria cinematografica torinese al mercato cittadino

¹ Il presente contributo è frutto della ricerca condotta nell'ambito del progetto PRIN 2022 – MOVIE. Musei del cinema e patrimonio audiovisivo: prospettive storiche, strategie di valorizzazione, ecosistemi contemporanei. Fonte principale è il Fondo Attività, cineteca conservato presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema ("Attività anteriori al 1958" e "Proiezioni, mostre e collaborazioni fino al 1988", indicazioni archivistiche A).

² Archivio MNC, Fondo Maria Adriana Prolo, A580.

del Balôn, anche grazie ai rapporti con i primi operatori e registi, per evitarne il disassemblaggio e la trasformazione in pezzi di ricambio³.

L'attenzione all'aspetto tecnologico dell'industria cinematografica rappresenta una felice intuizione di Prolo, una prospettiva storica di recupero dell'esperienza del cinema muto torinese che si costruisce anche attraverso l'attenzione alla componente materiale del cinema. Il museo torinese si caratterizza e si differenzia rispetto alle esperienze di museologia del cinema coeve proprio grazie all'eterogeneità dei materiali collezionati che tuttora lo contraddistinguono, anticipando e contribuendo a definire l'approccio alla patrimonializzazione del cinema degli anni successivi⁴. La costruzione della collezione si muove sin dall'inizio lungo una precisa polarità⁵: da un lato, il recupero e la valorizzazione della storia del cinema, allargando lo sguardo dal muto torinese al cinema italiano e internazionale con l'esposizione di cimeli, documenti, paratesti; dall'altro, l'attenzione all'archeologia del cinema – in anni in cui questa tendenza di studio non era ancora pienamente strutturata⁶. Risalta, soprattutto, un'attenzione costante alla tecnica foto-cinematografica, sia nella collezione permanente sia nelle mostre temporanee organizzate negli anni.

Il presente contributo ha lo scopo di approfondire come la collezione del museo torinese si sia prestata a essere promossa e valorizzata in contesti che ne sottolineavano la dimensione tecnologica più che quella storica o spettacolare. In particolare, suscitano interesse le esposizioni dei materiali del costituendo museo organizzate a latere dei saloni tecnologici che negli anni della ricostruzione post-bellica hanno in Torino un centro nevralgico. Se, come nota Donata Pesenti Campagnoni, le esposizioni temporanee possono consolidare una nuova idea di museo del cinema, come è avvenuto a partire dagli anni Ottanta del Novecento⁷, è possibile notare come un simile utilizzo delle mostre abbia contribuito nel tempo a costruire l'identità di questa collezione museale, marcando da subito un'attenzione al racconto del cinema e degli altri media attraverso la lente tecnologica. L'archivio del Museo Nazionale del Cinema permette di ricostruire la storia di tali occasioni espositive attraverso i documenti di lavorazione delle mostre temporanee, il percorso di valorizzazione dei materiali e la ricerca dei contesti più adatti per promuovere le collezioni⁸.

Il primo tentativo di organizzare a Torino un'esposizione cinematografica con gli oggetti e i documenti raccolti da Prolo risale alle manifestazioni per il centenario dello Statuto Albertino (1848-1948). Prolo è designata responsabile della sottocommissione cinematografia e, nel progetto della mostra, è prevista una sezione dedicata ai pionieri del cinema muto torinese, una alla stampa cinematografica internazionale dal 1896 al 1948 e una sulla cinematografia e tecnica cinematografica contemporanea. Nel progetto rientra anche una retrospettiva sul cinema italiano da tenersi dal 1° al 20 giugno 1948. Posticipata al settembre-ottobre dello stesso anno, alla fine non si concretizza, nonostante gli sforzi

³ Come ricorda Prolo nel documentario *Occhi che videro* (1989) di Daniele Segre.

⁴ Bottomore, 2006: 261-273; Cere, 2021; Latsis, 2016: 17-34; Louis, 2020; Mannoni, 2003: 13-32; Païni, 1992; Pesenti Campagnoni, 1997: 21-32; Carluccio, Rimini, 2025: 20.

⁵ Gianetto, Alovisio: 2023; Pesenti Campagnoni, 2002; Prolo, 1978.

⁶ Ceram, 1966; Mannoni, 1994; Pesenti Campagnoni, 2007.

⁷ Pesenti Campagnoni, 2023: 75-83.

⁸ Ceresa; Pesenti Campagnoni, 1997.



Fig. 1 – Brochure della Mostra del Cinema di Torino (14 maggio - 14 giugno 1949), Archivio MNC, A113/1.

testimoniati dalla fitta corrispondenza portata avanti da Prolo⁹. La realizzazione di una esposizione pubblica della collezione è rimandata così all'anno successivo, in occasione della *Mostra del Cinema*¹⁰ (14 maggio-14 giugno 1949) organizzata nei locali della Galleria metropolitana con il patrocinio dell'Associazione Stampa Subalpina (fig. 1).

Nel pieno dello sforzo ricostruttivo post-bellico, si fa strada l'idea di rilanciare l'industria cinematografica torinese, con la speranza di tornare ai fasti d'inizio secolo. La manifestazione ha lo scopo di riavvicinare il pubblico al mondo del cinema. È indicativa in tal senso la partecipazione con propri spazi espositivi di alcune case di produzione (FERT, Vides, la Pagot di Antonio e Giovanni Pagotto per il cinema di animazione) e l'organizzazione di concorsi per trovare volti nuovi, per i migliori soggetti cinematografici originali, per idee di film pubblicitari e per il lancio pubblicitario di un film.

