

Corso di dottorato di ricerca in:

“Storia dell’arte, Cinema, Media Audiovisivi e Musica”

Ciclo 35°

Titolo della tesi

“Il viaggio del Circarama.

Mobilità, comunicazione e tecnologia del cinema panoramico alle esposizioni di  
Torino 1961, Losanna 1964, Montreal 1967: un confronto transnazionale.”

Dottorando

Silvia Mascia

Supervisore

Andrea Mariani

**Anno 2023**

## Abstract

The research project is about the world circulation and the technical variations of the Circarama panoramic device, through world fairs and exhibitions in the period of the Cold War. The research will stress global and transnational interconnection between political institutions and industrial complexes, underling the nexus between panoramic visual technology and the innovations in global/planetary mobility and communication. The intent is to bring out the tension of the historical period in which it develops - the 1960s - which is *embodied* by the panoramic device and then returned in its facets to the viewers through the immersive projection. Not forgetting the connections between industries and the local developmental aspects of each stage examined, which are looked at from a *glocal* perspective of experience. In particular, the research will be mainly focus on investigating about tree specific contexts, that are the Italian context of Expo 61 and the automotive sector, the Swiss context of Expo 64 ant the train sector and the Canadian context of Expo 1967 and the telecommunication sector. A panoramic desire that has ancient roots and finds its fortunate moment in this period giving rise to a proliferation of technological mutations that start directly from the experiences of Circarama filmmaking analyzed in the different cases like the systems of Totalrama and Swissorama.

# Sommario

Sommario .....	2
Introduzione .....	4
1 Metodologie di supporto per la lettura o rilettura del dispositivo di cinematografia panoramica	
Circarama .....	10
1.1.1 Il Circarama come dispositivo: primo approccio ad una definizione .....	10
1.1.2 Il Circarama come metafora di una nuova condizione moderna: secondo approccio a una definizione .....	17
1.1.3 Desiderio di immersività e la nascita widescreen .....	23
1.2 Orientarsi nelle geografie spazio-temporali del Circarama .....	29
1.2.1 Chi viaggia e le tappe del viaggio .....	29
1.2.2 Dove si viaggia .....	36
1.2.3 Quando si viaggia .....	41
1.3 Il <i>trend</i> globale in un planetary world .....	48
1.3.1 Le nuove dinamiche che muovono il mondo .....	48
1.3.2 America e Disney: strategie medialie di controllo .....	55
1.3.3 Nuove prospettive di visione del mondo .....	63
2 Italia .....	69
2.1 Contesto nazionale e Expo 61 .....	69
2.2 Posizione globale della Fiat .....	77
2.3 Padiglione Circarama .....	80
2.3.1 Il film <i>Italia 61</i> .....	83
2.4 Residui e proliferazioni .....	87
2.4.1 Fortuna del Circarama dopo Italia '61 .....	87
2.4.2 Totalrama .....	91
3 Svizzera .....	107
3.1 Contesto nazionale ed Expo 64 .....	107
3.1.1 Storia .....	107
3.1.2 Expo 64 .....	108
3.2 Posizione globale dell'industria ferroviaria .....	112
3.3 Padiglione Circarama .....	116
3.3.1 Il film <i>Zauber der Schiene</i> .....	117
3.4 Residui e proliferazioni .....	120
3.4.1 <i>Swissorama</i> e l'evoluzione del dispositivo .....	122
4 Canada .....	129

4.1	Contesto nazionale e Expo 67 .....	129
4.1.1	Coordinate storiche tra rivoluzioni e celebrazioni.....	129
4.1.2	Expo 67: ruolo e caratteri generali .....	136
4.2	Posizione globale dell'industria delle telecomunicazioni.....	141
4.2.1	Telephon Pavilion.....	145
4.3	Padiglione Circarama .....	152
4.3.1	Il film <i>Canada 67</i> .....	158
4.4	Residui e Proliferazioni .....	161
	Conclusione .....	168
	Apparati.....	172
	Brevetti.....	173
	Expo 61 - Italia.....	209
	Archivio storico FIAT:.....	210
	Fondazione Fiera Milano.....	219
	Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa-CSC, Ivrea .....	220
	Expo 64 - Svizzera .....	233
	Fotozentrum Wintertur.....	234
	SBB Historic .....	261
	Archivio Verkehrshaus Luzerna.....	296
	Expo 67 - Canada .....	311
	Société du parc Jean-Drapeau .....	312
	Archivio BANQ.....	314
	Archivio Bell.....	315
	Media Commons Archives - Robarts Library in Toronto .....	319
	Archivio Famiglia Spiess .....	336
	Bibliografia.....	346
	Monografie e articoli.....	346
	Periodici d'epoca.....	355
	Sitografia .....	359

## Introduzione

Il Circarama è un sistema di proiezione cinematografica panoramica brevettato dalla Disney Company nel 1955, in occasione della realizzazione del suo primo parco a tema ad Anaheim in California. Tale sistema di proiezione viaggia poi per tutti gli anni Sessanta venendo realizzato in occasione di diverse esposizioni, da quelle universali a quelle specializzate, fino alle fiere di dimensioni più ridotte, come quelle campionarie. Le tappe di questo viaggio lo vedono toccare diversi stati, passando dall'America all'Europa, e raggiungendo anche il territorio russo. In questo modo si introduce una prospettiva che, se guardata nel suo insieme, fa emergere una dinamica transazionale di ampio respiro.

Il mio progetto di ricerca riguarda infatti la circolazione mondiale del dispositivo panoramico Circarama, e la ricerca metterà in evidenza l'interconnessione globale e transazionale tra istituzioni politiche e complessi industriali, sottolineando il nesso tra la tecnologia visiva panoramica e le innovazioni nella mobilità e nella comunicazione globale/planetaria. Con l'obiettivo di mettere in questione come questo dispositivo transiti a livello globale in un periodo particolare come quello della guerra fredda, venendo realizzato in occasioni dall'elevato carattere simbolico come le esposizioni universali.

Questo lavoro di ricerca parte dall'intuizione che gli elementi e le dinamiche correlate al dispositivo di cinematografia panoramica chiamato Circarama fossero d'interesse e potessero "nascondere" molto di più di quello che questi singoli elementi potessero far emergere se messi a sistema e guardati in una prospettiva di più ampio respiro. Ecco che viene messo in atto un doppio movimento di analisi, da una parte singola, puntuale, dell'elemento isolato che compone il dispositivo, circoscrivendo le coordinate temporali e quelle geografiche; mentre dall'altra parte viene fatto un ulteriore passaggio di messa in rete di queste informazioni. Facendo emergere analogie e differenze che inevitabilmente si creano. In questa parte di ricerca di sistematizzazione del lavoro emergono ulteriori temi e si può avere una visione d'insieme, complessiva che porta a riflettere sulla portata complessiva dell'esperienza del Circarama.

Cercando di bilanciare uno sguardo di più ampio respiro con un focus microstorico, e ponendo l'attenzione alle dinamiche locali che si mettono in gioco nella realizzazione del dispositivo panoramico (sottolineando i contesti geopolitici specifici e le strategie industriali e finanziarie che hanno portato a realizzare il progetto originale del Circarama e le sue variazioni attraverso le esposizioni universali e specializzate tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni

Sessanta). Il mio è un approccio attento alla cultura visiva volto a insistere sul nesso tra la tecnologia visiva e le innovazioni in materia di mobilità e comunicazione più legate al mondo industriale.

Un lavoro che manca perché i singoli dispositivi sono stati analizzati di volta in volta, magari anche con prospettive differenti, o inseriti in percorsi di analisi sui dispositivi panoramici o sulle esposizioni o la storia di Disney, ma mai mappati puntualmente e collegati fra loro, ricostruendo il percorso genealogico del dispositivo. Le tappe che esso ha avuto sono state diverse e qui se ne prenderanno in considerazione in modo puntuale e dettagliato tre:

- *Italia '61*, Torino 1961, realizzato da Fiat
- *Zauber der Schiene*, Losanna 1964, realizzato da ferrovie dello stato svizzere
- *Canada '67*, Montreal 1967, realizzato da Thelephone Association of Canada

Ho scelto queste tappe perché sono le occasioni in cui il Circarama viene realizzato in contesti espositivi esterni dall'America e sono anche i momenti in cui si realizzano dei nuovi film fuori dal suolo americano. Con tale ricerca si mira a proporre una rilettura complessiva del dispositivo panoramico del Circarama e di quelli che sono stati i punti di incontro tra industria automobilistica, ferroviaria, di telecomunicazioni e industria cinematografica negli anni Sessanta, su scala mondiale e non solo nazionale. Con una prospettiva di analisi allargata che prende in considerazione le relazioni tra le industrie di trasporti, comunicazione e quella cinematografica.

Gli studi già presenti in ogni caso nazionale non risultano però ancora messi a sistema in una prospettiva di cultura visuale più ampia che abbia il Circarama al centro e che faccia da prisma per le dinamiche e i temi che in esso si concentrano e poi si riflettono all'esterno. Una prospettiva che vuole essere *expanded* unendo gli schermi panoramici, il contesto delle esposizioni e il periodo storico delimitato agli anni Sessanta e del clima della Guerra Fredda, facendo attenzione ai suoi sviluppi industriali interni, guardando dall'altra parte alla storia passata del dispositivo e a quella futura, provvedendo così a una lettura completa del viaggio del Circarama inserito puntualmente nel sistema. Osservando così come emerge un *trend* industriale che sta investendo nella mobilità e nella comunicazione globale planetaria.

Il percorso intrapreso parte da alcune domande chiave che mi hanno portata ad approfondire e a scavare nella storia, o meglio, nelle storie che il Circarama porta con sé. Prima fra tutte il perché l'industria dei trasporti e delle telecomunicazioni siano così tanto coinvolte e interessate nella sperimentazione cinematografica in questo periodo storico specifico vede le sue origini a metà degli anni Cinquanta per andare poi ad abbracciare tutto il decennio degli anni Sessanta, aiutandomi però anche a individuare una finestra cronologica precisa sulla quale soffermare la

mia attenzione. Ma anche come mai uno stesso dispositivo così particolare si ripeta così assiduamente nelle esposizioni del decennio e venga conteso dai partecipanti alla manifestazione.

### *Struttura della tesi*

Ho deciso di strutturare la tesi in 4 capitoli che accompagnino il lettore in un percorso di comprensione ed esposizione della ricerca.

Il primo capitolo si occupa di fornire gli strumenti teorici, metodologici e le nozioni storico-culturali, come chiavi di lettura per i capitoli successivi, dove mi occupo di ricostruire le dinamiche specifiche che hanno interessato gli sviluppi del dispositivo del Circarama in ognuno dei tre casi presi in esame. Ovvero il contesto italiano, quello svizzero e quello canadese.

Il capitolo metodologico si propone di esplicitare i quadri teorici utili alla rilettura del viaggio del Circarama ed è strutturato in tre parti. Nel primo paragrafo mi occuperò di esporre gli strumenti metodologici e gli aspetti rilevanti da tenere presenti per l'inquadramento del dispositivo in oggetto. Nel secondo discuterò le coordinate spazio-temporali nel quale esso è inserito e mi occuperò di giustificare l'arco temporale analizzato. Qui sarà inoltre analizzata la sua origine e le dinamiche che interessano Disney. Nel terzo, infine, mi propongo di collocare tale esperienza mediale in un panorama di più ampio respiro, che mi propongo di individuare in una prospettiva transnazionale e globale, allargando quindi ancora di più lo sguardo e spostandomi dall'oggetto allo sguardo che esso porta con sé.

I tre capitoli successivi sono dedicati all'analisi puntuale delle tappe che hanno visto lo sviluppo del Circarama in Italia per Expo 61, in Svizzera per Expo 64 e in Canada per Expo 67.

Ognuno dei tre capitoli mantiene la stessa struttura quadripartita in cui do in prima battuta le coordinate storiche e geopolitiche utili a inquadrare sia il contesto nazionale che l'Expo di riferimento. Spostandomi poi in una seconda parte dove analizzo le tensioni industriali che vengono messe in campo e che portano le industrie alla decisione di investire nella realizzazione di un padiglione Circarama. Esse sono rispettivamente per i tre casi: Fiat e l'*automotive*, SBB ovvero le ferrovie dello stato svizzere e l'*industria locomotive*, e infine la Telephone Association of Canada che vede come principale organizzatore la Bell e dunque l'*industria della telefonia*. Questa seconda parte mira quindi a mettere in luce le dinamiche industriali relative ai settori della mobilità e delle telecomunicazioni di ogni tappa indagata.

La terza e la quarta sezione si occupano di riportare e discutere le questioni strettamente relative al dispositivo cinematografico. Nella terza quelle dell'epoca legate allo sviluppo tecnologico del dispositivo e alle dinamiche produttive e contenutistiche dei tre film prodotti: *Italia 61*, *Zauber der Schiene* e *Canada 67*. Mentre nell'ultima parte discuto i residui e le eredità dell'esperienza in Circarama, ma anche le proliferazioni che dal suo passaggio ne sono scaturite come lo sviluppo di sistemi alternativi di cinematografia panoramica quali il Totalrama e lo Swissorama.

Un'ultima sezione, infine, è quella degli Apparati, dove si è voluto rendere conto del materiale d'archivio raccolto presentandone una sua selezione. Il materiale è composto da brevetti, delibere, fotografie, opuscoli, corrispondenza, comunicati stampa, appunti di lavorazione. Essi sono stati organizzati seguendo l'ordine dei tre casi studio esposti e poi a loro volta ho deciso di ordinare il materiale per archivio di riferimento con eventuali suddivisioni tematiche interne. Oltre al materiale d'archivio è presente anche una sezione dedicata al fondo Totalrama, al fine di restituire un'inventariazione del materiale trovato presso l'Archivio del Cinema d'Impresa di Ivrea; e la trascrizione della conversazione che ho avuto modo di condurre con la moglie e la figlia del direttore della fotografia del film canadese, Fritz Spiess.

### *Gli archivi*

Parte fondamentale del lavoro di ricerca è stata la consultazione degli archivi per analizzare le tre fasi storiche della circolazione e delle trasformazioni della tecnologia Circarama che ho individuato. I tre relativi diversi settori di comunicazione e mobilità che sono: per il contesto italiano l'industria automobilistica (Expo 1961), per il contesto svizzero l'industria della locomozione (Expo 1964) e per il contesto canadese il settore delle telecomunicazioni (Expo 1967).

La prima fase del lavoro è avvenuta all'interno degli archivi italiani. Nello specifico sono stati interrogati:

- l'Archivio di Stato della città di Torino;
- l'Archivio Storico Fiat (Torino);
- l'Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa che ha sede a Ivrea (Torino).



Qui ho potuto raccogliere i dati d'archivio come ad esempio: fotografie, progetti, disegni, articoli di giornale; utili per ricostruire il percorso e il movimento che ha portato alla realizzazione del Circarama - e all'iniziale investimento fatto sul Totalrama - per riuscire a darne una definizione e un inquadramento storico.

In seconda battuta mi sono spostata a interrogare gli archivi del territorio svizzero. Effettuando l'attività di ricerca in archivi ed enti, sia pubblici che privati:

- Museo dei trasporti di Lucerna - Verkehrshaus der Schweiz: consultazione e censimento del materiale documentale inerente il dispositivo cinematografico panoramico Swissorama;
- Archivio della Fotostiftung Schweiz: consultazione del materiale documentale e fotografico depositato nel fondo del fotografo e regista Ernst A. Heiniger;
- Archivio delle ferrovie dello stato - SBB Historic-Stiftung Historisches Erbe der SBB: consultazione e censimento del materiale documentale inerente il dispositivo del Circarama e la sua realizzazione in occasione dell'Expo di Losanna del 1964.

Ho proseguito poi la ricerca concentrandomi sul contesto canadese e l'Expo 67 di Montreal. A tal proposito ho avuto l'opportunità di accedere al programma di mobilità per ricerca proposto dall'università che mi ha permesso di svolgere ulteriore ricerca e di verificare il materiale che avevo individuato preventivamente. In tale occasione mi è stato inoltre possibile approfondire la prospettiva di ricerca metodologica relativa al *transnational cinema* e la prospettiva di analisi globale emersa grazie al confronto con Masha Salazkina (Concordia University).

È stato possibile condurre ricerche attraverso le banche dati e le biblioteche della città di Montreal come la Concordia Library e la BAnQ - Bibliothèque et Archives nationales du Québec e ho soprattutto potuto svolgere una parte di ricerca d'archivio interrogando le seguenti istituzioni:

- Bell Archives;
- LAC - Library and Archives Canada;
- MAC - Musée d'Art Contemporain;
- Société du Parc Jean-Drapeau
- NFB – National Film Board.

Infine, è stato possibile effettuare una missione presso il Media Commons Archives della Robarts Library di Toronto. Occasione in cui mi è stato possibile visionare il materiale d'archivio relativo all'esperienza cinematografica del film *Canada 67* realizzato dal direttore della fotografia Fritz Spiess. Sempre in tale occasione è stato inoltre possibile condurre una conversazione con la moglie e la figlia del direttore della fotografia.

Lavorare con le esposizioni vuol dire anche avere difficoltà a reperire materiale d'archivio perché esse sono eventi *effimeri*, che non hanno dei veri e propri archivi. Il materiale conservato risulta spesso disperso in diversi archivi afferenti alle istituzioni nazionali, agli enti che si occupano di cinema, alle aziende private che hanno realizzato e investito nella creazione dei padiglioni e delle attrazioni, archivi privati delle singole persone che hanno lavorato e realizzato le attrazioni. E nei casi in cui questi siano raccolti, diventano poi difficili da costituire, perché non essendo pensati fin dalla loro partenza e contenendo materiali davvero eterogenei fanno difficoltà a trovare una loro sistemazione. Ecco che il lavoro dei collezionisti e degli appassionati, dei privati quindi, diventa fondamentale e mi è stato di grande aiuto. Questi materiali sono solitamente resi disponibili attraverso siti internet. Ad esempio, l'Associazione *Amici Italia '61*, ha raccolto nel tempo tutto il materiale possibile legato all'esposizione torinese per la Celebrazione del Centenario dell'Unità d'Italia, andando in questo modo a costituire un archivio dell'evento consultabile online sul loro sito. Oppure il lavoro di raccolta di materiale fotografico delle esposizioni universali portato avanti da Bill Cotter sul sito [worldsfairphotos.com](http://worldsfairphotos.com). O ancora il lavoro di Roger La Roche con il progetto [villes-ephemeres.org](http://villes-ephemeres.org) che prende avvio dal suo interesse personale per Expo 67 fino a farlo diventare il suo lavoro. Sul sito trovano spazio poi approfondimenti anche su altre grandi esposizioni universali. Molto attivo è infine anche il gruppo Facebook "Expo 67" dove viene condiviso – e raccolto – molto materiale e testimonianze appunto su Expo 67.