⁹ Archivio MNC, A113/1.

¹⁰ La manifestazione è pubblicizzata sia come mostra, sia come *Sagra del Cinema*. Cfr. Archivio MNC, A113/1.

La mostra si articola in due sezioni: una retrospettiva dedicata a «una scelta di materiali e macchinari fra i più interessanti e significativi delle varie epoche»¹¹ e una dimostrativa, articolata in sottosezioni (Come nasce e come si realizza un film, Documentari e attualità, Cartoni animati, Trucchi e Speciali effetti [sic], Montaggio, Sonoro, Distribuzione, Presentazione case cinematografiche, Macchinari e attrezzature). Il Museo del Cinema, allora privo di una sede¹², partecipa alla manifestazione con il triplice obiettivo di valorizzare i materiali del muto torinese (documenti e immagini); dare attenzione al pre-cinema (lanterne magiche e giochi ottici); esporre la tecnica cinematografica attraverso apparecchi come le cinque macchine a passo ridotto Cineparvus di Vittorio Calcina¹³, le macchine da presa (Pathé, Ambrosio, Zolinger), le macchine da proiezione (Itala Film, Pathé, SIAC, UNITAS), le lampade ad arco, le perforatrici di pellicola e i misuratori e incolla-pellicola (le giuntatrici) della Ambrosio. Al Museo e alla sua storia sono dedicate due pagine centrali del catalogo, in cui Prolo auspica la prossima apertura in una sede visitabile. Sebbene l'esposizione non ebbe il successo sperato, il museo ottenne dagli organizzatori un finanziamento da 10.000 lire finalizzato all'acquisto della statua del *Fauno* (opera di Giovanni Riva) dal film omonimo (1917) con Febo Mari, da allora uno dei pezzi iconici della collezione.

II. ESPOSIZIONI E SALONI DELLA TECNICA

La *Mostra del Cinema* del 1949 evolve l'anno successivo nella *Mostra della Tecnica cinematografica*¹⁴, organizzata nell'autunno del 1950 (30 settembre-19 ottobre) per integrare le manifestazioni della rassegna *Autunno torinese*, composta dalle esposizioni dedicate alla produzione industriale (la *Mostra Scambi d'Occidente* e la *Mostra della Meccanica*). Le tre esposizioni hanno in comune «non soltanto l'insegna, ma anche la base: macchine e scambi, questo binario di corsa della ricostruzione e della ripresa dell'economia internazionale»¹⁵. La seconda esposizione della tecnica cinematografica – la prima edizione si era tenuta l'anno precedente a margine della Mostra di Venezia – trova spazio nella ricostruita palazzina della Promotrice delle Belle Arti presso il parco del Valentino, accanto al complesso di Torino Esposizioni, dove si tengono le altre manifestazioni. La *Settimana Cinematografica* offre una rassegna dei film presentati in concorso alla Mostra di Venezia e al Festival di Cannes, mentre la mostra espone il meglio della tecnologia cinematografica per la ripresa e la proiezione, pellicole e luci. Per l'occasione, è attrezzato dalla FERT, con la collaborazione di Mole Richardson e Ferrania, un piccolo teatro di posa in cui si simulano provini per i visitatori. In questo contesto, è esposto anche il primo modello italiano di carrello gru dotato di pantografo, oltre ai più recenti apparecchi per la registrazione sonora. Presso la Promotrice trova spazio anche la

¹¹ Volantino promozionale della *Mostra del Cinema*. Archivio MNC, A113/1

¹² Le sue collezioni erano ancora conservate nei sotterranei della Mole Antonelliana, dove cinquant'anni dopo troveranno definitiva seppur parziale collocazione.

¹³ Fotografo e regista, concessionario per l'Italia delle pellicole dei fratelli Lumière e organizzatore delle prime proiezioni a Torino il 7 novembre 1896.

¹⁴ Archivio MNC, A113/2.

¹⁵ «La Stampa», 1950: 2.

mostra retrospettiva della cinematografia, dedicata alle collezioni del Museo in parte già presentate l'anno precedente presso la Galleria metropolitana. L'esposizione è articolata in una sezione dedicata al pre-cinema (comprendente lanterne magiche, *mondi niovi*, giochi ottici), una sezione dedicata alla tecnica cinematografica e, infine, una sezione dedicata a documenti del muto torinese, con particolare attenzione ai fondi dedicati all'Itala Film, a *Cabiria* (1914) e a Giovanni Pastrone.

Accanto alle esposizioni di maggior rilievo, tra gli sforzi di Prolo per riuscire a promuovere la sua idea di museo è possibile citare anche una piccola mostra sulla George Eastman House di Rochester, uno dei principali musei dedicati alla foto-cinematografia, realizzata in collaborazione¹⁶ con la sede torinese dell'USIS (United States Information Service) nel 1951. La mostra fotografica, incentrata sulla collezione di apparecchi e sul percorso espositivo del museo americano fondato solo quattro anni prima, nel 1947, ha come obiettivo presentare al pubblico e alle istituzioni un possibile modello per il futuro museo torinese. Nella collezione della George Eastman House prevale la dimensione tecnologica della fotografia e del cinema, rappresentata da un'ampia raccolta di dispositivi, cui si affiancano immagini e film. Accanto al museo, sin dalla sua fondazione, ricopre infatti una funzione centrale il Dryden Theatre, sala di proiezione che ospita rassegne cinematografiche¹⁷.

In questi primi anni, le manifestazioni dedicate all'industria e alla tecnica restano la vetrina privilegiata per dare visibilità alle collezioni del museo. Dal settembre 1951, le esposizioni commerciali e tecnologiche torinesi si coordinano in un'unica manifestazione rinominata *Salone Internazionale della Tecnica*, per distaccarsi dalle altre fiere campionarie italiane e per sottolineare il ruolo centrale di Torino nello sviluppo industriale. La promozione del Museo del Cinema in questo contesto potrebbe apparire anomala, ma va considerato il ruolo centrale di Mario Gromo, critico e giornalista del quotidiano «La Stampa» nonché presidente della giuria della Mostra di Venezia, da sempre al fianco di Prolo nello sforzo costitutivo del Museo e nel portare a Torino la mostra dedicata alla tecnologia cinematografica. È significativo, quindi, che nel 1953 la presenza del Museo del Cinema all'interno delle manifestazioni del terzo *Salone Internazionale della Tecnica* si concretizzi in un'esposizione organizzata presso il salone de «La Stampa» in Galleria San Federico: la *Mostra del Museo del Cinema* illustra la storia del cinema attraverso giochi ottici, lanterne magiche, macchine da presa e fotografiche dal dagherrotipo alle macchine istantanee¹⁸.

La mostra sancisce chiaramente la rilevanza della collezione torinese, che sarà ulteriormente ribadita dal successo dell'esposizione presso la Cinémathèque Française del 1954, organizzata grazie alla collaborazione di Henri Langlois¹⁹.

¹⁶ Nei materiali preparatori della mostra, conservati presso l'archivio del Museo Nazionale del Cinema, si trova un appunto olografo di Maria Adriana Prolo (un colorito «Carogne! L'idea fu mia, tutto il materiale era del Museo e faticai ad ottenere che il Museo fosse nominato nello spiegone che scrissi io» vergato a matita sul retro di una fotografia dell'esposizione) che rivela la sua rabbia nei confronti dell'USIS per il mancato riconoscimento del suo ruolo, cruciale ed esclusivo, nella progettazione della mostra (Archivio MNC, A113/3).

¹⁷ [s.n.], 1982.

¹⁸ Archivio MNC, A113/4.

¹⁹ Archivio MNC, A113/5. Si veda in merito anche la corrispondenza tra i due: Prolo, Langlois, 1992.



Fig. 2 – Allestimento della Mostra internazionale della stereoscopia nella fotografia e nel cinema, *Notiziario del Museo Nazionale del Cinema*, 1967, a. 2, nn. 3-4.

Il Museo terrà un'altra importante esposizione della sua collezione presso la Cineteca di Milano nel 1956²⁰, prima di giungere nel 1958 all'agognata apertura al pubblico nella sede di Palazzo Chiabrese.

Una volta ottenuto uno spazio espositivo stabile, il legame con il *Salone Internazionale della Tecnica* si fa più labile (limitandosi per alcuni anni a una semplice presenza promozionale), pur senza venir meno del tutto. Ad esempio, basti ricordare, in occasione dell'XI edizione del Salone (1961), l'installazione presso il foyer del Teatro Nuovo (sempre nel complesso di Torino Esposizioni) della mostra *La caricatura nella fotografia e nel cinema (1839-1939)*, esposizione che a partire dal 1959 conosce una vasta diffusione come strumento per promuovere le attività del museo²¹. Il *Salone della Tecnica* continua dunque a dare spazio a cinematografia, fotografia e ottica, ma dal punto di vista della rappresentazione del sistema mediale è interessante notare come gli espositori della Radio TV siano inseriti in un altro padiglione, vicino agli elettrodomestici e alle apparecchiature elettromedicali²².

²⁰ Archivio MNC, A113/6.

²¹ Archivio MNC, A127/5.

²² Archivio MNC, A126/3.



Fig. 3 – Allestimento della Mostra internazionale della stereoscopia nella fotografia e nel cinema, *Notiziario del Museo Nazionale del Cinema*, 1967, a. 2, nn. 3-4.

III. LA MOSTRA SULLA STEREOCOPIA DEL 1966

Come accennato in precedenza, i primi anni del Museo Nazionale del Cinema sono costellati di ostacoli: la guerra, la cronica carenza di fondi, la difficoltà del rapporto con le istituzioni, gli sforzi fatti dall'ideatrice del museo per mantenere la collezione a Torino ed evitare ingerenze esterne rispetto al progetto. Al contempo però, questi sono anni di grandi riconoscimenti internazionali: il sodalizio e la collaborazione con Langlois, l'ingresso del Museo nella FIAF nel 1953, il suo riconoscimento ufficiale come istituzione nazionale nel 1965.

Nelle varie configurazioni che la collezione museale ha assunto negli anni, ciò che appare chiaro è una costante attenzione all'evoluzione tecnologica dell'arte fotografica e cinematografica, tenendo al centro il cinema non solo come racconto e spettacolo, ma anche come tecnologia e industria fatta di apparecchi, macchine, produttori, brevetti e innovazioni. Per questo è significativo che l'esposizione organizzata nell'autunno del 1966 per celebrare l'importante ricorrenza del 25° anniversario della nascita del Museo Nazionale del Cinema – calcolato a partire dal già citato appunto di Prolo del 1941 – sia dedicata a una tecnologia con cui il cinema intrattiene un rapporto ambivalente e ondivago. Prolo progetta infatti una mostra ambiziosa: la *Mostra internazionale della stereoscopia nella fotografia e nel cinema* (figg. 2-3) da tenersi presso i locali della Galleria delle Mostre dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino, nella centrale