Questi lavori di raccolta risultano davvero completi perché non fanno distinzione di tipologia di materiale, che è una delle difficoltà da affrontare nella costituzione degli archivi relativi a eventi come le esposizioni.

## Metodologie di supporto per la lettura o rilettura del dispositivo di cinematografia panoramica Circarama

### 1.1.1 Il Circarama come dispositivo: primo approccio ad una definizione

Questa ricerca pone l'attenzione sul Circarama, si ritiene dunque necessario in prima battuta far emergere i caratteri di questo dispositivo *di cinematografia panoramica*, e come, con la sua proiezione immersiva, si presti ad essere letto come prisma attraverso cui si rivela una cangiante percezione della realtà moderna. Intendiamo in particolare riflettere, attraverso questo caso, sulle implicazioni di una riflessione sul cinema panoramico e le sue tecnologie, in relazione al cambiamento che interessa la percezione del mondo (occidentale) e le relazioni che ne reggono l'assetto politico, sociale, culturale. La scelta dei temi proposti e delle modalità di visione attuate nei casi che illustreremo, rivela complesse funzioni strategiche, politiche, sociali ma anche di intrattenimento.

Siamo di fronte a un'esperienza di fruizione di immagini panoramiche in movimento che raccoglie in sé diversi aspetti e questioni di più ampio respiro. Il medium cinematografico fa da centro gravitazionale di queste forze, le sintetizza e poi le amplifica nel momento della proiezione e dello svolgimento dello spettacolo. Quindi attuando anche un secondo movimento di espansione e risonanza delle stesse.

Una prima riflessione dalla quale partire è quella sulla nozione di *dispositivo*.

Termine denso e controverso, sul quale periodicamente numerosi studiosi ritornano.<sup>1</sup> Si passa dalla cosiddetta *querelle des dispositifs* che si è sviluppata nel corso degli ultimi anni in Francia con gli interventi di studiosi come Jacques Aumont, Raymond Bellour e Philippe Dubois; alla teoria del dispositivo cinematografico come *assemblage* formulata da Francesco Casetti nel suo

---

<sup>1</sup> Cfr. Dalla matrice di Foucault si pensi almeno ad Agamben e Deleuze; nel campo cinematografico il dibattito promosso da Albera e Tortajada e infine il ritorno critico sulla nozione da parte di Casetti. Agamben Giorgio, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano, 2006; Deleuze Gilles, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli, 2007; Albera François, Maria Tortajada, *Cine-dispositives: Essays in Epistemology Across Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2015; Casetti Francesco, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Saggi Bompiani, Milano, 2015.

ultimo libro: *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*<sup>2</sup>, dove il cinema e l'esperienza filmica diventano una sorta di grande *case study* attraverso cui esaminare da vicino le trasformazioni più ampie che riguardano i media e i dispositivi.

Senza addentrarmi in questi dibattiti – per i quali rimando al saggio di Antonio Somaini<sup>3</sup> che restituisce un'ottima sintesi della situazione attuale e delle fasi che lo hanno animato – vorrei qui però riprendere la nozione di dispositivo in senso foucaultiano, come insieme eterogeneo di elementi materiali e immateriali. Perché trovo che la definizione di dispositivo che propone Foucault si possa applicare efficacemente anche al mio lavoro di tesi. Infatti, Foucault utilizza la nozione di “dispositivo” come un concetto operativo in grado di catturare la complessità e l'eterogeneità delle relazioni tra saperi, poteri e tecnologie. In questa prospettiva quello che mi interessa sottolineare è la natura frammentaria che caratterizza il dispositivo stesso e le relazioni tra le parti che lo compongono, le quali possono essere immaginate come unite in una struttura a maglia. Partendo da questa struttura lavorerò spaccettando i diversi elementi e isolando i fili che compongono la rete di relazioni che si incarnano nel Circarama per analizzarli singolarmente e poi guardarli nel loro insieme complessivo.

Così Michel Foucault si esprime sul il concetto di dispositivo:

Ciò che io cerco di individuare con questo nome è, in primo luogo, un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche, in breve: tanto del detto che del non-detto, ecco gli elementi del dispositivo. Il dispositivo esso stesso è la rete che si stabilisce fra questi elementi.

In secondo luogo, quello che cerco di individuare nel dispositivo è precisamente la natura del legame che può esistere tra questi elementi eterogenei. (...) In breve, fra questi elementi, discorsivi o meno, c'è una specie di gioco, di cambi di posizione, di modificazione di funzioni che possono, anche loro, essere molto differenti.

In terzo luogo, per dispositivo intendo una specie, diciamo, di formazione che, in un dato momento storico, ha avuto per funzione maggiore quella di rispondere a una urgenza. Il dispositivo ha dunque una funzione strategica dominante. (...) <sup>4</sup>

La definizione di Foucault è in realtà molto densa e meriterebbe forse di essere analizzata più profondamente. Ma vorrei porre l'attenzione principalmente su alcuni elementi di questa definizione, utili per lo sviluppo del mio lavoro. Primo fra tutti il carattere *eterogeneo* che

---

<sup>2</sup> Francesco Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

<sup>3</sup> Antonio Somaini, “Ladistinzione tra Medium e Form. Luhmann e la questione del dispositivo”, in *Fata Morgana*, Anno IX, n. 26, maggio-agosto, 2015, Pellegrini Editore, pp. 39-54.

<sup>4</sup> Da un'intervista apparsa nel 1977 sotto il titolo *Le jeu de Michel Foucault*, ristampata in Michel Foucault, *Dits et Ecrits 1954-1988*, tomo III (1976-1979) Parigi, Gallimard, 2004, testo n° 206 (2001) pp. 298-329.

secondo Foucault caratterizza il dispositivo, termine in cui fa rientrare diversi elementi nella rete di elementi che lo costituiscono. Infatti, il dispositivo è in realtà secondo Foucault la rete di relazioni che si stabiliscono fra gli elementi che costituiscono il dispositivo e il legame esistente tra questi elementi è ciò che compone la vera natura del dispositivo. In ultimo, lo studioso francese esplicita che la funzione del dispositivo è quella di occuparsi di rispondere a un'urgenza, andando a svolgere una funzione strategica dominante: "Il dispositivo è appunto questo: un insieme di strategie e di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere, e ne sono condizionati."<sup>5</sup>

I temi della *costruzione del sapere* e del *potere* emergono nella definizione di Foucault, e ancora una volta ritengo sia funzionale esplicitarli e tenerli presenti per l'utilità e i molti punti di contatto che hanno negli aspetti che affronto nella mia ricerca: essi vanno a toccare importanti assi di riflessione che anche la mia analisi mi ha portato ad affrontare, dalle tensioni riguardanti processi industriali di standardizzazione o innovazione tecnologica, fino all'evoluzione di una percezione e di una *comprensione* del mondo e della realtà moderna.

Il punto di partenza è appunto il Circarama – un apparato tecnologico che si iscrive nell'articolata storia dei dispositivi panoramici – e l'evento mediale ad esso connesso: questi verranno indagati nelle loro componenti strutturali e tecniche, scomponendo il dispositivo nei suoi elementi minimi, per analizzarne il funzionamento.

Come si è detto, si tratta di un oggetto che fa da catalizzatore e che racchiude e concentra in sé diverse tensioni eterogenee.

In particolare, il percorso affrontato prende le mosse da alcune domande chiave che mi hanno portata ad approfondire e a scavare nella storia, o meglio, nelle storie che il Circarama porta con sé. Prima fra tutte il perché l'industria dei trasporti e delle telecomunicazioni – nei casi da me indagati, ma non solo – siano così tanto coinvolte e interessate nella sperimentazione cinematografica; perché proprio in questo periodo storico specifico, dalle sue origini a metà degli anni Cinquanta per andare poi ad abbracciare tutto il decennio degli anni Sessanta, collocandosi in una finestra temporale precisa sulla quale mi soffermerò. Il punto di partenza è, appunto, quello che ho definito come il dispositivo del Circarama e man mano che l'analisi è proseguita, e lo scavo d'archivio si è approfondito, gli elementi di valore sono diventati sempre di più, come anche le domande e gli aspetti di interesse che emergevano, dirompenti nell'analisi degli elementi che compongono il dispositivo preso in esame.

---

<sup>5</sup> Foucault, *Dits et écrits*, vol. III, pp.299-300, citato in Agamben, *Che cos'è un dispositivo?* ...op. cit., p. 7.

È importante chiarire che con il Circarama entriamo nel campo tecnologico delle esposizioni industriali. Le esposizioni sono occorrenze culturali dove le tensioni soggiacenti percorsi industriali diversi possono entrare in collisione e alimentare un discorso tecnologico che potremmo definire “convergente”. Detto diversamente, le esposizioni sono lo spazio ideale per poter inseguire una risposta alle domande suscitate dal contributo alla realizzazione del Circarama. Per approfondire questo aspetto occorre prima esplicitare la distinzione terminologica tra il concetto di tecnica e quello di tecnologia. Se con la parola tecnica (che deriva dal greco *technē*: arte o artigianato) ci si riferisce strettamente al metodo o alla procedura e non all'hardware, come lo chiameremmo oggi; con il termine tecnologia ci si riferisce invece ai discorsi sulle tecniche, siano essi scientifici o prescrittivi, chiamando in causa un campo di studio e non un oggetto di studio, e rivolgendosi ai discorsi che possono essere studiati come oggetti culturali in sé. In altre parole, il termine tecnologia si riferisce alla conoscenza o *logos* (letteralmente le parole) necessarie per studiare, inventare, sviluppare, produrre e utilizzare i dispositivi materiali.

Lo scenario culturale delle esposizioni industriali ci permette di valorizzare eventi che possiamo interpretare come complessi campi di tensione, in cui il discorso tecnologico è sollecitato in particolare da quelle industrie che, storicamente, hanno interpretato con maggior vigore le innovazioni portate dalle rivoluzioni industriali di età moderna.

Dalle innovazioni legate alla riproducibilità tecnica<sup>6</sup>, fino a quelle legate alla standardizzazione industriale, i settori legati alla locomozione e alla comunicazione sono tra i più attivi generatori di potenziali convergenze tecnologiche e industriali tra settori dell'industria e dei media dell'intrattenimento: come ha scritto Teresa De Lauretis in un contributo ormai classico, “Photography, mechanical reproduction and industrial standardization are related through the realization of a mass market for less expensive and seemingly infinitely replicable products.”<sup>7</sup>

La convergenza tra tecniche di riproduzione meccanica (che interessano anche l'industria del cinema e dei media), lo sviluppo di strategie di penetrazione capillare del mercato (che interessano ad esempio l'industria delle telecomunicazioni) e le innovazioni nel campo dei trasporti, assume i caratteri di una matrice i cui asset culturali e industriali possono aiutarci a rileggere il senso di un dispositivo come il Circarama. Parafrasando il contributo di Teresa De Lauretis, potremmo affermare che il Circarama può essere letto all'interno di una “[...] theory

---

<sup>6</sup> Nel 1935 vedrà la luce il saggio scritto da Walter Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.

<sup>7</sup> Teresa De Lauretis, Stephen Heath, *The Cinematic Apparatus*, McMilland Press, New York, 1980, p.30.

of convergence in mechanical invention [...] to solve mechanical problems shared by other industries, for example bicycle to automobile, textiles to locomotives.”<sup>8</sup>

La vicenda del Circarama va letta inoltre nel quadro di quella svolta industriale che segna il passaggio dal formato Academy al formato *widescreen*.<sup>9</sup> Rivoluzione che questa volta non interessa solo i formati e la struttura delle sale, non è dunque solo una svolta tecnica, ma è il ruolo e la posizione degli spettatori a cambiare significativamente; infatti, è su di loro che si sposta l’attenzione e il loro ruolo diventa sempre più partecipativo nello spettacolo.<sup>10</sup> Nelle proiezioni per schermo largo, per gli spettatori si fa avanti l’impressione di un’azione imponente e sempre più immersiva e avvolgente. Anche il suono, interessato dall’introduzione della stereofonia, ora circonda lo spettatore e contribuisce significativamente a creare il senso fisico di partecipazione caratteristico di queste proiezioni, sollecitando ulteriormente la multisensorialità dell’esperienza di sala.

In una prospettiva diacronica, la complessa transizione dal formato classico ai formati panoramici si concretizza in una quindicina d’anni. Adottando il paradigma – di origine economica – di Douglas Gomery, possiamo distinguere una triplice scansione: la fase dell’“invenzione”, riferita al periodo di messa a punto della tecnologia, che si protrae dalla fine degli anni Quaranta alla prima metà degli anni Cinquanta; la fase dell’“introduzione”, riferita alla commercializzazione della tecnologia, che si concentra nella seconda parte degli anni Cinquanta; la fase della “diffusione”, riferita all’adozione su vasta scala della tecnologia, che coincide grossomodo con gli anni Sessanta.”<sup>11</sup>

La “guerra degli schermi” prese avvio in seguito dell’affermazione e della diffusione dell’apparecchio televisivo che invase le case delle famiglie prima americane e poi europee, portando l’industria cinematografica a doversi ripensare. Gli spettatori nelle sale diminuiscono

---

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>9</sup> Anche se sarebbe meglio dire *formati* dal momento che non si avrà l’affermazione di un unico nuovo standard, ma bensì ci sarà un’ampia proliferazione di sistemi per schermo largo. Cfr. (a titolo esemplificativo): Carr Robert E., R.M. Hayes, *Wide Screen Movies. A History and Filmography of Wide Gauge Filmmaking*, McFarland & Company, North Carolina/Jefferson, 1988; James L. Limbacher, *Four aspects of the film*, Brussel & Brussel, New York, 1969; <https://www.in70mm.com> (ultima consultazione: 18 febbraio 2019).

<sup>10</sup> Questo cambio spettatoriale viene analizzato in ogni suo aspetto nel capitolo “Spectator and screen”, in John Belton, *Widescreen Cinema*, Library of Congress, USA, 1992, pp. 183-210.

<sup>11</sup> Federico Vitella, “Una questione di standard. Il passaggio dall’Academy ai formati panoramici”, in Luca Mazzei, Federico Vitella, *Geometrie dello sguardo. Contributi allo studio dei formati nel cinema italiano*, Carocci, Roma, 2007, pp. 65-130, p. 66.

e si rende necessario diversificare la proposta: perciò si decide di investire sull'aspetto spettacolare e gli schermi cominciano a diventare sempre più grandi abbandonando quel formato classico tendente al quadrato e sviluppandosi via via sempre più in senso orizzontale fino a coprire tutto l'angolo giro come nel caso del Circarama. La trasformazione dello schermo cinematografico e del sistema di proiezione vede dunque un'azione diretta sul piano della tecnologia che va a trasformare, o meglio a ripensare, il dispositivo e la meccanica stessa.

In questo clima di “guerra degli schermi”<sup>12</sup> gli esercenti cinematografici devono adattarsi e con loro le leggi di mercato cambiano, ma anche la sala è soggetta a trasformazioni e adattamenti dettati dalle nuove tecnologie. Bisogna dotarsi dei proiettori, delle lenti adeguate, modificare lo schermo, la disposizione dei posti a sedere, e ancora preoccuparsi di formare tecnici esperti nella gestione dei sistemi, che a volte richiedevano un numero maggiore di persone impiegate contemporaneamente. Non sono tante le sale che riescono a equipaggiarsi per il grande schermo, così le proiezioni diventano sempre più un evento esclusivo che va a incidere anche sulle abitudini degli spettatori. Non è più il film ad andare verso lo spettatore, ma è lo spettatore ad andare verso il film, cercando e raggiungendo la sala opportunamente convertita.<sup>13</sup>

Dunque, il Circarama ha una storia industriale “contigente” che deve tenere conto degli sviluppi dell'industria cinematografica.

Le vicende che riguardano l'avventura *widescreen* nella storia del cinema sono numerose e già ampiamente discusse. Ci limitiamo qui a riprendere una delle prime e più significative tappe di questo cammino di sperimentazione sulla dimensione ed estensione schermica: *Napoléon* di Abel Gance. Gance ha immaginato e cercato di creare un cinema espansivo, cercando di travolgere e avvolgere, circondare e incantare sia in termini visivi che sonori, lo spettatore. Questo cinema travolgente doveva essere realizzato non solo attraverso la narrazione, l'immagine e il suono, ma esso avrebbe richiesto una trasformazione anche dell'apparato cinematografico:

Gance tried to expand and exceed the limits of the conventional frame, addressing the spectator in new and unexpected ways; or, as Gance himself put it: » From that time onwards I had understood the necessity to surpass the ordinary limits of the screen. The silent cinema had reached the extreme limits of its capabilities. On my part, I had

---

<sup>12</sup> Federico Vitella, “La Guerra degli schermi. Gli esercenti cinematografici e l'avvento della televisione in Italia”, in *Bianco e Nero*, n. 574, settembre-dicembre 2012, pp. 76-86.

<sup>13</sup> Federico Vitella, *L'età dello schermo panoramico. Il cinema italiano e la rivoluzione widescreen*, Edizioni ETS, Pisa, 2018, p. 189.



attempted to surpass them. [...] The triptych had the advantage of enriching the alphabet.<sup>14</sup>

Il superamento dei limiti di cui parla Gance e la tendenza di apertura dello schermo troverà terreno fertile però solo dagli anni Cinquanta in poi, quando l'industria cinematografica si trova a investire su sistemi diversi per fronteggiare la diffusione dell'apparecchio televisivo (non è trascurabile, d'altra parte, il fatto che Able Gance e Nelly Kaplan lavorarono ad un progetto mai realizzato di tecnologica panoramica immersiva per Expo 58 di Bruxelles). E una delle sue tappe fondamentali è costituita dallo sviluppo e dalla diffusione nel circuito delle esposizioni del sistema del Circarama, proiezione multischermo organizzata su una sala circolare dove lo spettatore si sente contemporaneamente immerso nel flusso delle immagini e sottoposto a una visione frammentaria dovuta alla molteplicità degli schermi.