piazza San Carlo, a conferma del rapporto con l'istituzione bancaria²³. La mostra si svolge dal 21 settembre al 10 ottobre, periodo relativamente breve, soprattutto considerando lo sforzo organizzativo profuso da Prolo e dai suoi collaboratori Roberto Radicati, Roberto Ruffino e Pier Paolo Giribaldi. Ciò nonostante, nelle poche settimane di apertura la mostra riesce ad attirare circa 25.000 visitatori²⁴. La durata dell'esposizione si sovrappone inoltre al XVI *Salone Internazionale della Tecnica* (22 settembre-4 ottobre), dove essa è pubblicizzata grazie a un pannello introduttivo. La mostra torinese integra le collezioni del Museo con prestiti provenienti da prestigiose istituzioni italiane e internazionali (il Centre National de la Recherche Scientifique e il Conservatoire des Arts et Métiers di Parigi, il Kodak Museum di Wealdstone, l'Istituto di Topografia e Geodesia del Politecnico di Torino), partner industriali (la FIAT di Torino, la ERCA di Milano per l'esposizione dei View-Master, la Wild Heerbrugg Ltd. di Heerbrugg per la fotogrammetria), ma soprattutto da collezionisti privati ed appassionati (38 quelli citati nel catalogo). Questi prestiti sono il frutto di un'estesa opera di tessitura, portata avanti tramite corrispondenza dalla direttrice del Museo, per rintracciare apparecchi, testi e immagini al fine di ricostruire la storia della tecnica stereoscopica tra scienza e intrattenimento. In questo contesto si rivela essenziale il ruolo giocato dall'associazionismo amatoriale con la sua rete di riviste e notiziari. La progettazione della mostra viene infatti anticipata e promossa attraverso riviste del settore, come il «Fotonotiziario» diretto da Carlo Arduin, o tramite i contatti stabiliti con associazioni di appassionati come lo Stéréo-Club Français di Parigi, grazie al collezionista Paul Marillier, e la Stereoscopic Society di Londra. Come ricorda il «Notiziario» del Museo Nazionale del Cinema²⁵, il 1966 è in larga parte occupato dall'organizzazione di questa mostra ambiziosa e unica, non solo nel panorama nazionale ma anche internazionale, dedicata alla tecnica stereoscopica, seguendo i suoi fondamenti storici, la sua rapida diffusione popolare, le implicazioni scientifiche, il passaggio dalla fotografia alla cinematografia. Una tale eccezionalità merita così un'attenzione particolare in termini di oggetto (la stereoscopia) e struttura (dell'esposizione).

III.1 ARCHEOLOGIA DELLE IMMAGINI TRIDIMENSIONALI

Dato il tema del presente articolo, dedicato alle esposizioni della tecnica organizzata da Prolo all'interno delle attività del nascente Museo, e considerata l'originalità della Mostra del 1966, appare congruente, prima di descriverne la struttura, soffermarci preliminarmente sulle applicazioni della stereoscopia in ambito scientifico e nel contesto dell'intrattenimento pubblico e domestico e sulla storia secolare dello sviluppo delle tecnologie che permettono di ricreare l'illusione di tridimensionalità. Ciò perché spesso al centro delle esposizioni stesse vi è l'opacità della tecnica, questione che permane fino ai giorni nostri nel campo di studi museale di nostro interesse e che con ogni probabilità era ben chiara a Prolo stessa, specie in direzione della legittimazione del Museo attraverso la magia della tecnica del cinema e il fascino del dispositivo cinematografico.

²³ Archivio MNC, A128/11.

²⁴ [s.n.], 1967: 3.

²⁵ [s.n.], 1966: 3.

Nonostante i principi della visione binoculare fossero già stati esplorati e descritti dal tardo Cinquecento, la coniazione del termine “stereoscopico” si deve al gesuita francese François D’Aguilon nel testo *Opticorum libri sex philosophis juxta ac mathematicis utiles* (1613)²⁶. A partire poi dai primi anni dell’Ottocento, le ricerche sulla visione si soffermano sulla percezione di profondità e distanza per ricrearla artificialmente attraverso coppie di immagini²⁷. Charles Wheatstone porta avanti esperimenti stereoscopici utilizzando coppie di disegni da osservare attraverso un dispositivo costituito da un sistema di specchi e prismi, da lui chiamato “Stereoscope” (1832), che permette di indirizzare ogni immagine ai due occhi separatamente, ottenendo così l’illusione di profondità tridimensionale²⁸. Grazie alla contemporanea diffusione della fotografia, la stereoscopia trova larga applicazione sia nella ricerca sulla visione binoculare sia, successivamente, come passatempo diffuso. Nel 1849 David Brewster realizza un prototipo di stereoscopio più maneggevole, che permette di fruire delle immagini in «apparente rilievo e profondità»²⁹.

Il fascino delle immagini nello spazio stereoscopico deriva dal potenziamento dello spazio prospettico. I dispositivi stereoscopici, limitando la visione laterale, rendono la fuga in profondità «permanente e inevitabile»³⁰. Le immagini stereoscopiche permettono di vedere l’oggetto con lo stesso rilievo che avrebbe se si trovasse davanti ai nostri occhi³¹, ma richiedono un costante lavoro di decifrazione e di ricalibrazione dello sguardo attraverso dei «microforzi muscolari»³²; rappresentazione in scala ridotta di ciò che i nostri piedi farebbero attraversando un panorama reale. L’esperienza stereoscopica richiede dunque tempo per comprendere, esaminare ed esplorare le dimensioni inedite dispiegate allo sguardo³³. Il piacere del dispositivo, maneggiabile con la stessa familiarità dei fiammiferi³⁴, e il bisogno di esplorazione che esso sembra gratificare rendono questa tecnologia incredibilmente popolare già a pochi anni dalla sua

²⁶ Della Porta, 1593; D’Aguilon, 1613. Per una prima ricostruzione storiografica sul tema, cfr. Besso, 1874: 466.