La fissità del ruolo degli spettatori viene profondamente messa in discussione perché, le dinamiche valide fino a quel momento non trovavano più un riscontro in quella che era la realtà dello spettacolo *widescreen*. Quello che si cerca di fare è di ottenere un effetto totalizzante per lo spettatore. Si cerca di non lasciare vuoti da colmare e di coinvolgere tutti i sensi: “[...] requiring less and less from the spectator’s imagination to fill the gaps. The effect of the increasing realism was the demand for a totalizing experience which mixed all the genres of sensation (acoustic, atmospheric, olfactory) to be part of the viewer’s experience.”<sup>15</sup>

Se il Circarama sarà interrogato anche come “tappa” dello sviluppo dei dispositivi panoramici cinematografici, non va trascurato il fatto che la storia del Circarama è anche la vicenda di un artefatto tecnologico che viene presentato in particolari ambienti espositivi (che vedremo nella seconda parte di questo capitolo): dunque a interessarci è inevitabilmente anche la materialità del Circarama come oggetto tecnologico. Il framework di riferimento in questo caso parte dall'attenzione all'esposizione e all'esibizione della tecnologia.<sup>16</sup> Perché l'oggetto in esame viene di volta in volta presentato nelle esposizioni e si inserisce anche in una storia di brevetti

---

<sup>14</sup> Malte Hagener, *Moving forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939I*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2007, p. 150.

<sup>15</sup> Sarah Kenderdine, “Speaking in Rama: Panoramic Vision in Cultural Heritage Visualization”, in *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, Cameron Fiona and Sarah Kenderdine (a cura di), Cambridge, MA: The MIT Press, 2007, pp. 301-332, p. 306.

<sup>16</sup> Giovanna Fossati and Annie Van den Oever, *Exposing the film apparatus. The film archive as a research laboratory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016.

e quindi di innovazioni tecnologiche che sono necessariamente legate alla dimensione materiale dell'oggetto. E anche all'evoluzione del Circarama Disney dalle tappe successive e che darà vita ad altri progetti paralleli come, per esempio, il dispositivo del Totalrama (Italia) o dello Swissorama (Svizzera).

Dunque, se da una parte la nostra prospettiva sarà rivolta – estrinsecamente, orizzontalmente – alla complessità aperta e dispersa del dispositivo mediale e dei nessi con il sistema industriale ed economico, dall'altra – con una visione ombelicale – l'attenzione all'artefatto materiale in quanto oggetto è fondamentale e la sua sarà anche una storia “particolare”, in questo senso. D'altra parte, ad esempio, la tappa italiana del Circarama è un momento fondamentale di innovazione perché esso viene migliorato sulla scorta delle sue prime realizzazioni. Infatti, il numero delle camere viene ridotto da 11 a 9, e conseguentemente anche il numero degli schermi in proiezione; e il blocco camera viene dotato di specchi che consentono di raggiungere difficili angoli di ripresa. Miglioramenti che verranno riproposti e utilizzati anche nelle sue tappe successive fino ad arrivare a un suo secondo brevetto canadese (vedi apparati) con conseguente cambio di nome da Circarama in Circle Vision 360° in occasione di Expo 67.

Tuttavia, la prospettiva con cui indagheremo il Circarama intende andare oltre le maglie di una storiografia di questo dispositivo panoramico.

### 1.1.2 Il Circarama come metafora di una nuova condizione moderna: secondo approccio a una definizione

Questo primo approccio alla definizione del Circarama, che si rifà direttamente alle teorie della cultura visuale<sup>17</sup> che negli ultimi trent'anni si ripropone di interpretare l'impatto culturale che i nuovi media ottici del Novecento avevano provocato sulla società a loro contemporanea, la fotografia prima, e il cinema poi, trasformando i rapporti tra immagini e parole e ridefinendo le coordinate del visibile. Il Novecento è un secolo fluido, caratterizzato da cambiamenti dinamici che segnano un clima generale di fervente rinnovamento, che riesce a essere catturato dal cinema che lo mette in scena sotto forma di spettacolo. Questo meccanismo cambierà totalmente il nostro modo di vedere la realtà in un procedimento del tutto irreversibile.

---

<sup>17</sup> Cfr. W. J. Thomas Mitchell, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994; Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2016.

Nel paragrafo precedente mi sono infatti occupata di sottolineare il nesso profondo tra la storia della visione panoramica e la storia dei dispositivi ottici che l'hanno animata (e le forme di soggettivazione correlate a tali dispositivi)<sup>18</sup> e lo sviluppo interconnesso dei sistemi industriali e tecnologici, per poter passare ora a delineare un secondo approccio alla sua definizione.

In questa parte cercherò di mettere in luce e far mergere il nesso tra percezione del mondo, caratterizzato da un *trend* legato alla mobilità e alla comunicazione globale, e il dispositivo ottico oggetto di questo studio. Nel portare avanti l'idea del Circarama, e per astrazione la visione panoramica, come *metafora* o *tropo* di una percezione della realtà, che serve per spiegare il mondo, per costruire un discorso sul mondo, mi riferirò in particolare a due studiosi: Erkki Huthamo e Dolf Sternberger.

Intendiamo infatti discutere il dispositivo del Circarama come un assemblaggio – richiamando qui una concezione casettiana di dispositivo, come fenomeno poroso, diffuso – di elementi materiali che in qualche modo possono assecondare, o per meglio dire riflettere (come metafora), in un dato momento storico, una certa tendenza verso una percezione globale del mondo e del reale.

Ad un primo livello, nell'esperienza del Circarama vi si rivela una condizione per cui gli spettatori percepiscono – nelle condizioni specifiche di fruizione inscritte nel dispositivo – delle immagini del mondo, trasmesse come rappresentazioni del reale; infatti, i film prodotti sono tutti dei documentari. Documentari di viaggio che documentano le nazioni in cui sono stati girati. Inoltre poi, gli spettatori del film erano anche visitatori di una Expo, inseriti in un ambiente fisico, definito dall'architettura della sala e del padiglione che era costruito appositamente per quel tipo di spettacolo. Tutta la situazione mediale andava a creare un ambiente e un evento pienamente immersivo. Nel momento della visione del film, si concretizzava il nesso forte tra una rappresentazione del mondo, una percezione del mondo, e una vertigine spaziale e sensoriale di tipo globale-planetaria-panoramica.

Spingendoci oltre, intendiamo leggere il Circarama e il cinema panoramico come metafora della modernità avanzata. Come, quindi, un dispositivo che si fa portavoce, o forse sarebbe meglio dire che si propone come uno specchio, perché riflette non solo una realtà, proiettata sullo schermo (o sulla superficie curva), ma anche una condizione percettiva e sensoriale in trasformazione, corrispondendo a un mondo che sta cambiando all'insegna della connettività e

---

<sup>18</sup> Pinotti, Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi* op. cit., p. 134. Nello specifico per questo passaggio viene ripresa la teoria sugli spettatori di Jonathan Crary esposta in *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo* (1990), Luca Acquarelli (ed. Ita a cura di), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2013.

della mobilità. Un mondo che dopo la Seconda guerra mondiale è in via di ricostruzione. È infatti un momento storico in cui tutte le identità nazionali si trovano a doversi riaffermare e a volte a ridefinirsi perché si trovano modificate e si devono quindi rimettere in discussione. Quindi un'idea di mondo in ridefinizione di sé. Dopo la Seconda guerra mondiale prende forma una nuova immagine del mondo, o forse anche una percezione del mondo stesso, che per la prima volta è globale, interconnessa, complessiva.

Il mondo del secondo dopoguerra è in fermento anche dal punto di vista tecnologico, perché è il momento della ricostruzione e dell'avvio dei processi di modernizzazione. È il momento della diffusione degli elettrodomestici, dell'avvio del turismo di massa, della libertà di movimento. Tutti elementi che caratterizzano un periodo di fermento e di cambiamento.<sup>19</sup>

Dinamiche, queste, che spesso vengono intercettate e incarnate da oggetti mediali. Infatti, lo studio del *topos* è uno degli approcci centrali nel lavoro *Illusion in Motion* portato avanti dallo studioso Erkki Huhtamo, che sviluppa un metodo archeologico che si decide di adottare anche qui e di applicare, in un certo senso, anche al mio oggetto di studio.

Come spiega Huhtamo:

Topoi are building blocks of cultural traditions; they manifest both continuities and transformations in the transmission of ideas. Media-related topoi may serve various roles: as connectors to other cultural spheres; as commentaries and elaborations of media-cultural forms, themes, and fantasies; or as formulas deliberately used for profit or ideological indoctrination. Although some of their occurrences can be just local and personal (like poetic metaphors derived from tradition), recurrent topoi may symptomatically point to broader concerns and cultural patterns.<sup>20</sup>

Da questa prospettiva, *Illusioni in motion* documenta i mutevoli formati panoramici che hanno caratterizzato la cultura visiva popolare nel corso del XIX secolo, nonché gli sviluppi delle tecnologie cinematografiche. Si tratta di un'arguta e affascinante interrogazione delle finalità e degli effetti educativi, culturali e psicologici di questi diversi apparati in cui sia il senso di "movimento" che quello del "panorama" sono messi in discussione da diverse angolazioni.

Secondo Huhtamo il *moving panorama* è esistito come "discorso" in sé. Infatti, come dice lui stesso, "[...] by being evoked over and over again, the moving panorama turned into a topos

---

<sup>19</sup> A titolo esemplificativo del clima che si stava vivendo in Europa si veda Ernaux Annie, *Gli Anni*, L'orma, Roma, 2015. Si veda anche il classico *L'era della meccanizzazione* di Siegfried Giedion, Feltrinelli, Milano, 1967.

<sup>20</sup> Erkki Huhtamo, *Illusions in motion: media archaeology of the moving panorama and related spectacles*, The MIT Press, Cambridge, 2013, p. 16.

that expressed many things: perceptual experiences, changes in the space–time continuum, battles between world views, ideas about the human mind.”<sup>21</sup>

Huthamo sostiene che i *moving panoramas*, in qualità di *topoi*, siano ancora vivi e in conclusione si propone di aprire uno sguardo "panoramico" più ampio e riflettere sul ruolo del panorama in movimento nella formazione di una cultura mediale.<sup>22</sup>

Ma cos'è la cultura mediale? “Media culture is not just an economic and social condition; it is also a shared state of mind, internalized in different degrees by each individual living under its spell.”<sup>23</sup> Ed ecco che per Huhtamo la cultura dei media non è solo una condizione economica e sociale, ma anche uno stato d'animo condiviso, interiorizzato in misura diversa da ciascun individuo che vive sotto il suo incantesimo. “Radio, television, the Internet, and mobile telecommunications extended the media’s net further, resulting in an integrated media culture.”<sup>24</sup>

Ed è lo stesso Huthamo a richiamare l'attenzione su un contributo seminale in questo senso: quello di Dolf Sternberger. “For Sternberger, the panorama was nothing less than the key to ‘how the 19th century man saw himself & his world & how he experienced history.’ He found its echoes everywhere — in steam power, railway travel, the Western idea of the Orient, domestic lighting, etc.”<sup>25</sup>

Anche Sternberger ha cercato infatti di spiegare questa stessa connessione tra tecnologia del panorama e percezione globale della modernità, espressa dalla mobilità e dalla comunicazione in via di trasformazione, in un volume capitale che è *Panorama del XIX secolo*.<sup>26</sup> Il volume è apparso per prima volta nella Germania nazista, nel 1938, e in esso lo storico dell'arte wargburiano Dolf Stenberger si propone di scomporre l'universo in cui vive in un caleidoscopio di immagini. È, infatti, questa dinamica di scomposizione di un'immagine complessiva e complessa in parti più piccole ed elementi più semplici che possiamo prendere a modello per l'oggetto che qui stiamo interrogando. Il lavoro che propone Sternberger non è una narrazione

---

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 332.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>23</sup> *Ivi*, p.364.

<sup>24</sup> *Ivi*, p.366.

<sup>25</sup> *Ivi*, p.13.

<sup>26</sup> Dolf Sternberger, *Panorama del XIX secolo*, Il Mulino, Bologna, 1985.

storica – aspetto che viene dichiarato fin dall’inizio – ma un susseguirsi di temi che vengono approfonditi, i quali però sono frutto di una scelta “casuale” di frammenti.

La metodologia che adotta Sternberger può risultare singolare dal momento che presenta questo lavoro basandosi sulla scelta causale delle citazioni, ma questo suo metodo di lavoro è dichiarato e così giustificato: “Si tratta della causalità della storia stessa, raccolta e conservata nella scelta causale delle citazioni, nel disordine bizzarro dei tratti che nondimeno si compongono in scrittura. In breve, se mi è consentito il paradosso, si tratta di una casualità necessaria.”<sup>27</sup> Un approccio storico, dunque, del quale egli si fa portavoce, insistendo più su una tensione topografica, senza l’ambizione di un’interpretazione organica.

Un altro aspetto interessante di questa prospettiva, infatti, è che “Si presenta come una ricerca di topografia storica.”<sup>28</sup> In una dinamica dove tutto si presenta strettamente intrecciato e solo l’ordito può essere descritto e può restituire un senso. La prospettiva di Sternberger cerca di far emergere il mondo reale, visibile e percepibile, che è inevitabilmente frammentario. Senza mai stancarsi di interrogare anche gli oggetti più quotidiani, insistendo quasi su una radiografia di quello che è il suo tempo, attraverso oggetti e dinamiche che siano significativi di una percezione del tempo e dello spazio che egli si prefigge di descrivere e rappresentare. Non sempre i nessi sono esplicitati e anzi le citazioni esposte “non devono dimostrare tesi o illustrare concetti; al contrario”<sup>29</sup>; sono funzionali, per il filosofo tedesco, a cogliere con grande lucidità la dispersione dell’autocoscienza borghese, la consumazione di una pretesa autenticità culturale e la nascita di alcuni stereotipi dell’immaginario collettivo e popolare, con il loro alone di *kitsch*. Il mondo che egli presenta è prevalentemente quello tedesco, e nello specifico quello borghese del tardo XIX secolo, senza avere mai la presunzione di distillare dall’epoca che analizza un significato storico-universale.<sup>30</sup> In modo per certi aspetti analogo a quello di Walter Benjamin, Sternberger interpreta le ombre di un mondo che diviene fittizio e si traveste mutandosi in artificio e in cui resta la comicità malinconica di certe immagini del passato, affidate a una vecchia fotografia, a un pallido “panorama”. Sternberger mette in connessione l’idea del panorama – anche come tecnologia: partendo dai quadri dipinti – e la formazione di un discorso sulla percezione della storia moderna del suo tempo. Impegnandosi così nel rendere un affresco

---

<sup>27</sup> *Ivi*, p.28.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 260.

<sup>30</sup> *Ivi*, p.27.

quanto più rappresentativo del momento storico in cui vive. Nella mia ricerca propongo un modo simile al suo. Infatti, se lui parla di quadro in qualità di dispositivo tecnologico visuale, il dispositivo per noi sarà il Circarama, che è altresì caratterizzato da una disposizione scopica di tipo panoramico e una situazione percettiva immersiva.

Se Sternberger è un precedente importante per Huhtamo sul tema panoramico, Wolfgang Schivelbusch lo è per il tema della mobilità, che pure occorre inquadrare anche per l'approccio peculiare che avremo nei confronti del Circarama: lo "inseguiremo" in un viaggio transatlantico tra diverse esposizioni. In *Storia dei viaggi in ferrovia*<sup>31</sup> Wolfgang Schivelbusch insiste su una interpretazione dell'innovazione della locomozione moderna con il treno – e focalizzando l'attenzione sul frame del finestrino sulla carrozza in movimento – a partire dalla storia dei panorami pittorici. Il nesso tra tecnologie panoramiche e mobilità è lo stesso sui cui insisteremo nell'interrogare il Circarama: da una parte per rileggere – letteralmente – il suo movimento da un continente all'altro, da uno stato all'altro, dall'altra per ridefinire i termini di un discorso su comunicazione e connessione internazionale e planetaria attraverso il dispositivo panoramico. Scriveva Sternberger: "Nel frattempo, come testimoniano le mode e gli arredi di alcuni film, è cresciuto l'interesse per il XIX secolo. Manca, però, una concezione globale."<sup>32</sup> È proprio da questa "concezione globale" che possiamo noi oggi proseguire, e produrre un contributo originale su un dispositivo così specifico come il Circarama e sul ruolo che esso ha avuto nel preciso contesto storico della sua circolazione. Se Sternberger restituisce la frammentarietà del suo periodo storico e la lega per analogia al dispositivo del panorama pittorico, gli anni Sessanta del Novecento, riletti recentemente da Malte Hagener alla luce di una lente caleidoscopica, si prestano a una ulteriore riflessione in questo solco:

[...] to experience multiple temporal and spatial dimensions at the same time, to be here and to be there, to be now and to be then. These folds require a kaleidoscopic perception, oscillating between immersion and distanciation, between contemplation and distraction, between movement and stillness, that is the hallmark of the multi-screen environment.<sup>33</sup>

Ma se gli anni Sessanta possono essere riletti come gli anni di implementazione di una percezione caleidoscopica della realtà, il dispositivo panoramico del Circarama restituisce una possibile forma a questa frammentazione multi planare e nello stesso tempo gli associa una forma circolare, immersiva, avvolgente: la circolarità redime il senso di compiutezza e finalit .

---

<sup>31</sup> Wolfgang Schivelbusch, *Storia dei viaggi in ferrovia*, Einaudi, Torino, 2003.

<sup>32</sup> Sternberger, *Panorama del XIX secolo* op. cit., p. 259.

<sup>33</sup> Malte Hagener, "Kaleidoscopic perception the multiplication of surfaces and screens in media and culture", in *Cinema & Cie, International Film Studies Journal*, n. 8 fall 2006, Editrice il Castoro, Milano, p. 46.

E quindi la frammentazione del periodo storico viene però organizzata in una forma ben precisa che grazie alla giustapposizione di quei frammenti riesce a renderne il flusso continuo. Le implicazioni della circolarità e del superamento della frammentarietà – che passa anche per un superamento attraverso i limiti e i vincoli stessi del fotogramma dello standard academy – sono parte integrante di questo studio.