²⁷ Ne troviamo traccia già nel saggio di Elliot del 1823 *On the Means by Which We Obtain Our Knowledge of Distances by the Eye*, che porta il professore di logica all’Università di Edimburgo a costruire nel 1834 un primo dispositivo per provare le sue teorie (Brewster, 1856: 19; Drouin, 1894: 32).

²⁸ I risultati raggiunti portarono Wheatstone alla presentazione del prototipo del suo stereoscopio alla Royal Society di Londra e alla pubblicazione nel 1838 del suo trattato sulla visione binoculare.

²⁹ Brewster, 1856: 1. In questi stessi anni viene brevettata da J.B. Dancer una fotocamera binoculare (1852), mentre il francese Claude Marie Ferrier sviluppa una tecnica per creare vedute stereoscopiche su lastre in vetro, che permettono una visione migliore rispetto alla stampa su carta.

³⁰ Krauss, 1990: 34.

³¹ Drouin, 1894: 25.

³² Krauss, 1990: 35.

³³ Tra i principali sostenitori di questa tecnica, Oliver Wendell Holmes sottolinea l’inesauribile ricchezza di dettagli delle immagini stereoscopiche che inducono uno stato simile a quello del sogno (Holmes, 1899). Sempre secondo Holmes: «A painter shows us masses; the stereoscopic figure spares us nothing, – all must be there, every stick, straw, scratch, as faithfully as the dome of St. Peter’s, or the summit of Mont Blanc, or the ever-moving stillness of Niagara» (Holmes, 1859: 739).

³⁴ Holmes, 1859: 739.

creazione, ma anche grazie a successive rielaborazioni in dispositivi complessi quali, per esempio, il *Kaiserpanorama* di August Fuhrmann³⁵. Ci piace ricordare come più archeologi del cinema e dei media, tra i quali Huhtamo, hanno tracciato una continuità della stereoscopia con altre *peep practices* presenti in dispositivi preesistenti, come il *mondo nuovo*³⁶. Tali genealogie e archeologie dei dispositivi erano ben presenti nella collezione del Museo del Cinema già dai primi anni Cinquanta, a ulteriore prova della concezione pionieristica della museologia cinematografica di Prolo.

Nelle vedute stereoscopiche, il dispositivo sopravanza il soggetto produttore dell'immagine, la quale presenta all'osservatore un fenomeno naturale, un luogo emblematico «apparentemente senza la mediazione né di un individuo specifico che ne registra la traccia, né di un artista particolare»³⁷, rafforzando l'illusione della fotografia come medium immersivo che permette di «avere in testa il mondo intero»³⁸. Tuttavia, la tecnica stereoscopica non si limita a rappresentare il mondo per il piacere di vederlo, poiché già nelle fasi embrionali del suo sviluppo le immagini stereoscopiche sono impiegate nell'ambito pedagogico e scientifico³⁹. Dal punto di vista della rappresentazione dello spazio reale, infatti, la stereoscopia, una volta soppiantata da altre tecnologie d'intrattenimento più spettacolari, opera una riconfigurazione rimanendo rilevante in diversi campi del sapere, come nel caso dell'astronomia⁴⁰. Un'altra applicazione si lega all'utilizzo dei raggi X in ambito chirurgico, grazie al radiologo inglese J. Mackenzie Davidson che introduce dal 1898 la stereoscopia per meglio individuare corpi estranei⁴¹. Nel campo della ricerca geologica e archeologica, la stereofotogrammetria viene invece impiegata come metodo di rilevamento planimetrico e altimetrico utilizzando coppie di fotogrammi relativi a una stessa zona del terreno, attraverso apparecchi quali lo stereomicrometro di Pulfrich (1901). L'utilizzo più diffuso della stereoscopia nel Novecento è quello legato allo sviluppo della fotografia aerea in ambito militare e geografico; in particolare durante la Seconda guerra mondiale, la dottrina americana del *map as you move* porta alla conduzione campagne di ricognizione fotografica per la realizzazione di mappe fotogrammetriche dettagliate dei campi di battaglia, che venivano visualizzate attraverso proiettori o visori stereoscopici per individuare obiettivi strategici⁴². Se la fotografia è indispensabile allo sviluppo della stereoscopia, anche le immagini in movimento subiscono la fascinazione delle immagini tridimensionali. Già nel 1852 il tedesco Wilhelm Rollmann sviluppa un sistema di codifica anaglifo, basato su un'immagine ottenuta sovrapponendo i due fotogrammi di uno stereogramma di due differenti colori, ad esempio il rosso e il verde, da

³⁵ Sul tema cfr. Crary, 1990, 1999; Pesenti Campagnoni, 2007: 75-77.

³⁶ Huhtamo, 2006, 2012. Sullo specifico delle tecnologie stereoscopiche, cfr. Wing, 1996.

³⁷ Krauss, 1990: 37.

³⁸ Sontag, 1973: 3. Sul tema dell'illusività/immersività fotografica, si rimanda anche a Grau, 2003.

³⁹ Brewster, 1856: 193.

⁴⁰ La prima fotografia stereoscopica della luna fu scattata tra il 1857 e il 1860 da Thomas de la Rue (Sanders, 1984: 1347-1359), anche se è forse improprio parlare di *fotografia*, perché tra le due immagini intercorrono quattro anni a causa della necessità di attendere il corretto angolo di ripresa.

⁴¹ Daves; Dalrymple, 1962.

⁴² Mirzoeff, 2015: 74.

osservarsi tramite lenti di colori analoghi. In seguito Louis Ducos du Hauron propone un metodo di sovrapposizione di immagini stereoscopiche che verrà utilizzato dalla MGM dal 1937 al 1941⁴³.

Il primo film stereoscopico distribuito nelle sale cinematografiche che utilizza la tecnica dell'anaglifo è *The Power of Love* di Nat G. Deverich e Harry K. Fairall, la cui prima proiezione avvenne all'Ambassador Hotel Theater di Los Angeles il 27 settembre 1922. Ma a cimentarsi nel cinema stereoscopico è lo stesso Louis Lumière, il quale gira una nuova versione del celebre *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, riproponendolo il 25 febbraio 1936 all'Académie des Sciences di Parigi⁴⁴. Negli anni Trenta e Quaranta del Novecento si sviluppa la tecnica basata sulla polarizzazione delle immagini, nella quale si utilizzano due proiettori dotati di filtri che polarizzano la luce in modo che i due segnali luminosi riflessi dallo schermo siano polarizzati in modo ortogonale fra loro. Lo spettatore indossa occhiali che permettono a ogni occhio di percepire solo uno dei due segnali.

L'Italia appare particolarmente interessata alla stereoscopia cinematografica, come dimostrano i numerosi brevetti depositati dalla fine degli anni Dieci e la realizzazione del primo lungometraggio di finzione tridimensionale *Nozze vagabonde* (1936) di Guido Brignone, girato con cinepresa Gualtierotti⁴⁵. L'età dell'oro del cinema stereoscopico – ora indicato come 3-D – inizia con il 1952 e il film *Bwana Devil* (*Buana Devil*), prodotto, scritto e diretto da Arch Oboler, proiettato in doppia pellicola con il sistema dei filtri polarizzatori. Del 1953 sono *Man in the Dark* (*L'uomo nell'ombra*) di Lew Landers, prodotto dalla Columbia, e *House of Wax* (*La maschera di cera*) di André De Toth, prodotto dalla Warner Bros, il primo film 3-D con audio stereofonico. Anche Alfred Hitchcock si confronta con la tecnologia stereoscopica per *Dial M for Murder* (*Il delitto perfetto*, 1954), che però viene distribuito in versione tradizionale. La prima ondata di film in 3-D si esaurisce nel 1955, soppiantata dalla popolarità dei formati *widescreen* come il Cinemascope.

III.2 LA STRUTTURA DELL'ESPOSIZIONE

La mostra torinese rispecchia nella sua struttura l'evoluzione storica della stereoscopia e la sua migrazione dalla fotografia al cinema. Nell'introduzione del fisico Vasco Ronchi al catalogo della mostra viene ricordato come nel campo della stereoscopia i primi modelli matematici elaborati per ancorare la percezione della profondità alla visione binoculare siano stati smentiti in anni più recenti da ricerche dalle quali è emerso come essa non sia «l'unico e nemmeno il più importante» strumento con il quale la mente dell'osservatore ricostruisce il mondo apparente⁴⁶.

Il «Notiziario» del Museo del Cinema offre un prezioso racconto della struttura della mostra⁴⁷. La prima sezione, ospitata nella lunga galleria delle esposizioni, è dedicata a dispositivi fotografici pionieristici, dallo pseudoscopia a prismi del

⁴³ Siddi, 2010: 5.

⁴⁴ Chenevier, 1936: 157-164.

⁴⁵ Valentini, 2003.

⁴⁶ Ronchi, 1966: 3.

⁴⁷ [s.n.], 1967: 3.

1835 e dallo stereoscopio del 1838, progettati da Wheatstone e in prestito dal museo Kodak di Harrow, fino ad arrivare ai primi apparecchi stereo-fotografici di Brewster.

Com'è prevedibile, data la popolarità dei dispositivi, la sezione più rilevante numericamente è quella dei visori stereoscopici, con 85 oggetti⁴⁸. Il dispositivo più curioso e spettacolare in esposizione appartiene però alla collezione interna del Museo: un visore stereoscopico a forma di castello d'architettura lombarda, con cassetti per contenere le vedute, costruito da Domenico Bassi attorno al 1880. Seguono apparecchi di varia provenienza, dalla nutrita produzione di Jules Richard⁴⁹ a quella italiana di Lamperti e Garbagnati, passando per i primi strumenti stereoscopici Kodak. Nell'esposizione sono presenti circa 71 apparecchi da ripresa stereoscopica, dal modello più antico datato 1870 (gli apparecchi precedenti sono illustrati da fotografie o illustrazioni d'epoca), allo Stéréospido della Gaumont (1898), allo Stéréolux Lumière (1905), alla ViewMaster Color Camera in produzione negli anni Sessanta del Novecento. Vanno ad aggiungersi il Glyphoscope, sempre di Richard, l'Ontoscope di Cornu, lo Stéréoplast Krauss e una Hasselblad stereoscopica composta da due apparecchi di ripresa.