### 1.1.3 Desiderio di immersività e la nascita widescreen

L'idea di immersività e il desiderio senza età di *to be in the picture*, di sentirsi quindi coinvolti a livello sensoriale ed emotivo nell'esperienza mediale che si va a vivere, arriva da molto lontano. Diversi sono stati i media con i quali nel tempo si è cercato e si cerca a tutt'oggi di rispondere a questo desiderio. Un ottimo testo di riferimento che traccia la continuità della presenza delle immagini immersive attraverso la storia dell'arte europea è il volume *Virtual Art*<sup>34</sup> di Oliver Grau. L'autore traccia un percorso fatto di esempi selezionati che fanno un uso intensivo delle tecniche illusorie del loro tempo. Al centro del volume c'è l'idea di immersione, intesa come processo mentale di passaggio da uno stato mentale a un altro, che è caratterizzato dalla riduzione critica della distanza da ciò che è mostrato da una parte e dall'aumento del coinvolgimento emozionale in ciò che succede dall'altra.<sup>35</sup>

Le immagini a 360° continuano a stimolare anche oggi lo sviluppo di nuovi media con l'intenzione di ricreare un mondo artificiale che renda l'immagine dello spazio una totalità, o che almeno vada a riempire l'intero campo di visione dell'osservatore. Creando un'occasione in cui ci sia una perfetta sovrapposizione tra spazio della visione e spazio della rappresentazione, con l'intento di sottoporlo a un vero e proprio condizionamento visivo.

Si tratta di un'illusione che colpisce tutti i sensi del corpo umano attraverso spazi immersivi e avvolgenti dove lo spettatore sia portato a credere di trovarsi dentro la realtà, visto che tutti i punti del panorama gli si presentano contemporaneamente. Non si tratta della creazione di "opere", come dipinti o film, ma di veri e propri ambienti di mediazione dove si possa rispondere a questa tensione.

Si pensi, per esempio, al caso della sala dei giganti di Palazzo Te a Mantova (la villa dei piaceri del marchese Federico II Gonzaga e della sua amante Isabella Boschetti), che fu concepito come

---

<sup>34</sup> Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, The MIT Press, Cambridge, 2003.

<sup>35</sup>*Ivi*, p. 13.



una macchina illusionistica che invita a riflettere sull'atto visivo dello spettatore come risposta partecipativa allo stimolo iconico.<sup>36</sup> Nella sala realizzata da Giulio Romano si ha infatti la “percezione di sfondamento nella camera” per la realizzazione particolare del pavimento dove “i sassi reali si fondono senza soluzione di continuità con i sassi dipinti a creare un’immagine totale”.<sup>37</sup> Oggi come all’epoca, il visitatore che entra nella sala percepisce un vero e proprio ambiente immersivo a 360 gradi e si trova a vivere a tutti gli effetti “un’esperienza di scorniciamento che oggi qualificheremmo come *seamless*.”<sup>38</sup> Esperienza che venne spesso definita come *kinesthetic*<sup>39</sup> grazie anche agli effetti acustici che sono parte integrante della struttura giuliesca.

Come abbiamo visto non è però necessario “[...] attendere la contemporaneità per assistere all’avvento di uno spazio immersivo e avvolgente. Il passaggio dalla piramide di Alberti alla sfera di Giulio Romano segnala una precoce sensibilità per quella modalità di visualizzazione a 360 gradi che sarebbe diventata moneta corrente a partire dal tardo Settecento<sup>40</sup> grazie all’invenzione del *panorama*.”<sup>41</sup> Il termine Panorama di etimologia greca (da *pan*=tutto e *orama*=vista), identifica il sistema brevettato dal pittore irlandese Robert Barker nel 1787, che dà risposta concreta alla volontà di rappresentare il mondo, identificando un universo nella sua interezza. È lo stesso Barker che si riferisce alla sua invenzione in questo modo: “an entirely new contrivance or apparatus, wick I call ‘La nature à coup d’oeil’, for the purpose of displaying

---

<sup>36</sup> Andrea Pinotti, *Alla soglia dell’immagine*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2021, p. 140.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Nel Settecento è possibile individuare una delle radici della volontà di apertura dello sguardo dovuta alla spinta della rappresentazione della realtà in modo scientifico. Il secolo dei lumi incarna perfettamente il momento di ricerca epistemologica del mondo reale, allargando i suoi orizzonti e stimolando la conoscenza per l’esotico. Momento in cui la corrente del vedutismo pittorico, si offre come perfetta risposta di tale necessità e trova uno dei suoi massimi esponenti nel pittore Antonio Canal, detto Canaletto, il quale lavorava utilizzando la camera ottica per fissare la realtà in bozzetti che poi rielabora in studio, dando vita ai suoi dipinti. Seppure l’immagine venga ora costruita scientificamente, si mantiene un ampio margine di originalità che caratterizza lo stile del pittore. Le vedute hanno fin da subito un grande successo, non sono più semplici sfondi ma diventano le vere protagoniste delle opere, assumendo la loro dimensione completa solo se inserite all’interno delle dinamiche del Gran Tour, viaggio culturale che prende avvio proprio in questo secolo. Gli intellettuali contribuiscono allo sviluppo di questo mercato acquistando i dipinti per due motivi: da una parte ci sono quelli che non hanno la possibilità di viaggiare e che si accontentano di una rappresentazione della città (hanno la stessa funzione delle cartoline); mentre dall’altra ci sono quelli interessati a una conoscenza scientifica della rappresentazione.

<sup>41</sup> Pinotti, *Alla soglia ... op. cit.*, p. 142.

views of nature at large by painting or drawing, fresco, water colours, crayons or any other mode of painting or drawing.”<sup>42</sup> Il panorama si incarica quindi di rendere una rappresentazione unitaria e veritiera della realtà, proponendo uno spettacolo del tutto eccezionale e coinvolgente, seppur rimanendo, allo stesso tempo, una raffigurazione che ricrea il mondo in maniera artificiale.

Ci stiamo soffermando sui panorami pittorici perché alcune delle dinamiche e delle caratteristiche che lo caratterizzano verranno mantenute e riprese nel cinema *widescreen* o immersivo in generale. I panorami pittorici, in qualità di oggetti mediali, permettevano infatti di visitare posti esotici, di essere trasportati in altri luoghi o situazioni (anche i temi storici erano spesso oggetto di rappresentazione), in questo modo i visitatori avevano la possibilità di compire dei veri e propri viaggi nello spazio e nel tempo. Essi non offrivano solo visioni di luoghi esotici e rappresentazioni di grandi città, ma vennero utilizzati anche per rappresentare importanti battaglie delle conquiste coloniali. Diventando così non solo dei meri luoghi di svago e spettacolo ma anche dei media di diffusione della storia, andando a segnare un momento di incontro tra arte, intrattenimento e propaganda.

La dimensione del viaggio emerge come uno degli aspetti fondamentali che questo tipo di esperienza visiva portava con sé. Viaggio che implica in sé intrinsecamente anche l'idea di spostamento da un luogo a un altro o da un tempo a un altro, contemplando sempre un movimento. Questa dimensione di visione offerta agli spettatori non consisteva solo nella possibilità di vedere nuovi luoghi o apprendere su battaglie del passato, offriva l'occasione ai suoi spettatori di sentirsi uniti e partecipi di luoghi e avvenimenti distanti da quello che era la loro quotidianità, avvicinandoli sempre di più verso quel concetto di globalità esploso anni più tardi.

The panorama may have been introduced as a new art form, but it was conceived to create a market for mediated realities and (seemingly) emancipated gazes. As such, it was an early manifestation of media culture in the making. Although it was not wired in the sense of broadcasting or the Internet, it was capable of teleporting its audience to another location, and dissolving the boundary between local existence and global vision. In an era when globetrotting for pleasure and organized mass tourism were taking their first timid steps, panoramas presented resplendent representations of exotic environments and current hotspots. Paris and Istanbul, as well as the battlefields of

---

<sup>42</sup> Ton Rombout, *The Panorama Phenomenon: The World Round*, Den Haag, Panorama Mesdag, International Panorama Council, 2006, p. 13.

Waterloo and Gettysburg, were visited by spectators, who became “global citizens”  
*avant la lettre*.<sup>43</sup>

Il panorama racchiude in sé già tutta una serie di elementi fondamentali che si ripresentano con il cinema panoramico. Elementi che sono quindi insiti e strettamente legati al dispositivo stesso. Alcuni di quei fili o di quelle sfaccettature che menzionavamo nel paragrafo precedente. Come la capacità di teletrasportare gli spettatori in altri luoghi, andando a creare quella situazione di *telepresence*, tipica già in epoca vittoriana<sup>44</sup> che veniva affidata anche alla letteratura per esempio. Quindi vediamo come un medium diverso dalla pittura e da quelli legati alle immagini in generale, risponda a una necessità condivisa e gli dia risposta in questo caso attraverso la forma scritta utilizzando il linguaggio.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Huhtamo, *Illusion in motion ...* op. cit., p.5. Inoltre, il fenomeno del panorama è stato ampiamente indagato nei secoli e se ne trova una vasta letteratura dedicata, ricordiamo in questa sede due dei volumi cardine: *The Panorama: History of a Mass Medium* di Stephan Oettermann, Zone Books, New York, 1998, e *Storia del panorama: la visione totale nella pittura del XIX secolo* di Silvia Bordini, Officina Edizioni, Roma, 1984.

È interessante notare come Oettermann proponga di interpretare il panorama anche come "a pictorial expression or symbolic form of a specifically modern bourgeois view of nature and the world, of a society going through the process of democratization." Questo perché i panorami all'inizio erano costosi e posizionati solo nelle grandi città, quindi non erano alla portata di tutti e potevano permettersi solo i ricchi membri della borghesia.

<sup>44</sup> Alison Byerly, *Are We There Yet? Virtual Travel and Victorian Realism*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2012. Il testo si propone di analizzare la continuità esistente tra il mondo realistico creato dalla letteratura vittoriana strettamente correlato alla cultura visuale del periodo, e il mondo virtuale che creiamo noi oggi e che viene declinato in diversi sistemi medialità, come gli ambienti di realtà virtuale, i siti web turistici, i blog di viaggio e il mondo dei videogiochi. Le forme sono tra le più diverse ma hanno tutte una cosa in comune, ovvero la consapevolezza del modo in cui l'illusione fisica del movimento può aiutare il lettore o lo spettatore a sentirsi pienamente preso nell'ambiente virtuale. Nei testi vittoriani, questo movimento veniva creato attraverso espedienti letterari come le formule di coinvolgimento diretto dei lettori che venivano accompagnati dall'autore nel viaggio portandoli a divenire essi stessi dei viaggiatori in sua compagnia, e non più degli spettatori esterni alla vicenda. L'oggetto di questi prodotti non vuole descrivere qualche posto ma replicare l'esperienza di andare da qualche parte, in questo senso Alison Byerly li definisce come "virtual travel". La realtà virtuale che essi creano non è qui proposta in senso ossimorico come la maggior parte delle volte, ma viene pensata più come una situazione artificiale collegata a un'esperienza reale, che si riferisce nel suo essere a un'imitazione che non è semplicemente vista ma esperita "come se" fosse reale".

<sup>45</sup> Nell'Ottocento il suffisso -rama divenne "di moda" e fu spesso utilizzato, anche senza un reale significato, per formare parole occasionali che ponessero l'accento sulla spettacolarità o la dimensione sostanziale di una cosa. Fu tanto in voga che verso l'inizio del XIX i giovani francesi si dilettevano nel *parler en rama*, un linguaggio ludico che consiste nell'aggiungere il suffisso -rama a ogni parola. Tra i cultori del *parler en rama* c'era anche Honoré de Balzac che si divertiva a farlo anche in pubblico.

Il suffisso venne dunque ampiamente sfruttato nella formazione di neologismi legati alla cultura di massa, nomi commerciali e parole gergali, come ad esempio: [...] auditorama, a display or acoustic instruments; Autorama, a television show; colorama, a color movie; Dekorama, an oil paint decal set; Figurama, an 'amazing new three-dimensional girldé'; Himberama, 'a 4-D show,' advertised on Times Square; motorama, an automobile exhibit; newsorama, a television news program; Phonorama, a new Philco phonograph; scoutorama, a meeting of New York State Boy Scouts; sinerama, in an advertisement of the jacket of a book called *Jest and Sex: 'Sexplosively Sexational Sinerama of life'*; skinerama, the headline of a World-Telegram article making fun of baldness concoctions; smellorama, the 'symphony' of a 'smell organ,' in an article on experiments in sensory entertainment

Il Panorama permette di portare i suoi spettatori in un altro posto e di dissolvere i confini presenti tra esistenza locale e visione globale: gli spettatori diventano in questo modo cittadini del mondo, andando a visitare città per loro lontane come Parigi e Istanbul, oppure possono trovarsi catapultati su terreni di battaglia di altre epoche come, per esempio, la battaglia di Waterloo.

Alle voci che discutono i panorami pittorici vi si aggiunge naturalmente anche Walter Benjamin che ne dà una sua descrizione che sintetizza i temi esposti finora: ne sottolinea la capacità di incarnare la società moderna in un oggetto che catalizza in sé l'incontro di arte e tecnologia:

For Walter Benjamin the circular panorama epitomized the triumphant urban modernity: “Announcing an upheaval in the relation of art to technology, panoramas are at the same time an expression of a new attitude toward life. The city dweller, whose political supremacy over the provinces is demonstrated many times in the course of the century, attempts to bring the countryside into town. In panoramas, the city opens out to landscape—as it will do later, in subtler fashion, for the flâneurs.”<sup>46</sup>

Ai panorami pittorici viene ben presto contestato il fatto che nello spettacolo che proponevano mancasse il movimento, tanto da essere definiti dei “cadaveri della natura”.<sup>47</sup> A risposta di questa necessità, le forme di intrattenimento si evolvono lasciando spazio alla diffusione dei *moving panoramas*, che sebbene siano molto diversi dai panorami pittorici riuscirono a conquistare gli spettatori e a dominare negli spettacoli della seconda metà dell'Ottocento. Questa nuova forma di spettacolo privilegiava l'introduzione del movimento a scapito di dinamiche immersive strutturali che con questo spettacolo venivano meno, perché gli spettatori erano portati a guardare solo un punto davanti a loro dove si svolgeva la rappresentazione e non più a essere circondati dalle immagini.

---

during the 1920s; striporama, a burlesque movie; telerama, a television show; vistarama, a new anamorphic type of wide-screen photography and projection; and Wonderama, 'the first musical of the future'. In John Lotz, “The suffix ‘-Rama’”, in *American Speech*, Duke University Press, vol. 29, n. 2, maggio 1954, pp. 156-158, p. 157.

Questa -rama mania fa vedere come concretamente come un *trend* possa influenzare un'intera società e viceversa. Facendo emergere come il legame sia davvero stretto in entrambe le direzioni.

<sup>46</sup> Huhtamo, *Illusion in motion ...* op. cit., p.7.

<sup>47</sup> Donata Pesenti Campagnoni (a cura di), *Verso il cinema. Macchine spettacoli e mirabili visioni*, Utet, Torino, 1995, p. 132, nello specifico si riporta dalla nota al testo: È quanto afferma il filosofo tedesco Johann August Eberhard in una dura condanna dei panorami espressa nel 1807, nel suo saggio sulla *Teoria dell'inganno*: “Il più perfetto dei panorami è immobile in ogni sua parte! È il cadavere della natura, non la cruda sostanza materiale resa viva e abbellita dall'arte. (...) La precisione della prospettiva, la giustezza del disegno, la realtà del chiaroscuro e dell'atteggiamento mi trasportano con il loro incanto congiunto, nella vera natura, mentre lo squallido silenzio di morte e la mancanza di movimento mi respingono indietro.”

Tra le tecnologiche vincenti segnalò le trasformazioni dei *moving panoramas* verso l'affermazione del Circarama – che nel frattempo coglie le sollecitazioni anche della rivoluzione *widescreen* – che avrebbe in seguito colto le sollecitazioni anche delle rivoluzioni *widescreen* provenienti dall'industria cinematografica –, va ricordato il Photorama dei fratelli Lumière del 1899: un congegno di dodici obiettivi, rotante intorno all'asse di un cilindro su cui era disposta la pellicola da proiettare, che consentiva così una proiezione di tipo panoramico. Nel 1900, anno cardine perché nell'Esposizione Universale di Parigi Grimoin Sanson<sup>48</sup> viene presentato il Cinéorama (ancora una volta di etimologia greca da *cine*=movimento e *orama*=veduta), un sistema multicamera che permetteva attraverso una proiezione cinematografica panoramica di vivere l'esperienza di un'ascesa in mongolfiera. Lo spettacolo avveniva grazie alla proiezione simultanea di dieci proiettori sincronizzati che proiettavano su schermi di nove metri e il sistema utilizzava una pellicola in 70mm. Ma questa invenzione non ebbe un esito così fortunato, infatti il rischio di incendio era troppo elevato a causa delle temperature che raggiungevano i proiettori, così dopo il terzo giorno dell'esposizione, gli spettacoli vennero sospesi per questioni di sicurezza.

Il Cinéorama segna tuttavia l'incontro definitivo tra panorama e movimento, che qui si combinano per la prima volta in una forma di tecnologia cinematografica. Questo dispositivo viene infatti considerato il capostipite di quella cinematografia *widescreen* che si sviluppa a partire dagli anni Cinquanta in una parabola ascendente che trova il suo culmine nel formato dell'IMAX (Image Maximization), presentato all'Esposizione Universale di Osaka nel 1970.

---

<sup>48</sup> Per un approfondimento si veda: Grimoin-Sanson Raoul, *Le film de ma vie*, Les éditions Henry-Parville, Paris, 1926, con riferimento al capitolo dedicato al Cinéorama, pp. 88-130; Jean-Jacques Meusy, “L'enigme du Cinéorama de l'Exposition Universelle de 1900 (14 avril – 12 novembre 1900)”, in *Archives*, n. 37, gennaio 1991, pp. 1-16.

## 1.2 Orientarsi nelle geografie spazio-temporali del Circarama

### 1.2.1 Chi viaggia e le tappe del viaggio

Gli strumenti esposti nella prima parte di questo capitolo saranno da applicare all'oggetto di studio che qui prendiamo in esame, ovvero il dispositivo del Circarama. Si tratta di un dispositivo di cinematografia panoramica che viene brevettato dalla Walt Disney Company in occasione dell'apertura del suo primo parco a tema ad *Anaheim* in California nel 1955, dove lo spettacolo immersivo consisteva nella proiezione di un film su 11 schermi disposti lungo la circonferenza della sala circolare dove gli spettatori entravano e restando in piedi potevano ammirare le immagini spettacolari dell'America scorrere sugli 11 schermi che li circondavano. Essi avevano dunque l'occasione di sentirsi immersi nei panorami e negli spazi che caratterizzano il vasto paese d'oltreoceano.