La sezione dedicata alle pubblicazioni riporta le principali fonti bibliografiche sulla stereoscopia. Molte sono esposte in dodici pannelli murali illuminati e raggruppate per temi: *diableries* realizzate da Habert tra il 1860 e il 1865, scene di vita ottocentesche, vedute panoramiche provenienti in maggioranza dalla collezione museale⁵⁰. La mostra rende anche omaggio, in un pannello, all'esposizione di fotografia tenutasi a Parigi nel 1867; un'altra sezione, organizzata in collaborazione con l'Istituto di Topografia e di Geodesia del Politecnico di Torino, è dedicata alla fotogrammetria.

Per quanto riguarda invece la proiezione stereografica, può contare su un proiettore di diapositive visibili con occhiali Polaroid messo a disposizione dalla ditta ERCA, mentre l'area sul cinema stereoscopico e 3-D è nell'atrio antistante la galleria e costellata da immagini delle macchine da presa. Chiudono l'esposizione una macchina per la ripresa di ologrammi (lastre stereoscopiche realizzate mediante l'uso del laser) della casa torinese Silver Star, oltre ad articoli e testi sul destino del cinema in rilievo e manifesti dei film.

Una particolare attenzione è dedicata al già citato *Nozze vagabonde* del 1936, con immagini dal set e frammenti di pellicola stereoscopica, oltre che ai più recenti film americani degli anni Cinquanta. Come ricorda il «Notiziario» del Museo, «i risultati della mostra, per chi l'ha allestita nella più stretta economia di mezzi finanziari e di personale, sono stati davvero soddisfacenti»⁵¹.

⁴⁸ Anche in questo caso in parte presenti e in parte illustrati con immagini.

⁴⁹ Costituita da un Homéoscope, un Vérscope e un Taxiphote.

⁵⁰ Tra i temi più significativi: Stati Uniti d'America, Città italiane e Città straniere, Torino, Napoli, Roma e Pompei oltre a vedute di montagna e astronomiche, come le immagini realizzate da Warren La Rue.

⁵¹ [s.n.], 1967: 5.

IV. CONCLUSIONI

Lo studio delle esposizioni del Museo Nazionale del Cinema nei primi anni della sua esistenza – dall’ideazione alle esposizioni temporanee prima dell’apertura ufficiale nella sede di Palazzo Chiabrese, per finire con la mostra celebrativa del venticinquesimo anniversario del museo – evidenzia un rapporto privilegiato dell’istituzione con la dimensione tecnico-scientifica della fotografia e della cinematografia. Questa relazione si esplicita innanzitutto nella costituzione delle collezioni, per le quali Maria Adriana Prolo dimostra un approccio storiografico all’avanguardia anticipando temi archeologici ed epistemici che emergeranno in modo diffuso solo anni più tardi.

Infine, i legami che il museo istituisce con le varie edizioni del *Salone Internazionale della Tecnica* rendono queste manifestazioni, pur se connotate da un’impronta fieristico-commerciale, una vetrina privilegiata per attirare l’attenzione sulla ricchezza patrimoniale e sul valore scientifico delle raccolte e, negli anni antecedenti il 1958, una strategia di *lobbying* funzionale alla legittimazione museale e disciplinare del museo stesso. La *Mostra internazionale della stereoscopia nella fotografia e nel cinema* del 1966 rappresenta così un momento cardine e di piena maturazione dell’operato di Prolo nella ricostruzione della storia archeologica e museale dei dispositivi, in una prospettiva che privilegia l’aspetto tecnologico su quello sociale o narrativo.

Archivi

I documenti citati in questo saggio provengono dall’Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino (www.museocinema.it/it/bibliomediateca): “Attività anteriori al 1958” (A113/1, A113/2, A113/4, A113/5) e “Proiezioni Mostre e collaborazioni fino al 1988” (A126/3, A127/5, A128/11).

Tavola
delle sigle

ERCA: Elettronica Ricerche Chimiche Applicate
 FERT: Fiori Enrico Roma Torino
 FIAF: Fédération Internationale des Archives du Film
 MGM: Metro-Goldwyn-Mayer
 MNC: Museo Nazionale del Cinema
 PRIN: Progetto di Rilevante Interesse Nazionale
 USIS: United States Information Service

Riferimenti
bibliografici

- Besso, Beniamino. 1874. *Le grandi invenzioni e scoperte antiche e moderne nelle scienze, nell'industria e nelle arti*, Treves, Milano.
- Bottomore, Stephen. 2006. *Cinema museums – A worldwide list*, «Film History», v. 18, n° 3.
- Brewster, David. 1856. *The Stereoscope. Its History, Theory and Constructions with its Applications to the Fine and Useful Arts and Education*, John Murray, London.
- Carluccio, Giulia; Rimini, Stefania. 2025. *Frammenti di un discorso museologico (del cinema)*, in Giulia Carluccio, Stefania Rimini (a cura di), *Musei del cinema e patrimonio audiovisivo. Prospettive a confronto*, Kaplan, Torino 2025.
- Ceram, C. W. 1966. *Archéologie du cinéma*, Plon, Paris; trad. it. *Archeologia del cinema*, Mondadori, Milano 1966.
- Cere, Rinella. 2021. *An International Study of Film Museums*, Routledge, London/New York.
- Ceresa, Carla; Pesenti Campagnoni, Donata. 1997. *Nero su bianco. I fondi archivistici del Museo Nazionale del cinema*, Lindau, Torino.
- Chenevier, Robert. 1936. *Les essais Lumière de cinéma en relief (1934-1936)*, «L'illustration», 2 et 9 mars 1935, 9 mai 1936, in *Le relief au cinéma*, «1895, Revue d'histoire du cinéma», numéro hors-série, 1997.
- Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge (MA); trad. it. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013.
- Crary, Jonathan. 1999. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and the Modern Culture*, MIT Press, Cambridge (MA) / London.
- D'Aguilon, François. 1613. *Opticorum libri sex philosophis juxta ac mathematicis utiles*, Ex officina Plantiniana, apud Viduam et filios J. Moreti, Antverpiæ.
- Daves, Marvin L.; Dalrymple, Glenn V. 1962. *Objective Stereoscopy*, «Radiology», vol. 78, n° 5.
- Della Porta, Giovan Battista. 1593. *De Refractione*, Apud. Io Iacobum Carlinum, & Antonium Pacem, Napoli.