Il sistema venne messo a punto grazie alla stretta collaborazione dello studio Disney con la Eastman Kodak e la Ralke Company di Los Angeles, e le fasi finali furono supervisionate da Roger Brogge e dal suo assistente Eustace Lysett, rappresentante del dipartimento ingegneria della Disney<sup>49</sup>, venne quindi conseguito il brevetto n. 2.942.516 (vedi apparati – Brevetto Circarama) per questa invenzione.

Nello specifico, il dispositivo Circarama si compone di undici camere 16mm di tipo Cine Kodak Special, cineprese dette speciali perché più piccole e leggere delle camere 35mm, le quali venivano montate in sequenza su un'unica base circolare e rivolte verso l'esterno. Il sistema si presenta come una vera innovazione, sia dal punto di vista spettacolare e di visione, che da quello tecnico, guadagnandosi un posto nella categoria di sistemi per il grande schermo che utilizzano tecnologie multicamera. In questo caso è necessario fare attenzione alla disposizione delle cineprese secondo i corretti angoli di ripresa e proiezione, che sono calcolati attentamente. Infatti, è richiesto un sistema di sincronizzazione delle camere e dei proiettori estremamente preciso: ritardi anche minimi, infatti, avrebbero rivelato, nello scorrere della pellicola, corposi salti tra le scene proiettate su uno schermo e quelle proiettate sugli schermi immediatamente precedenti e successivi.

---

<sup>49</sup> Allen Leig, "Eleven Cameras for Circarama", in *American Cinematographer*, vol. 36, n. 8, agosto 1955, pp. 476, 485-486, p. 485.

Riporto qui di seguito la descrizione del funzionamento del sincrono in ripresa del sistema Circarama, illustrato in un articolo della rivista tecnica *American Cinematographer*, una fonte cruciale per tutte le innovazioni tecniche e le nuove apparecchiature introdotte sul mercato:

Each camera is driven by its individual electric motor a 24-volt war surplus aircraft actuator motor adapted for the purpose. Each motor is mounted below the camera base plate and is connected to the camera drive shaft through an arrangement of gears and shafts. Complete synchronization is maintained between the camera by an ingenious arrangement of sprockets and a chain linking all eleven motor drives. Starting and stopping the cameras is by remote control switch.<sup>50</sup>

Si tratta di un sistema di sincronizzazione meccanico che mette in collegamento tutte e undici le camere, controllabile da remoto con degli interruttori, così da facilitare la gestione e l'operatività delle riprese. Il meccanismo di sincronizzazione tra i singoli motori viene mantenuto anche in proiezione, dove gli undici proiettori sono sistemati in cerchio seguendo la forma della sala e rialzati rispetto agli spettatori sottostanti. Ognuno dei proiettori riproduce l'immagine sullo schermo di fronte a esso, i fasci di luce si vanno dunque a intersecare al centro della sala e lo spettacolo ha inizio, riuscendo a dare agli spettatori l'illusione di essere direttamente immersi nel film.

È stato scelto di utilizzare undici proiettori proprio perché in questo modo la curvatura degli schermi risultava minima, riuscendo a eliminare i problemi di distorsione dell'immagine.<sup>51</sup> L'unico problema di tale sistema era dovuto all'angolo di messa a fuoco che poteva dare vita a degli angoli ciechi, per esempio una persona ripresa poteva sparire improvvisamente dalla scena in uno di questi punti ciechi per riapparire magicamente nello schermo accanto. La soluzione teoricamente infallibile a questo inconveniente era quella di pianificare rigorosamente ogni ripresa in modo da eliminare il più possibile i primi piani, ma è chiaro come sia davvero di difficile realizzazione.

Il primo film in Circarama *A Tour of the West* (Peter Ellenshaw, 1955), viene realizzato in occasione dell'apertura di Disneyland (Anaheim, California), ideato da Walt Disney e inaugurato il 17 luglio 1955. Il film fu sponsorizzato dall'American Motors, famosa casa automobilistica americana, che grazie a questa operazione era convinta di riuscire a guadagnare visibilità tra gli spettatori del parco a tema, assicurandosi così un ampio numero di potenziali

---

<sup>50</sup> *Ibidem.*

<sup>51</sup> *Ibidem.*

clienti per le loro automobili. A ben vedere, probabilmente gli interessi per un potenziale allargamento di pubblico erano più dalla parte dell'American Motors che di Walt Disney.

*A Tour of the West* consiste in un tour nell'arido ovest, mettendo in scena la regione che ospita il parco di divertimenti. Il dispositivo era posizionato nella sezione di *Tomorrowland*, il "quartiere" dedicato al futuro e alla fantascienza e "based on the prosperity and progress offered by corporate capitalism."<sup>52</sup> Qui, oltre al Circarama dell'American Motors, sono presenti anche il Richfield Show dal titolo *The World Beneath Us*<sup>53</sup> e *Flight to the Moon* sponsorizzato dalla TWA (Trans World Airlines).<sup>54</sup> Tutte e tre le attrazioni enfatizzano le innovazioni filmiche e combinano educazione e intrattenimento al fine di esibire il campo di promozione della Disney. Bisogna sottolineare ancora che il coinvolgimento delle imprese nello sviluppo dei luoghi con attività per il tempo libero era davvero comune all'inizio del Ventesimo secolo, specialmente nelle fiere mondiali.<sup>55</sup>

Disney mantiene così, anche in questa sezione del parco, la tripartizione tra presente, passato e futuro; scansione temporale alla quale tiene molto e che ritiene fondamentale per una buona riuscita del suo progetto e per la popolarità del parco. Disney, infatti, molto prima dell'apertura del suo parco divertimenti ha studiato due dei modelli ai quali si è ispirato: il *Greenfiel Village* di John Ford in Michigan e il *Williamsburg* di John D. Rockefeller in Virginia<sup>56</sup>, parchi a tema che si preoccupano di ripercorrere la storia dell'America, e contemporaneamente di tramandarne i valori e costruire una base identitaria nazionale da tramandare alle generazioni future.

Dunque, uno sguardo al passato funzionale per proiettarsi al futuro, per immaginare il mondo trent'anni più avanti, che, nel caso di *Tomorrowland*, si colloca nel 1986. A questo punto il collegamento con l'Esposizione di New York del 1939 è immediato, come il riferimento al suo

---

<sup>52</sup> Sarah Nilsen, *Projecting America, 1958: Film and Cultural Diplomacy at the Brussels World's Fair*, McFarland, Jefferson N.C., 2011, p. 66.

<sup>53</sup> Un mix di diorami e filmati che mettevano in scena l'interno della terra e come essa si fosse formata. Dal Big Ben, passando per la deriva dei continenti, il periodo dei dinosauri, fino alla comparsa dell'uomo. Lo spettacolo era offerto dalla Richfield Oil Corporation, industria che aveva investito nel parco sponsorizzando anche altre attrazioni.

<sup>54</sup> La compagnia aerea TWA propose, per la durata di dieci minuti, l'avvincente esperienza di un viaggio sulla luna alla velocità di 172 miglia all'ora, che nel futuro sarebbe durato otto ore. Il tutto senza staccare i piedi dal suolo di Disneyland.

<sup>55</sup> Nilsen, *Projecting America* ... op. cit., p. 66.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 67.



tema “Building the World of Tomorrow”, dove “images of the future were dominated by a consumer culture that foregrounded the beneficent success of the free enterprise.”<sup>57</sup> Confermando ancora una volta lo stretto legame tra sperimentazione cinematografica e fantascienza, mosso dall’ipotesi – anche immaginaria – di proporre mondi altri o più semplicemente di un futuro probabile del nostro pianeta e dello sviluppo della nostra società. È lo spazio dove è permesso immaginare cosa succederà, come diventeremo e come vivremo.

Nel Circarama questo spazio ha anche una dimensione fisica: la sala circolare è di dodici metri di diametro ed è in grado di contenere circa centocinquanta persone. Seppure di dimensioni contenute rispetto alle sale Circarama realizzate successivamente, le dinamiche di immersione rivolte agli spettatori sono già tutte presenti in questa prima realizzazione. Gli spettatori, infatti, stanno in piedi e sono liberi di muoversi, ma soprattutto sono liberi di scegliere dove guardare, come nelle rotonde dei panorami pittorici ottocenteschi (che abbiamo già menzionato nel capitolo precedente). Essi hanno conquistato un grado di coinvolgimento più elevato che li porta a diventare attori co-partecipi della creazione di senso del film o delle immagini che stanno guardando, mentre esse scorrono sugli schermi tutt’intorno a loro.

Dopo la sua nascita in contesto e terreno americano, il dispositivo di cinematografia panoramica del Circarama esce dalla nazione e comincia il suo viaggio, spostandosi negli anni in diversi paesi in occasione di Esposizioni universali, specializzate e fiere, cominciando a contaminarsi di volta in volta con diverse culture e industrie che decidono di investire in questa tecnologia per realizzare un film utile a rappresentarle in un preciso momento e contesto. Il Circarama vivrà delle trasformazioni tecnologiche nel corso di queste tappe, trasformazioni che lo porteranno a essere migliorato per risolvere alcuni problemi tecnici riscontrati nella ripresa e proiezione del film, in corso di lavorazione e di resa dello spettacolo. Le industrie lavoreranno sul doppio fronte dell’abbattimento dei costi e del miglioramento della qualità della proiezione. Nel 1958 il Circarama comincia il suo viaggio oltreoceano, venendo presentato all’Esposizione Internazionale di Bruxelles con il film *America the Beautiful*, della durata di diciannove minuti, girato da Jim Algar con la consulenza tecnica di Don Iwerks – figlio di Ub Iwerks – ed è anche questa volta un viaggio attraverso l’America, volto a glorificarla ed esaltare le bellezze del territorio nazionale e le sue città più rappresentative.

Per quanto riguarda il dispositivo tecnico non ci sono novità sostanziali, se non l’utilizzo di due nuovi accessori che consentono di variare e ampliare il registro d’espressione possibile con questo sistema panoramico, altrimenti fortemente limitante per la sua natura. Ovvero i carrelli

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 66.

aerei e i *camera-car* che risultano avere una ricaduta spettacolare sul girato. “Il primo è un supporto che consente di caricare l’apparecchio di ripresa all’interno di un aereo e di farlo scendere a piacimento attraverso il portello di sganciamento delle bombe, mentre il secondo è una struttura che consente di montarlo sul tetto di una macchina appositamente modificata.”<sup>58</sup> Sistemazione che possiamo vedere chiaramente illustrata nella prima immagine del brevetto (vedi apparati – Brevetto Circarama), e che consente appunto nuovi tipi di riprese.

A questo punto non deve stupire che ancora una volta sia proprio una casa automobilistica a essere scelta per la sponsorizzazione di un simile progetto; infatti, per l’esposizione belga l’investimento sarà affidato alla Ford.<sup>59</sup>

Il viaggio che viene rappresentato somiglia più a un tour “promozionale” del paese, tra natura e cultura, assai più ambizioso e tendenzioso del precedente. Gli spettatori sono trasportati dal Montana ai caratteristici quartieri di San Francisco, dal Parco nazionale di Yellowstone ai grattacieli di New York, dalla Monument Valley a Santa Fe, dal Grand Canyon alle architetture coloniali di Boston.<sup>60</sup> L’investimento nelle virtù propagandiste del film, ci apre a una prima considerazione sul contesto di guerra fredda anche “tecnologica”, su cui torneremo più avanti: si legga infatti quanto osservato da un giornalista dell’*American Cinematographer*, che chiude così il suo articolo:

The production of this film I believe is an attainment of great significance in these times of Sputniks, world tensions and growing confusion among peoples of nations, for it gives our overseas neighbors something tangible to see, thanks to the authentic and compelling medium of movies, to see what America and Americans really are, viewed against the vast backdrop of our accomplishments.<sup>61</sup>

Il viaggio del Circarama, lo porta nell’anno successivo, il 1959, in Russia e precisamente a Mosca dal 4 luglio al 15 agosto per l’Esposizione americana, la più grande mostra della guerra

---

<sup>58</sup> Federico Vitella, “Tecnologia, ideologia: il Circarama”, in *Bianco & Nero*, n. 557-558, maggio-agosto 2007, pp. 183-195, p. 185-6.

<sup>59</sup> Nilsen, *Projecting America* ... op. cit., p. 66. In questo volume è possibile trovare un approfondimento dettagliato della presenza americana all’Esposizione di Bruxelles 1958 e delle diverse motivazioni che portano a un investimento di questa portata. È interessante sottolineare come parallelamente all’industria cinematografica, anche l’industria automobilistica americana alla fine degli anni Cinquanta stia attraversando un periodo di crisi e rinnovamento, trovando nel Circarama una risposta al problema e una nuova possibilità di visibilità.

<sup>60</sup> Cfr.: Vitella, “Tecnologia, ideologia: il Circarama” ... op. cit., p. 185; Nilsen, *Projecting America* ... op. cit.

<sup>61</sup> Ray Fernstrom, “Shooting a Film for the Fair”, in *American Cinematographer*, n. 2 febbraio, 1958, pp. 92-93, p. 116.

fredda che mirava a promuovere la "comprensione reciproca" tra le due parti di mondo che si stavano fronteggiando. In questa occasione l'America si presenta proprio con il Circarama.

Lo spazio affittato per l'allestimento è il Parco Sokolniki che insieme alle spese di costruzione dei padiglioni fa raggiungere un ammontare di 142,250 dollari. Il versante sovietico invece, prevede di investire 375,000 dollari per l'acquisto di due fabbricati a New York, oppure la metà delle spese per costruirne due nuovi.

Nella rivista *Cronache Economiche*, un paragrafo dal titolo *Accordo tra U.S.A. e U.R.S.S. per l'allestimento di Mostre speciali a Mosca e a New York*, fa il punto sugli accordi per lo scambio di mostre tra le due nazioni:

L'esposizione americana di Mosca si svolgerà dal 4 luglio al 15 agosto; essa comprenderà un settore dedicato all'industria, uno al Circarama (nuova tecnica di produzione cinematografica su schermo di 360°) ed uno destinato a illustrare la vita dei fanciulli in America (questo secondo il desiderio espresso dai Russi).

L'esposizione sovietica a New York, per la quale non è ancora stato fissato il periodo, allineerà un modello di Sputnik ed uno di una nave rompighiaccio a propulsione atomica, nonché altri prodotti della scienza e dell'industria sovietica ed infine un impianto di cinerama.<sup>62</sup>

Questo "scambio" tra mostre è sicuramente rilevante nel contesto della guerra fredda, anche culturale, così come approfondiremo nella prossima parte del capitolo.

In questa sezione iniziale ci limitiamo invece a dare le coordinate spazio-temporali del mio oggetto di studio e precisamente dei tre casi di studio scelti. Ma prima di tutto penso sia necessario schematizzare, in una breve panoramica, le tappe che hanno caratterizzato il viaggio e la circolazione del dispositivo panoramico Circarama:

- Disneyland 1955, *A Tour of the West*, realizzato da American Motors;
- Bruxelles 1958, *American the Beautiful*, realizzato da Ford;
- Torino 1961, *Italia '61*, realizzato da Fiat;
- Losanna 1964, *Zauber der Schiene*, realizzato da ferrovie dello stato svizzere;
- Montreal 1967, *Canada '67*, realizzato da Telephone Association of Canada;
- EPCOT (Experimental Prototype Community of Tomorrow), dal 1982 a oggi, titoli vari ma tutti voluti da Disney<sup>63</sup>;

---

<sup>62</sup> Anon., in *Cronache Economiche*, n. 194, febbraio 1959, p. 88.

<sup>63</sup> Negli anni si susseguiranno diversi film all'EPCOT, pertanto, qui non li indicheremo tutti nel dettaglio ma teniamo l'indicazione generale EPCOT ad indicare che il dispositivo non viaggerà più. A questo link è possibile vedere un breve riassunto delle sue attività in occasione dei suoi 40 anni di attività:

- Vancouver 1986, *Portraits of Canada*, realizzato da Telecom Canada.

I tre casi scelti sono simbolici e funzionali perché coprono diversi territori, industrie e momenti. Si parla infatti di Italia, Svizzera e Canada dove il Circarama è stato rispettivamente realizzato da Fiat (un'industria automobilistica), SBB (le ferrovie dello stato svizzere), e la Canadian Telephone companies (l'associazione delle industrie di telecomunicazione canadese). In un arco temporale che si sviluppa lungo tutti gli anni Sessanta, infatti gli anni interessati sono il 1961, il 1964 e il 1967.

Ho scelto di analizzare queste tappe perché sono quelle in cui il dispositivo viene utilizzato al di fuori del contesto Disney, o comunque in contesti diversi dalla rappresentazione americana, e dunque esse rappresentano i momenti in cui il Circarama si contamina e si evolve, sotto l'influenza di tensioni geopolitiche di ordine globale. Furono le occasioni in cui industrie esterne chiedevano lo sfruttamento del brevetto per realizzare un film che rappresentasse principalmente la loro industria di riferimento e di conseguenza, o in modo parallelo, la nazione di appartenenza. Tutti e tre sono film che vengono realizzati per delle esposizioni, andando in questo modo a circoscrivere il tipo di contesto in cui vengono presentati e per cui vengono prodotti, così come l'orizzonte temporale del loro sfruttamento: gli anni Sessanta, l'acme della guerra fredda, il decennio in cui la tensione tra i due blocchi ha raggiunto punte estreme. Nel tenere tutte queste variabili in considerazione si è scelto di analizzare il caso italiano, quello svizzero e quello canadese.

L'esperienza di EPCOT e la tappa dell'Expo 86 di Vancouver volutamente non vengono affrontate in questa sede.

L'EPCOT (Experimental Prototype Community of Tomorrow)<sup>64</sup>, nacque nel 1980 come progetto di un'utopica città del futuro, e possiamo indentificarlo come quell'ambiente del ritiro del Circarama. Il viaggio erratico di questo dispositivo multischermo troverà infatti sede stabile e conclusiva in un parco Disney, il suo ideale luogo di origine. L'utopia di EPCOT non verrà realizzata fino in fondo e la struttura sarà riadattata a sede di proiezioni panoramiche spettacolari tuttora attivo. Inoltre, le proiezioni panoramiche all'EPCOT saranno realizzate e gestite direttamente da Disney, senza quindi che ci sia un'industria esterna, e inoltre i film che

---

<https://dapsmagic.com/2022/09/epcot-celebrating-40-years-of-inspiration-imagination-and-possibility/> (ultima consultazione 20.01.2023).

<sup>64</sup> Per una panoramica sulla sua struttura e organizzazione si veda: Alan Bryman, *Disney & His Worlds*, Routledge, Londra, 2003.

vi verranno proiettati saranno o realizzati appositamente o verranno riutilizzati quelli già esistenti con delle integrazioni o modifiche, come, per esempio, per il film *O Canada*, uno dei più proiettati e più integrati nel tempo. Nel caso di Vancouver<sup>65</sup> invece, si esce dall'orizzonte temporale che ci si è dati come riferimento e anche se potrebbe risultare d'interesse come confronto con il film e l'esperienza del 1967 (dal momento che soggetto e industria coinvolta sono molto vicini) si è deciso di non approfondirlo perché non porta una prospettiva geografica o industriale nuova nell'argomentazione.

La tappa canadese del 1967 assume al contrario un grande significato se messa in relazione alle dinamiche europee e americane. Rapporti che vediamo confluire anche nella storia del Circarama, che è un dispositivo di origine statunitense (disneyano) che però prima di approdare in Canada ha viaggiato attraverso l'Europa. Qui viene modificato – migliorato – per poi presentarsi una volta arrivato in Canada con un nuovo brevetto (vedi apparati) che tenesse conto delle migliorie apportate negli anni e nelle esperienze precedenti. Il Circarama approda in Canada quasi come nuova tecnologia. La volontà sembra quella di “superare” il suo passato e di presentarsi come nuova tecnologia. Tanto che il nome verrà cambiato e sarà ri-brevettato su suolo canadese sotto il nome di Circle Vision 360° (vedi apparati). La grande innovazione, che giustifica un nuovo brevetto, è l'incremento del numero di piste audio utilizzate, che da tre passano a dieci. Curioso poi notare come non siano stati stretti rapporti tra gli sviluppatori europei dei film e quelli canadesi. Cosa che invece tra Svizzera e Italia era avvenuta come è stato dimostrato dalla corrispondenza trovata tra Fiat e SBB (vedi apparati).

### 1.2.2 Dove si viaggia

La dimensione espositiva delle rotonde panoramiche ottocentesche può essere collegata a quella dei padiglioni espositivi realizzati per le esposizioni universali o specializzate del Novecento. La dinamica e l'allestimento della situazione espositiva sono del tutto simili e mantengono quindi elementi di continuità: si potrebbe affermare che l'esposizione stessa manifesta caratteri mediali. “Questo genere d'impresa corrispondeva anche allo stile dell'esposizione, attrezzata

---

<sup>65</sup> In questa occasione sarà realizzato il film *Portraits of Canada* girato dal regista Jeff Blyth nel 1986 per la partecipazione del Telecom Canada Pavilion all'Expo di Vancouver del 1986. A questo link è possibile vedere il film con un commento del regista: <https://www.youtube.com/watch?v=0reeIDNaUkg> (ultima consultazione 19.01.2023). Dalle immagini del film è possibile notare come esso sia molto diverso da quelli che presi in esame qui. La dimensione del viaggio attraverso i luoghi della nazione lascia spazio alle azioni degli uomini e alla registrazione di attività o eventi tipici.

secondo il modello delle grandi mostre industriali con un ristorante a pianoterra e con un gran numero di costruzioni accessorie rumorose e scintillanti, preannunciate nella guida ufficiale; [...]”<sup>66</sup>

Quindi la dimensione espositiva dei panorami pittorici era legata, o comunque del tutto simile nella sua forma architettonica e nella sua dimensione di evento, a quella delle grandi mostre. Non stupisce quindi che anche nel secondo Novecento le grandi esposizioni abbiano mantenuto questa loro funzione di luogo di esposizione delle tecnologie emergenti e dei dispositivi visivi più in voga. Arricchiti da ristoranti, negozi, gadget, luci, attrazioni, ecc... . una situazione quindi, anzi, un’infrastruttura, che può essere essa stessa considerata come un medium a sé, con delle sue dinamiche specifiche e una sua storia personale.

Sebbene ogni esposizione si presenti come caso a parte, con le sue proprie dinamiche che la rendono unica, un fattore comune è quello di essere lo spazio dove avviene un primo incontro e rinnovamento delle pratiche.<sup>67</sup> Le esposizioni universali e specializzate, dall’Ottocento e poi per tutto il Novecento – chiamato anche il secolo delle esposizioni – modificarono la loro funzione trasformandosi da luoghi che oscillano tra il divertimento e l’inventariazione di oggetti e articoli prodotti dall’uomo, catalogati e messi in mostra, diventando i luoghi dell’esposizione dell’esperienza della modernità: proponendosi quali espositori delle idee e dell’ingegno umano, funzionano come delle vetrine sul e per il mondo, spazi di dimostrazione del progresso tecnologico contemporaneo.

L’edizione chiave per lo spostamento di rotta in questa direzione è quella di Parigi del 1900, che da una parte conserva ancora lo spirito ottocentesco, mentre dall’altra lascia intravedere i cambiamenti socioculturali che avrebbero caratterizzato il XX secolo. Infatti, i grandi miglioramenti dei mezzi di comunicazione avevano nel frattempo molto ridimensionato la necessità di spazi per il confronto tra le varie produzioni nazionali, tramutando sostanzialmente le grandi esposizioni in immensi complessi propagandistici.<sup>68</sup> L’Expo parigina si conferma come una delle Esposizioni con la maggiore densità di attrazioni incentrate sulle immagini in

---

<sup>66</sup> Dolf Sternberger, *Panorama del XIX secolo*, Il Mulino, Bologna, 1985, p. 38.

<sup>67</sup> Anche in ambito cinematografico, studi recenti si stanno soffermando sull’analisi della dimensione espositiva, la quale fa emergere questioni e sfaccettature caratteristiche di tale contesto, come ad esempio il XXV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema (XXV International Film Studies Conference) del 2018 a Gorizia dal titolo: *Exposing the Moving Image. The Cinematic Medium Across World Fairs, Art Museums and Cultural Exhibitions* (Cavallotti et al, 2019).

<sup>68</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/le-esposizioni-universali\\_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/le-esposizioni-universali_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/) (ultima consultazione 03.12.2023).

movimento, tra cui il Cinéorama di Raoul Grimoin-Sanson, primo tentativo di proiezione panoramica. Le esposizioni sono considerate anche come eccezionali contenitori<sup>69</sup> e moltiplicatori di eventi che riescono a mantenere un collegamento diretto con quelle che sono le innovazioni della modernità.

Potremmo dare un'interpretazione in termini di storia culturale, in termini sociologici o architettonici, o dal punto di vista della comunicazione visiva, orale o scritta. [...] un'esposizione si presenta come un fenomeno dalle molte facce, pieno di contraddizioni, aperto a vari usi, siamo probabilmente autorizzati a interpretarlo da tutti questi punti di vista. Forse alla fine scopriremo che, sebbene differenti, le interpretazioni sono complementari e non contraddittorie.<sup>70</sup>

Posizione che ci autorizza a riflettere sulle esposizioni sotto diversi punti di vista, utilizzando metodologie diverse, a sottolineare quella natura prismatica del medium che abbiamo già citato in precedenza.

Le stesse esposizioni possono infatti essere considerate come un medium a sé o addirittura:

Considerate come “pulsazioni” del pianeta, le Esposizioni vanno misurate nei loro intervalli e nelle loro intensità, nelle loro scelte territoriali e nelle loro politiche celebrative, sino a ricomporre andamenti sincronici e diacronici di un apparato in cui “lavoro concreto” e “lavoro astratto” trovano soluzioni “esemplari” estremamente articolate e profondamente legate agli automatismi ma anche alle derive della civiltà meccanica.<sup>71</sup>

Luca Massidda nel suo *Atlante delle grandi esposizioni*<sup>72</sup> si propone infatti di: “rileggere con attenzione la storia delle grandi esposizioni universali, le condizioni industriali della loro genesi (capitolo primo), le ragioni mediali della loro crisi (capitolo secondo) e, solo alla fine, le cause informazionali della loro inaspettata rinascita (capitolo terzo).”<sup>73</sup> Il lavoro è organizzato seguendo una tripartizione che corrisponde alle seguenti parole chiave: struttura, sovrastruttura

---

<sup>69</sup> Alexander Geppert C. T., *Fleeting Cities: Imperial Expositions in Fin-de-Sie`cle Europe*, Palgrave Macmillan, New York, 2010.

<sup>70</sup> Alberto Abruzzese (direzione scientifica), Luca Massidda (a cura di), *Expo 1851-2015: storia e immagini delle Grandi Esposizioni*, Utet, Torino, 2015, p. 41.

<sup>71</sup> Abruzzese, Alberto, 1991, *Estetiche del conflitto e del potere*, in «Quaderni Di», *Le esposizioni del '900 in Italia e nel mondo*, 11/1990, Liguori, Napoli, p.14, citato in Luca Massidda, *Atlante delle grandi esposizioni universali. Storia e geografia del medium espositivo*, Franco Angeli s.r.l, Milano, 2011, p. 11.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 10.

e rete. Dove viene analizzato il capitale delle esposizioni, i media che lo hanno bloccato e la rete successiva che si è sviluppata. In questo andamento della vita delle esposizioni è interessante notare come la data del 1970 e l'Expo di Osaka segnino la fine di quel periodo d'oro che le ha caratterizzate. Forse non è un caso che dopo il picco di visitatori del 1970 all'Expo di Osaka che Massidda definisce come “infarto giapponese” utilizzando la metafora medica con cui analizza il corpo esposizioni: “[...] gli scompensi si fanno molto più violenti, la frequenza rallenta drasticamente, fino all'episodio di Osaka 1970. Superato lo spettacolo da infarto giapponese (sessantaquattro milioni di visitatori), il cuore del medium espositivo va in arresto e sembra definitivamente cessare di battere.”<sup>74</sup>

A conferma dell'importanza e del ruolo che le esposizioni hanno avuto vorrei evidenziare la nascita del BIE (Bureau International des Expositions) che risale al 1928 con la stipula della Convenzione di Parigi. L'organizzazione internazionale e intergovernativa comincerà a operare attivamente dal 1933, con il compito di controllare e regolare tutte le esposizioni internazionali (che durano più di tre settimane e non hanno una natura commerciale). Il BIE si occupa di controllare la qualità e il successo dell'evento, ma anche di garantire che vengano rispettati i diritti fondamentali di ambo le parti, sia degli organizzatori che dei partecipanti, preservando quelli che sono i valori su cui le Esposizioni si fondano: educazione, innovazione e cooperazione. Essa ha la sua sede operativa a Parigi e da trentuno paesi attivi al momento della sua istituzione, si è ora passati ad avere centosettanta paesi membri.

A partire dal 1933 l'organizzazione vara una classificazione che suddivide le Expo in due categorie, quelle Universali e quelle Specializzate; diversificate in base alla dimensione, alla durata e al tema proposto, le seconde – come si intuisce dalla denominazione – si sviluppano attorno a un tema molto specifico e sono di dimensioni ridotte rispetto alle prime che invece non hanno limiti dal punto di vista spaziale e presentano un tema di respiro e interesse globale.<sup>75</sup> Il BIE si occupa, infine, anche di coordinare la Triennale di Milano (esposizione di arti decorative e di architettura moderna) e, dal 1959, le Esposizioni Internazionali Orticole in collaborazione con l'Associazione Internazionale dei Produttori Orticoli.

---

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>75</sup> Negli anni i protocolli che regolamentano le scansioni temporali tra un'Expo e un'altra, le dimensioni, le durate e la suddivisione delle esposizioni, sono cambiati nel 1972 e nel 1988. Per un approfondimento si faccia riferimento al sito: <https://www.bie-paris.org/site/en> (ultima consultazione: 18 febbraio 2019).

Prima dell'istituzione del BIE, le esposizioni non avevano un organo di coordinamento generale e non seguivano criteri precisi, parte di queste sono state riconosciute e raccolte sotto la denominazione generale di Esposizioni storiche.



Resta il fatto che il 1970 segnò la fine di questo periodo di splendore e anche secondo lo studioso Luca Massidda, la minaccia che mina il successo e la vita stessa delle Esposizioni è da individuare nella diffusione dell'apparecchio televisivo: "Ad attentare alla vita dello spettacolo espositivo non è la ritualità in livrea del cinematografo ma l'invasione quotidiana e seriale della domestica televisione."<sup>76</sup>

E questo ci aiuta a tornare alle nostre considerazioni e al nostro periodo di riferimento che abbiamo detto essere la metà del Novecento. Infatti, come dicevamo all'inizio del paragrafo, dopo il primo conflitto mondiale il ruolo e le dinamiche che interessavano le esposizioni videro un cambiamento dall'esposizione delle sperimentazioni tecnologiche all'attenzione verso la progettazione di innovative tecniche espositive. Soluzioni che sarebbero poi diventate di uso comune negli allestimenti di esposizioni permanenti e musei.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, il tratto più visibile della modernità sul quale insistono le esposizioni universali è legato a doppio filo con lo sviluppo delle vie di trasporto e di comunicazione: elementi fondamentali in questo senso sono la connessione tra l'espansione della rete ferroviaria, lo sviluppo dell'industria dell'automobile, e l'evoluzione della rete informativa, caratterizzata da apparecchi come il telegrafo e il telefono, che insieme collaborano alla riduzione delle distanze e al raggiungimento della *telepresence*<sup>77</sup> che poi sarà punto fondante dello sviluppo della rete Internet.

Le nuove realtà determinate dall'avvento della cultura di massa e i più complessi meccanismi di promozione delle merci trovano quindi altre strade più adatte a soddisfare le esigenze di comunicazione e di consumo. E la connessione tra industria, tecnologia e momento espositivo che stiamo cercando di far emergere in questo paragrafo come anche di porre l'accento in questa sede viene colta e messa in posizione centrale anche da Massidda:

L'ipotesi che qui proviamo a verificare è quella di una possibile analogia tra le condizioni dell'abitare metropolitano determinate dalla rivoluzione industriale e quelle poste in essere dall'affermazione del paradigma informazionale. La metropoli industriale della società moderna e la città globale della società informazionale rappresenterebbero entrambe due momenti di «cristallizzazione del caos» (Mumford, 1938, p. LXXV) nella dimensione urbana favorevoli alla messa in scena del grande spettacolo espositivo.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Massidda, *Atlante delle grandi ...* op. cit., p. 13.

<sup>77</sup> Alison Byerly, *Are We There Yet? Virtual Travel and Victorian Realism*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2012, p. 25.

<sup>78</sup> Massidda, *Atlante delle grandi ...* op. cit., p. 10.

La dimensione della città globale diventa dunque uno dei momenti fondamentali nell'analisi, portando lo sguardo ad avere necessariamente un'apertura maggiore. La dimensione dello spazio delle esposizioni universali, come anche le modalità di sviluppo e diffusione che riguardano gli altri dispositivi mediali, non hanno più una circolazione esclusivamente europea, ma cominciano ad affacciarsi oltreoceano. Viene dunque richiesto uno sguardo transatlantico che apra il dialogo tra vecchio e nuovo continente.

Tensione che viene colta perfettamente dal modello di analisi proposto da Malte Hagener in riferimento alle dinamiche specifiche che legano le esposizioni tra loro. Egli propone infatti un metodo che ruoti attorno alla formula "ETE". Iniziali che stanno rispettivamente per: *entangled*, *transnational*, *ecological*. Le esposizioni sono per natura fenomeni complessi, pieni di relazioni intrecciate e dinamiche – *entangled* –, che nascono all'interno dei confini nazionali con la volontà di disintegrare questo limite per aprirle a una dimensione globale – *transnational*. Una rete sistemica che è da intendersi in un suo ambiente complessivo e che fa emergere esplicitamente quella che è una concezione ecologica – *ecological* – delle interazioni del modello preso in esame.<sup>79</sup>

Rileggendo le esposizioni con questo occhio, esse non possono più essere considerate come mero luogo di divertimento, ma bensì diventano un pretesto per comprendere dinamiche della realtà sociale, politica e industriale, espresse attraverso le immagini e la rappresentazione. Ed è con tali strumenti che ci si propone di analizzare le esposizioni di riferimento in cui troviamo il Circarama, ovvero Torino 1961, Losanna 1964, Montreal 1967.

### 1.2.3 Quando si viaggia

Il periodo che prendo in considerazione si situa esattamente appena prima dell'"arresto cardiaco" delle esposizioni avvenuto con Expo 70. Nello specifico mi soffermerò sugli ultimi dieci anni di attività delle Expo appena prima di tale evento, e quindi il decennio degli anni Sessanta. Il periodo di circolazione e movimentazione del Circarama è tutto sommato contenuto, comincia alla fine degli anni Cinquanta con Expo 58 e arriva a metà degli anni Ottanta con Expo 86. Ma la sua attività e mobilitazione più attiva si ha indubbiamente negli

---

<sup>79</sup> Malte Hagener, "Montréal's Expo 67 within an Expanding Cinema History", in Cavallotti Diego, Simone Dotto, Andrea Mariani (a cura di), *Exposing the Moving Image. The Cinematic Medium Across World Fairs, Art Museums and Cultural Exhibitions*, Atti del XXV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, XXV International Film Studies Conference, Dipartimento di storia e tutela dei beni culturali, Forum, Udine, 2019, pp. 101-110.

anni Sessanta con Expo 61, Expo 64 ed Expo 67. Densità e concentrazione che ho deciso dunque di analizzare.

Comunemente pensiamo agli anni Sessanta come anni psichedelici che sono caratterizzati da un'esplosione di energia creativa e di libertà, nata in diretta rivolta contro le limitazioni sociali e la gerarchia autoritaria dei primi anni della Guerra Fredda.

Infatti, anche Malte Hagener ricorda che “The late 1960s appear crucial in a number of ways for a thorough reconfiguration of media and society, for the way conceptions of authoritarian control from outside gave way to cybernetic ideas of self-control and self-guidance through feedback from the inside.”<sup>80</sup> Il decennio risulta essere un momento molto significativo anche nella storia dei media e Hagener nel saggio *1967 - how to write the media history of a single year?* propone una nuova metodologia di analisi, che si focalizzi su di un singolo anno.

L'intento del metodo proposto da Hagener è quello di moltiplicare le prospettive di analisi per riuscire a trovare le connessioni che ancora restano sotterranee. Oppure ancora di fare emergere nuove reti di ragionamenti che altrimenti, senza un'attenzione delimitata, rimarrebbero nascoste senza mai essere visibili.