- Drouin, François. 1894.** *Le Stéréoscope et la photographie stéréoscopique*, Charles Mendel éditeur, Paris.
- Gianetto C.; Alovisio S. 2023.** *Una pioniera per la storia del cinema: Maria Adriana Prolo*, Museo Nazionale del Cinema, Torino.
- Grau, Oliver. 2003.** *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, MIT Press, Cambridge (MA) / London.
- Holmes, Oliver Wendell. 1859.** *The Stereoscope and Stereoscopic Photographs*, «The Atlantic», June.
- Holmes, Oliver Wendell. 1899.** *Sun Painting and Sun Sculpture*, in *The Stereoscope and Stereoscopic Photographs*, Underwood & Underwood, New York/London.
- Huhtamo, Erkki. 2006.** *The Pleasures of the Peephole: An Archaeological Exploration of Peep Media*, in Eric Kluitenberg (ed.), *Book of Imaginary Media: Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium*, NAI Publishers, Rotterdam 2006.
- Huhtamo, Erkki. 2012.** *Toward a History of Peep Practice*, in André Gaudreault, Nicolas Dulac, Santiago Hidalgo (eds.), *A Companion to Early Cinema*, Wiley-Blackwell, Chichester (West Sussex) 2012.
- Krauss, Rosalind. 1990.** *Le Photographique*, Editions Macula, Paris 1990; trad. it. *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1996.
- Latsis, Dimitrios, 2016.** *The Beginnings of Cinema as a Museum Exhibit: The Cases of the Smithsonian Institution and the Science Museum in London*, «The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists», vol. 16, n. 1, Spring.
- Louis, Stéphanie-Emmanuelle. 2020.** *La cinémathèque-musée: Une innovation cinéphile au coeur de la patrimonialisation du cinéma en France (1944-1968)*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris.
- Mannoni, Laurent. 1994.** *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, Editions Nathan, Paris; trad. it. *La grande arte della luce e dell'ombra: archeologia del cinema*, Lindau, Torino 2000.
- Mannoni, Laurent. 2003.** *Musées du cinéma et expositions temporaires, valorisation des collections d'appareils: une histoire déjà ancienne*, in «1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze», n. 41.
- Mirzoeff, Nicholas. 2015.** *How to See the World*, Penguin Books, London 2015; trad. it. *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Johan & Levi Editore, Milano 2017.
- Païni, Dominique. 1992.** *Conserver, montrer: où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma*, Editions Yellow Now, Paris.
- Pesenti Campagnoni, Donata. 1997.** *Tra patrimonio filmico e patrimonio cinematografico: Alcune tracce storiche sui musei del cinema e dintorni*, «Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema», nn. 49-50.
- Pesenti Campagnoni, Donata. 2002.** *Maria Adriana Prolo*, Museo Nazionale del Cinema Fondazione Maria Adriana Prolo, Torino.

- Pesenti Campagnoni, Donata. 2007.** *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, Utet, Torino.
- Pesenti Campagnoni, Donata. 2023.** *Musées du cinéma et muséologie: quelques pistes de réflexion*, «Journal of Film Preservation», n. 109, November.
- Prolo, Maria Adriana. 1978.** *Il Museo nazionale del cinema*, Cassa di risparmio di Torino, Torino.
- Prolo, Maria Adriana; Langlois, Henri. 1992.** *Le dragon et l'alouette. Correspondance 1948-1979*, Museo Nazionale del Cinema, Torino.
- Ronchi, Vasco. 1966.** *Stereoscopia antica e moderna*, in *Mostra internazionale della stereoscopia nella fotografia e nel cinema*, Museo nazionale del cinema, SAN, Torino.
- [s.n.]. 1966. «Notiziario del Museo Nazionale del Cinema», a. 1, n. 2.
- [s.n.]. 1967. «Notiziario del Museo Nazionale del Cinema», a. 2, nn. 3-4.
- [s.n.]. 1982. «Image. Journal of Photography and Motion Pictures of the International Museum of Photography at George Eastman House», vol. 5, nn. 3-4, September-December.
- Sanders, Revere G. 1984.** *Stereoscopy, Its History and Uses*, «Photogrammetric Engineering and remote sensing», vol. 50, n. 9, September.
- Siddi, Francesco. 2010.** *Cinema stereoscopico*, Apogeo, Milano.
- Sontag, Susan. 1973.** *On Photography*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1978; trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1992.
- Valentini, Paola. 2003.** *Tra fotografia e cinema: la tridimensionalità in Italia negli anni Trenta*, «Cinéma & Cie. Film and Media Studies Journal», n. 2, Spring.
- Wheatstone, Charles. 1838.** *Contributions to the Physiology of Vision. — Part the First. On some remarkable, and hitherto unobserved, Phenomena of Binocular Vision*, in «Philosophical Transactions of the Royal Society of London», vol. 128.
- Wing, Paul. 1996.** *Stereoscopes. The first one hundred years*, Transition publishing, Nashua.