The main aim of this text is to outline what such a diachronic *histoire croisée* of a single year is able to highlight and what its own constitutive blind spots might be. Therefore, it seeks to expand in a number of ways on the advances of new film history as it selects its case studies, or rather, to borrow a term from Lisa Parks, its “sites of analysis,” to cast some light on the genealogy of expanded cinema, with installation art, and the practices of media appropriations as well as the non-synchronicity of media history in general.<sup>81</sup>

L'analisi di un singolo anno viene comunque contestualizzata e messa in dialogo con il periodo generale di cui ne è parte. Alternando quindi uno sguardo puntuale sul singolo anno di riferimento che poi con un movimento zoom out si sposta sull'intero decennio e che possa portare ad avere contemporaneamente una visione puntuale ma complessiva sul viaggio del dispositivo panoramico e sulle dinamiche che lo hanno interessato. Procederemo qui in modo simile, prendendolo a modello metodologico e dando spazio specifico di analisi a tre anni specifici: 1961, 1964, 1967.

---

<sup>80</sup> Malte Hagener “1967 - how to write the media history of a single year?”, in Beltrame Alberto, Giuseppe Fidotta, Andrea Mariani (a cura di), *At the Borders of (Film) History*, Atti del XXI Convegno Internazionale di Studi sul Cinema / XXI International Film Studies Conference, Dipartimento di storia e tutela dei beni culturali, Forum, Udine, 2015, pp.411-418, p. 413.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 411.

Gli anni Sessanta svolgono anche un ruolo fondamentale nel percorso evolutivo di quelle che sono le pratiche di visione panoramica. Ripercorrendone infatti alcune delle tappe fondamentali che si sono succedute nel tempo, si può partire dal brevetto del pittore irlandese Robert Barker che risale al 1787, fino ad arrivare al suo corrispondente contemporaneo che viene individuato nella realtà virtuale, che rende concreti gli studi e gli approfondimenti che si sono avuti negli anni come anche la fortuna che essa ha avuto.<sup>82</sup>

Lungo questo percorso evolutivo gli anni Sessanta svolgono infatti un ruolo fondamentale perché segnano il ritorno delle dinamiche di visione panoramica associate alla mobilità che il dispositivo cinematografico rendeva possibile.

Sternberger parlando dei panorami, afferma che “I veri promotori di questa illusione non sono però i principi che vi figurano di persona e neppure i pittori che ne ricavano fama senz’altro effimera, quanto piuttosto gli imprenditori del panorama; nel caso della battaglia di Sedan – come solitamente, del resto – una società per azioni.”<sup>83</sup> Antecedente interessante che in qualche modo giustifica anche i nostri casi presi in esame e gli dà valore inserendoli in una dinamica che non risulta essere nuova ma che nel tempo è andata via via consolidandosi. Meccanismo e agenti che possiamo ritrovare anche nelle esperienze produttive del Circarama.

Ricordiamo inoltre che questo è il momento in cui si sta cercando di ridefinire le identità nazionali post-guerra, ma allo stesso tempo anche le industrie hanno bisogno di costruire la loro identità, e il cinema le aiuta in questa direzione: “Companies use film systematically to project a certain image and create what is usually known as a corporate identity, [...]”<sup>84</sup>

Un cinema industriale quindi, fatto dalle industrie per le industrie, che sfruttano il mezzo cinematografico per veicolare la loro immagine, per farsi conoscere e far conoscere i loro prodotti. Al fine di innescare meccanismi di fidelizzazione e affiliazione del cliente ma anche, un cinema che guarda all’interno delle aziende, rivolto ai lavoratori offertogli quasi come un momento di “svago” (ad esempio Fiat organizza delle proiezioni le domeniche mattina per i suoi dipendenti).

---

<sup>82</sup> Per un esempio di collegamento tra la realtà virtuale e il panorama si veda a titolo esemplificativo: Kenderdine Sarah, “Speaking in Rama: Panoramic Vision in Cultural Heritage Visualization”, in *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, Cameron Fiona and Sarah Kenderdine (a cura di), Cambridge, MA: The MIT Press, 2007, pp. 301-332.

<sup>83</sup> Sternberger, *Panorama del XIX ... op. cit.*, p. 38.

<sup>84</sup> Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau, “Record, Rhetoric, Rationalization. Industrial Organization and Film”, in Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau, *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2009, pp. 35-50, p. 42.

Non è quindi qualcosa di nuovo che la cultura, o le nuove sperimentazioni tecnologiche e artistiche siano in qualche modo finanziate da chi col mondo dell'arte e della cultura centra ben poco. Continuando su questa linea, le tappe del Circarama che qui analizziamo, sono state finanziate di volta in volta da diverse industrie. Già la prima realizzazione del Circarama vede attiva la General Motors, quindi una casa automobilistica, che investe nella produzione di un film panoramico. Per quanto riguarda invece i casi che in questa sede saranno analizzati più nello specifico, le industrie attive sono quelle legate al mondo della mobilità e delle telecomunicazioni. Si tratta infatti ancora una volta di una casa automobilistica – la Fiat per quanto concerne il caso italiano; una società ferroviaria – SBB per la sua tappa svizzera; e una confederazione di compagnie telefoniche capeggiate dalla Bell Company per la sua realizzazione su suolo canadese. L'etichetta, dunque, della mobilità e delle telecomunicazioni è la matrice comune che lega queste tappe. Caratterizzata dalla smaterializzazione delle informazioni e dalla loro circolazione libera, che è ormai arrivata a conquistare un livello globale e transnazionale.

Uno degli aspetti tecnici più rilevanti nel Circarama, alla luce di queste considerazioni, è la possibilità di realizzare delle riprese attraverso le carrellate, che aggiungono il movimento alla visione e grazie alle quali cambia il punto di vista che viene offerto agli spettatori. Il punto di vista degli spettatori rispetto alle immagini che vede passa quindi da uno stato di fissità, nei panorami pittorici, a uno stato mobile e variabile che le riprese delle tecnologie widescreen propongono.

Another discrepancy in the cinematic embodiment of panoramas might have been introduced by forward tracking shots. Here, one of the fundamental characteristics of the painted panorama (360 degree or moving) regards the image's fixed distance from the spectator. The forward track, moving towards the vanishing point, shifts the extensive relations mapped out by the traditional panorama to a set of intensive relations – an ever closer inspection of spaces first seen at a distance.<sup>85</sup>

La posizione fisica rispetto alla superficie della rappresentazione, il punto di vista e il ruolo centrale che assume lo sguardo, sono tutti elementi che portano lo spettatore a una certa appropriazione del mondo. Sentendosi di dominare – o di essere dominati – da una situazione

---

<sup>85</sup> William Uricchio, "Panoramic Visions: stasis, movement, and the redefinition of the panorama," in *La nascita dei generi cinematografici/The Birth of Film Genres*, ed. L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi (Udine: Forum, 1999), pp. 125–133, p.130.

nella visione completa in cui sono immersi. Esiste un panorama solo con la determinazione esatta della posizione dello spettatore e la definizione di un punto di vista sulla realtà, in questo senso l'esperienza panoramica ci mette in relazione con il mondo e ci porta a interrogarci sul nostro rapporto con esso, sia esso controllato o sconosciuto. È questa una delle chiavi di lettura interessanti per interpretare la visione panoramica all'interno del contesto culturale, valevole sia per i panorami pittorici che per il Circarama.

Oscillando tra la sensazione di dominazione omnicomprensiva, quella di sottomissione e quella di alienazione, la visione panoramica può essere utilizzata come strumento potenziale di una dimensione geopolitica che qualsiasi industria-nazione voglia proporre e tenere sotto controllo. Ma il movimento che viene reso possibile non è solo quello interno alle riprese ma anche la camera stessa che viene ora fatta muovere utilizzando i mezzi di trasporto:

One additional variation that the cinematic panorama introduced emerged from the issue of motion in two senses. First, especially vehicle-mounted panoramas offered traces of the texture of movement (here, I do not mean the scanning movement of the camera itself). [...] This might be seen as a form of embodiment – the camera as a physicalized entity through which we gain access to particular spaces. [...] A second related factor has to do with camera movements as a response to the movement before the camera. [...] Here the notion of subjectivity, of the view dominated by an agency with particular interests which may or may not shared with the viewer, comes forward, again, challenging the contemplation and distance so characteristic of the traditional panorama.<sup>86</sup>

In questo modo il movimento si lega direttamente all'esperienze fisiche che gli spettatori possono esperire durante la proiezione. Esperienze che colpiscono il corpo e che sono del tutto soggettive, condivise con i propri compagni di visione ma specifiche del singolo individuo. Così che il concetto di movimento e di *embodiement* possano passare attraverso la soggettività, la quale acquista grande potere per veicolare concetti o raggiungere interessi strategicamente pianificati.

I protagonisti sono dunque gli spettatori del Circarama che sono anche visitatori dell'Expo (o del parco a tema), ma che sono anche cittadini sia della loro città ma cominciano sempre più a prendere coscienza di essere anche cittadini di un mondo che è sempre più diretto verso la globalità. Quindi in questa ottica quello che è in movimento è anche lo sguardo stesso degli spettatori che grazie all'introduzione dei dispositivi e delle giostrine meccaniche che venivano presentate negli ambienti espositivi riuscivano a sganciare i loro occhi dalla fissità e a renderli sempre più mobili. Guadagnando così l'opportunità di viaggiare virtualmente attraverso diversi

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 130-131.

paesi, attraversando luoghi lontani e paesi del mondo intero allenando così lo sguardo che poco alla volta si abituava a immagini diverse da quelle del loro quotidiano.

Le esposizioni segnano dunque in questo periodo storico anche il punto d'incontro perfetto tra il *mobilized gaze* e il *virtual gaze* di cui parla Anne Friedberg: "The World Exhibition was a monumental site for the conflation of the mobilized gaze of shopping and tourism with the virtual gaze of the faux-real."<sup>87</sup> Il testo *Window Shopping* di Friedberg propone lo spettatore diorama e panoramico come alternative al modello di visualità strutturata così spesso associato alla modernità, e allo sguardo panottico. Una nuova figura sociale, la *flâneuse*, è apparsa negli spazi pubblici, resa possibile dalle nuove configurazioni della cultura del consumo. Un'espressione, dunque, della tensione della modernità che caratterizza il periodo. La studiosa usa infatti la figura del *flâneur* come modello per osservare la modernità e prende in prestito Benjamin come guida per il suo percorso. Così i *passages* vengono visti come paradigma per tutta la modernità: "The passage was not a museum or a warehouse, but a sales space where the purchase was a transaction endowed with near-philosophic significance."<sup>88</sup> All'interno di questo sistema di visione, è chiaro che la dimensione panoramica crei un'altrove dove "The panorama did not physically mobilize the body, but provided virtual spatial and temporal mobility [...]."<sup>89</sup>

Sono quindi tutte quelle innovazioni tecnologiche in campo della mobilità e delle comunicazioni che vengono presentate nelle esposizioni a portare un cambiamento progressivo nel modo di vedere degli spettatori, che ricordiamolo, sono anche cittadini del mondo. Le quali un poco alla volta stanno vedendo il loro mondo cambiare, diventare più mobile e più fluido, votato al grido della velocità e del mutamento. "The telegraph, the telephone, and electricity increased the speed of communications, the railroad and steamship changed concepts of distance, while the new visual culture photography, advertising, and shop display recast the nature of memory and experience."<sup>90</sup>

La stessa tensione di rinnovamento visuale che caratterizza la metà del secolo nella sua trasformazione alla volta della mobilità è catturata anche da Vanessa Schwartz che in *Jet Age*

---

<sup>87</sup> Anne Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley, 1993, p. 82.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 15.

*Aesthetics*<sup>91</sup> si concentra sull'estetica che lo sviluppo dei viaggi aerei portano con sé. Sostiene che la velocità e la fluidità del mezzo hanno permesso alle persone di immaginare di vivere nel futuro, esplorando ambiti diversi come l'architettura degli aeroporti, il design dei parchi a tema, il cinema e la fotografia.

The jet defined an age because it was contributing to a transformation in subjective experience. On the one hand, its speed made the world that much smaller. On the other hand, the jet defined an age through the creation of a jet age aesthetic. The Aesthetic addressed and managed, the new subjective experience created by the circulation and mobility of the post-war world. The jet was not simply the new emblem of a complex transport infrastructure, but, in addition, its aesthetic situated it as a key element in a larger media culture that glamourized fluid motion. By navigating a combination of newly built spaces and contemporary media forms in the late 1950s to the late 1960s, jet age people learn to increasingly close the distance between physical space and time and also to toggle between the material and immaterial worlds, which is how globalization works on the level of subjective experience.<sup>92</sup>

L'immagine del movimento e della fluidità viene anche analizzata in uno dei casi più emblematici e di maggior successo, ovvero il parco di Disneyland, dove il movimento fluido dei visitatori del parco – sempre al centro delle attenzioni del suo creatore – incontra la cultura dei media e delle nuove tecnologie. Vanessa sostiene inoltre che questa dinamica sia stata significativa nel momento ma anche poi per la riconfigurazione del mondo che i media danno, ponendo le basi per la società in rete che abitiamo oggi. Pone l'accento sulla dimensione planetaria che ora ha il mondo e su come queste reti di collegamenti lo connettano davvero a livello globale: “In this aesthetic of fluid motion and communication on a planetary scale, the jet age aesthetic, which dematerialized experience into a system of circulating spaces people, and images, produced the condition of the digital age, if not its actual technologies.”<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Vanessa Schwarz, *Jet Age Aesthetic. The Glamour of Media in Motion*, Yale University Press, Londra, 2020.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 14.



### 1.3 Il *trend* globale in un planetary world

#### 1.3.1 Le nuove dinamiche che muovono il mondo

Ciò che domina la politica degli anni al centro di questo lavoro, è il lungo periodo della guerra fredda che dal 1947 fino all'inizio degli anni Novanta – precisamente con i negoziati che seguono il crollo del Muro di Berlino negli anni subito successivi al 1989 – vede scontrarsi Stati Uniti e Unione Sovietica, le due super potenze emerse in seguito alla Seconda guerra mondiale. La Guerra fredda si concretizzò sostanzialmente nello scontro tra le due ideologie politico-economiche, quella democratica-capitalista da una parte e quella socialista dall'altra. Con la costante minaccia dell'utilizzo di armi nucleari da una parte o dall'altra.

La guerra fredda fu pervasiva e insidiosa, e rappresentò a tutti gli effetti una vicenda inedita in campo militare. Le tensioni soggiacenti il (potenziale) conflitto assumono una dimensione totale dove nulla viene trascurato, ogni sfera raggiungibile viene coinvolta nelle dinamiche che la governano. Risulta quindi essere “non solo un contrasto tra due «superpotenze», ma tra due universi geopolitici molto più complessi, strutturati in forma sostanzialmente «imperiale», quanto originalmente costruiti intrecciando le sovranità nazionali alle convergenze ideologiche e alle convenienze economiche.”<sup>94</sup> Tale scontro si proiettò anche nel cuore delle società stesse, che erano collegate ai due mondi in conflitto fra loro e che miravano a una prevaricazione totale sulla parte avversaria.

È in questi anni che gli Stati Uniti rivendicano il loro ruolo predominante sulla scena geopolitica globale mirando a eclissare la Gran Bretagna come nazione globalmente egemonica e a inaugurare nuove forme di globalizzazione economica liberale. Una dinamica che mette chiaramente in scena una vigorosa spinta americana verso l'ottenimento di un nuovo sistema economico internazionale allargato e integrato.

I vantaggi reciproci che entrambe le parti implicate cercavano di trarre dalle collaborazioni tra i due blocchi sono quindi fondamentali. Fronte di attività comune tra sovietici e statunitensi è per esempio quello della creazione di un'infrastruttura di comunicazione satellitare globale.

---

<sup>94</sup> Guido Formigoni, *Storia dell'Italia nella guerra fredda 1943-1978*, Il Mulino, Bologna, 2016, pp. 25-26.

Perché come Peter Hugill sostiene fermamente come tesi nei suoi lavori è che: “La tecnologia della comunicazione è [...] la principale tecnologia del potere geopolitico.”<sup>95</sup>

Il secondo dopoguerra vede infatti nuove dinamiche di sviluppo industriale, caratterizzate dalla crescita delle funzioni di servizio, dalla competizione interurbana e da una visibilità sempre più ricercata da parte delle industrie; il tutto accompagnato da un crescente impatto dei mezzi di comunicazione e un nuovo rapporto tra la dimensione locale e quella internazionale che, via via, si va definendosi. È il momento di rimboccarsi le maniche e di “ricostruirsi” dopo il secondo conflitto mondiale che ha pesato molto sia nei paesi coinvolti materialmente, ma anche per gli altri da un punto di vista di riconfigurazione degli equilibri internazionali.

Anche lo studioso Lee Grievson individua questo legame tra azioni dell’industria e potere mediatico delle tecnologie. O meglio, anche lui afferma che le industrie hanno utilizzato i media come strumenti di controllo e propaganda. Media che nella sua analisi sono da individuarsi principalmente nell’oggetto filmico che è stato utilizzato da istituzioni d’élite per stabilire e sostenere forme di economia politica liberale benefiche per i loro interessi.

[...] various powerful organizations began to use cinema in the early twentieth century to shape the attitudes and conduct of people, as well as new political and economic practices. Vast numbers of films were produced by the governments of the United States and Britain; by some of the largest corporations of the modern age, such as Ford Motor Company, US Steel, General Electric (GE), and General Motors; and by associated industrial and lobbying groups like the US Chamber of Commerce, the National Association of Manufacturers, and, in Britain, the Federation of British Industries.<sup>96</sup>

Sono dunque i film, le tecnologie, le reti e i media, che sono stati intenzionalmente integrati nelle strategie geopolitiche col fine di modellare la condotta delle popolazioni e facilitare l’integrazione dell’istituzione di nuove forme di politica liberale economica in tutto il mondo.

Avendo come attori principali di queste dinamiche le industrie.

In particolare, è il genere del documentario che emerge con forza e si diffonde con maggior successo tra le produzioni realizzate. In generale, questi film spiegavano ed esaltavano i vantaggi delle nuove tecnologie, delle pratiche economiche e delle reti infrastrutturali e di circolazione delle informazioni della rivoluzione industriale di secondo stadio e della fase ascendente corporativa e monopolistica del capitalismo. Soggetti comuni erano, ad esempio, come vivere e consumare nelle nuove epoche di produzione e di consumo di massa. Mentre le

---

<sup>95</sup> Hugill Peter J., *Le comunicazioni mondiali dal 1844. Geopolitica e tecnologia*, Feltrinelli, Milano, 2005, p. 8.

<sup>96</sup> Grievson Lee, *Cinema and the Wealth of Nations: Media, Capital, and the Liberal World System*, University of California Press, Berkeley, 2017, p. 2.

istituzioni di propaganda sono state stabilite anche da stati che hanno prodotto e monitorato i media, che si sono espansi e hanno continuato a farlo.

Quello che Grievson definisce come “liberalismo aziendale”<sup>97</sup> ci porta a fare un collegamento diretto con le industrie che qui analizziamo – *automotive, locomotive, telephony* –, e che sono protagoniste degli investimenti nelle tappe del viaggio del Circarama. L’espansione del commercio globale passa dunque attraverso la costruzione di nuove reti infrastrutturali volte a facilitare la circolazione economica di beni, persone e servizi, incrementando le vie di comunicazione che spaziano dalle ferrovie ai canali, e dalle strade alle vie aeree, fino a raggiungere le reti comunicative come il telefono e la radio.

Abbiamo visto come tali industrie svolgano un ruolo fondamentale nella storia dei media, perché investono molto nelle nuove tecnologie per raggiungere i loro scopi. Ma questa loro attività ha anche implicazioni a livello di rapporti politici tra le nazioni chiamando in causa quelle dinamiche geopolitiche che a metà Novecento cominciano a interessare tutto il mondo guardandolo necessariamente su scala globale. La guerra fredda porta, dunque, con sé anche l’apertura e lo sviluppo delle relazioni tra le nazioni.

L’attenzione è mossa tra le industrie di trasporti e quelle di comunicazione, un binomio certamente non singolare, soprattutto negli anni Sessanta.

Si trattava però di un mondo tendenzialmente globale, in via di continua espansione e crescita “In questo sistema unitario e gerarchizzato, le realtà locali non erano però affatto annullate, anzi. Gli Stati nazionali conservavano determinanti poteri di indirizzo e controllo sulle economie e le società,”<sup>98</sup> infatti, “La guerra fredda ebbe quindi – oltre all’influsso diretto – un influsso che potremmo definire «indiretto» a livello locale, in quanto si incrociava con la competizione interna, tra i diversi soggetti politici che miravano a obiettivi propri ripercorrendo, utilizzando o ammorbidendo gli schemi della contrapposizione globale e sfruttando i propri riferimenti alle superpotenze.”<sup>99</sup>

Stiamo parlando quindi della dimensione globale e di quella locale e di come esse coesistano e si influenzino a vicenda, fino anzi a dare vita a una terza dimensione che unisce le due parti e che viene definita dal sociologo Zygmunt Bauman come “glocale”.

---

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>98</sup> Formigoni, *Storia dell’Italia ... op. cit.*, p. 30.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 32.

Bauman parla infatti di una “intima affinità” tra le due dimensioni prese in causa: “In effetti, sembrano esserci un’intima affinità, un reciproco condizionamento e rafforzamento tra «globalizzazione» ed il rinnovato risalto dato al «principio territoriale».”<sup>100</sup>

Ecco che le due prospettive, quella macro e quella micro, trovano una loro sintesi nella dimensione globale. Quella globale, assimilabile alla dinamica panoramica che abbraccia il globo intero, e quella locale, puntuale, ristretta, che guarda al territorio e che stringe i suoi confini.

Bauman la definisce infatti così:

La glocalizzazione è innanzitutto e soprattutto una redistribuzione di privilegi e privazioni, di ricchezza e povertà, di capacità e incapacità, di potere e impotenza, di libertà e costrizione. Essa è, si potrebbe dire, un processo di ristrutturazione universale, nel corso del quale viene messa insieme su scala mondiale una nuova gerarchia socio/culturale che si auto-riproduce. Una tale differenza e identità comune, che la globalizzazione dei mercati e delle informazioni promuove e rende «necessaria» [...].<sup>101</sup>

Si sconfinava inevitabilmente nelle questioni che definiscono la società dei consumi (Heller-Marx-Benjamin) e che sono necessarie al fine di definire il tempo che si sta abitando, e per me analizzandole in rapporto alle tensioni medialità e produttive che sto prendendo in considerazione, e dall’altra parte la contropartita si gioca guardando gli individui e le loro azioni, che di volta in volta assumono ruoli diversi come per esempio quello di essere spettatori cinematografici, visitatori di grandi eventi, consumatori delle merci, abitanti del mondo ma anche abitanti del territorio che li caratterizza. Così che in questa visione uno stesso individuo possa contenere in sé diverse “etichette” e qualità che lo caratterizzano a seconda del contesto e delle azioni nel quale-per le quali viene analizzato-presi in considerazione.

Se “La libertà (di commercio e di mobilità del capitale, innanzitutto e soprattutto) è la serra in cui la ricchezza possa prosperare più rapidamente di quanto sia mai accaduto prima;”<sup>102</sup> allora alla luce di questo ha senso che i contesti in cui si inserisce l’esposizione del Circarama, con l’intento – più o meno dichiarato esplicitamente dalle società industriali che vi investono – di consumo dei beni. Fiat, come SBB, come Bell Company, hanno indiscutibilmente l’intento di mettersi in mostra e di esporre i loro prodotti, affinché vengano comprati e se ne faccia consumo, siano essi beni mobili o servizi. L’intento è quello di vendere. Che poi scelgano il

---

<sup>100</sup> Zygmunt Bauman, *Globalizzazione e glocalizzazione*, Armando Editore, Roma, 2001, p. 425.

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 427.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 429.

Circarama per mettersi in mostra è altra questione, ma tenendo presente quale sia il loro obiettivo finale, in quanto industrie volte chiaramente al profitto, la loro idea era quella di vendere un prodotto e-o servizio. O meglio di sponsorizzarne la vendita. L'esposizione – e qui è interessante la scelta di come lo facciano, ovvero in modo spettacolare – del prodotto ai fini della vendita diventa il punto focale della loro attività. Perché questa dinamica è innegabilmente presente e messa in atto. Complice anche il contesto in cui i prodotti vengono esibiti, ovvero le esposizioni siano esse universali, specializzate o le più piccole fiere campionarie. Queste ultime sicuramente con meno riscontro mediatico e rivolte a un pubblico più circoscritto rispetto alle grandi Expo, ma risulta interessante che la stessa modalità di esposizione sia proposta in contesti dalle dimensioni diverse, appunto anche quelle di dimensioni più ridotte.

Per esempio, al centro di lavori come *Remapping Cold War Media*<sup>103</sup> c'è l'approccio che si propone di guardare oltre i maggiori lavori e le figure istituzionali, gli spazi, e le pratiche storiche, guardare alle periferie. Occupandosi di considerare l'interazione tra forme e contesti; e di comprendere i media all'interno di contesti più ampi quadri pratici e discorsivi. Approccio che ci si propone di utilizzare anche in questo lavoro, sebbene partendo da un dispositivo famoso e di successo nella storia dei media, ci si propone di andare a indagarne un po' più in profondità. Ricercando e facendo emergere i progetti paralleli e periferici che il suo passaggio mette in atto e cercando altresì di tracciare le interrelazioni che la sua realizzazione porta con sé. Facendo quindi emergere ciò che solitamente resta nascosto e oscurato dalla superficie impattante ed emozionante, coinvolgente della grande attrazione del Circarama.

These methods ask us to look beyond major works and figures to institutions, spaces, and practices historically seen as peripheral; to consider the interplay between forms and contexts; and to understand media within wider practical and discursive frameworks. [...] – among them, media industry and infrastructure studies, “entangled” and transnational media history, world literature studies, and the study of “useful,” amateur, and ephemeral media – that have shifted attention away from texts and their content toward histories of media production and distribution.<sup>104</sup>

Il globale e il locale possono dunque essere visti come i due lati della stessa medaglia. Un'organizzazione può essere compresa meglio analizzando la natura duale della glocalizzazione. Infatti, “le tendenze globalizzanti e localizzanti sono reciprocamente rafforzanti e inseparabili, ma i loro rispettivi prodotti sono sempre di più separati e la distanza

---

<sup>103</sup> Lovejoy Alice and Mari Pajala, *Remapping Cold War Media. Institutions, Infrastructures, Translations*, Indiana University Press, Bloomington Indiana, 2022.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 5.

tra di loro continua a crescere, mentre la reciproca comunicazione è arrivata a un punto morto.”<sup>105</sup> La glocalizzazione ritiene che il fondamento della società in ogni epoca sia stata e sia la comunità locale, dall'interazione degli individui, organizzati in gruppi sempre più allargati, presenti su un territorio.

Riassumendo le caratteristiche del concetto di glocalizzazione proposta dal sociologo polacco Bauman:

La glocalizzazione, per riepilogare, polarizza la mobilità: quella capacità di usare il tempo per annullare la limitazione dello spazio. Questa capacità o incapacità divide il mondo nel globalizzato e nel localizzato. «Globalizzazione» e «localizzazione» possono essere i lati inseparabili della tessa moneta, ma le due parti della popolazione del mondo sembrano vivere su lati differenti, di fronte ad un lato soltanto, più o meno come gli abitanti della Terra vedono e scrutano soltanto un emisfero della luna. Alcuni abitano il globo; altri sono tenuti legati ad un luogo.<sup>106</sup>

Gli anni Sessanta sono un periodo specifico e particolare che ha in sé diverse tensioni e in cui la società si sta modificando e dove la questione del punto di vista è fondamentale. Comincia ad essere messo in discussione il modo di vedere e la prospettiva con cui si guardano questi orizzonti che si allargano sempre di più.

L'interconnessione tra le dinamiche di globalizzazione e quelle di localizzazione che danno vita a quella che viene definita glocalizzazione, sono strettamente connesse come abbiamo visto non solo alla circolazione dei beni ma anche alla redistribuzione del potere, che risulta a tutti gli effetti una delle componenti da tenere presenti. Nonché una delle leve che muovono le dinamiche a livello mondiale.

Integrazione e frammentazione, globalizzazione e territorializzazione sono processi reciprocamente complementari; per essere anche più precisi, due lati dello stesso processo: quello della redistribuzione su scala mondiale della sovranità, del potere, e della libertà di agire. Proprio per questo motivo è consigliabile, seguendo il suggerimento di Roland Robertson, parlare di glocalizzazione piuttosto che di globalizzazione, di un processo all'interno del quale il coincidere e l'intrecciarsi di sintesi e di dispersione, d'integrazione e di scomposizione, sono qualsiasi cosa tranne che accidentali, ed ancor meno modificabili.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Bauman, *Globalizzazione e glocalizzazione* ... op. cit., p. 430.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 431.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 426.

Il Novecento viene definito anche come secolo fluido, perché caratterizzato da cambiamenti dinamici che segnano un clima generale di fervente rinnovamento, che riesce a essere catturato dal cinema che lo mette in scena sotto forma di spettacolo. Questo meccanismo cambierà totalmente il nostro modo di vedere la realtà in un procedimento del tutto irreversibile.

La metafora della liquidità, da quando Bauman l'ha coniata, ha marcato i nostri anni ed è entrata nel linguaggio comune per descrivere la modernità nella quale viviamo. Una modernità che è individualizzata, privatizzata, incerta, flessibile, vulnerabile, nella quale a una libertà senza precedenti fanno da contraltare una gioia ambigua e un desiderio impossibile da saziare. ««Liberare» significa letteralmente rendere liberi da qualsiasi tipo di catena impedisca o ostacoli i movimenti; iniziare a sentirsi liberi di muoversi o di agire. «Sentirsi liberi» significa non avere intralci, ostacoli, resistenze o altri impedimenti a movimenti presenti o futuri.»<sup>108</sup>

Al fine di emanciparsi è dunque fondamentale che: “L’individuo si sottomette alla società e tale sottomissione è la condizione della sua liberazione.”<sup>109</sup> In questo senso Bauman intende che secondo lui la ricerca della libertà è realizzabile solo associandosi alle regole della società stessa. Entrando quindi a far parte di quel meccanismo di regole e di quelle dinamiche di controllo e dipendenza che risultano però essere l’unica via per ottenere la libertà individuale.

Una volta spariti gli Uffici supremi posti a vigilare sulla regolarità del mondo e a guardia del confine tra giusto e sbagliato, il mondo diventa una gamma infinita di possibilità: un contenitore ricolmo di innumerevoli opportunità ancora da inseguire o già sfumate. Il numero di possibilità esistenti è superiore - dolorosamente superiore - a quelle che una singola vita, per quanto lunga, avventurosa e industriosa, possa tentare di esplorare e tanto meno cogliere. E questa infinità di scelte che ha occupato il posto rimasto vacante a seguito della sparizione dell’Ufficio supremo. Non sorprende che di questi tempi non si scrivano più distopie: il mondo postfordista, «fluido-moderno» degli individui liberi di scegliere non si preoccupa affatto del sinistro Grande fratello pronto a punire chi esce dal seminato.<sup>110</sup>

Le caratteristiche del mondo fluido sono dunque quelle di essere sfaccettato e multiplo. Un mondo dove al centro di tutto troviamo il singolo, l’individuo, che assume in questo modo grande potere demiurgico e che è ossessionato dalla velocità e dal mutamento, come anche dai

---

<sup>108</sup> Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2012, p. 9.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 53.

mezzi del futuro che lo caratterizzano.<sup>111</sup> In questa realtà non è possibile stare fermi, ma si vive all'interno di un flusso in continuo rinnovamento.

Le immagini in movimento, e dunque il cinema, esplicitano quel movimento caratteristico e tipico in questo mondo del Novecento che sta cambiando. E soprattutto è un mondo nel quale gli spostamenti diventano sempre più veloci, le distanze si accorciano e le mete ambite sono sempre più alla portata di tutti, in una parabola crescente che continua fino ai giorni nostri.

È in questo contesto che, poco alla volta, si 'costruisce' un nuovo spettatore: non cambia infatti solo il suo ruolo di fronte allo schermo o alle immagini rappresentate, ma anche la sua abitudine a guardare. In uno scambio reciproco che va a levigare entrambe le parti. Il fenomeno in questione non può essere circoscritto a un'area geografica perché, insito nel concetto di modernità, c'è quello di diffusione globale, dimensione che – come abbiamo visto – inizialmente trova uno spazio di realizzazione nelle esposizioni che riescono a convogliare al loro interno persone da tutto il mondo (infatti gli opuscoli e le guide sono disponibili in più lingue). La modernità emergeva forte nelle esposizioni: “Not only was the exposition modern, but modernity itself was on display: the continuous attempts to create an illusionary unity, a fictitious, transitory and largely self-contained realm in which the audience could immerse itself on each such occasion, was reflexively considered ‘modern’.”<sup>112</sup> I visitatori delle esposizioni sono anche gli “spettatori-attori” del cinema, e sono anche le stesse persone che abitano il mondo in trasformazione all'insegna della modernità. Questi, infatti, si abituanano a guardare la realtà con una percezione specifica di velocità, diversità e attraverso un determinato “quadro”, come ad esempio quello del finestrino di un'auto o di un treno.

### 1.3.2 America e Disney: strategie mediali di controllo

Il ruolo dell'America nella Guerra Fredda è dunque fondamentale e merita un paragrafo dedicato. In questo clima di tensione tra le due grandi potenze mondiali, le esposizioni mondiali, – oltre alle funzioni ricordate nel paragrafo precedente – sono state anche il loro principale

---

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>112</sup> Alexander C. T. Geppert, *Fleeting Cities: Imperial Expositions in Fin-de-Sie`cle Europe*, Palgrave Macmillan, New York, 2010, p. 2.



campo di battaglia ideologico. Esse fornivano infatti un luogo e una dimensione propensa all'attuazione delle strategie di propaganda che solo pochi altri media potevano offrire.

Comincio a mettere insieme un po' di punti affrontati finora e a far emergere come trovino applicazione pratica nell'oggetto di studio e nelle dinamiche che lo vedono protagonista.

Vediamo ora la posizione geopolitica dell'America e alcune delle sue mosse strategiche adottate sul piano culturale e attualizzate attraverso i dispositivi mediali come per esempio il Circarama.

L'utilizzo del dispositivo di cinematografia panoramica può essere letto a tutti gli effetti come uno degli strumenti concreti con cui la super potenza prova a raggiungere i suoi scopi. Ma parlare di Stati Uniti vuol dire parlare anche di Disney, perché i due attori risultano strettamente connessi, soprattutto per l'immaginario del modello americano che stanno creando e veicolando su scala globale.<sup>113</sup>

Nel quadro delle dinamiche condotte dal blocco occidentale, è indiscusso che l'Expo di Bruxelles del 1958 svolga un ruolo fondamentale. Arrivati alla fine degli anni Cinquanta la sensazione era quella che l'umanità fosse ormai diventata isolata e deumanizzata; dunque, l'obiettivo dell'Expo diventò quello di contrastare tale percezione e si decise perciò di adottare il tema comune "A World View: A New Humanism". In questa occasione ogni partecipante all'evento ha avuto occasione di mettere in mostra i propri progressi tecnici e i risultati ottenuti in termini di miglioramento del benessere generale. L'America propone di presentarsi così: "challenges: they needed to represent the United States as it was, racial tensions included; they needed to convince international audiences of the power and benevolence of their nation; and they needed to draw audience members into a psychological version of what Walt Rostow would later call a "partnership for growth"."<sup>114</sup>

Si proponevano quindi di portare una rappresentazione di tutte le loro sfaccettature, dando spazio il più possibile a tutti gli aspetti di quell'*American style of life* che cominciava a circolare come slogan e a diffondersi sempre di più nelle menti europee – e non solo – sotto forma di quell'immaginario che caratterizzerà per lungo tempo il modo di vivere d'oltreoceano.

---

<sup>113</sup> Alcuni dei testi fondamentali per avere un'idea del ruolo dell'America in questo momento di guerra fredda sotto un aspetto di tipo culturale e delle strategie che interessano le esposizioni e i media - e in particolare il cinema - sono: Wulf Andrew James, *U.S. International Exhibitions during the Cold War: Winning Hearts and Minds through Cultural Diplomacy*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 2015; Nilsen Sarah, *Projecting America, 1958: Film and Cultural Diplomacy at the Brussels World's Fair*, McFarland, Jefferson N.C, 2011; Turner Fred, *The Democratic Surround: Multimedia and American Liberalism from World War II to the Psychedelic Sixties*, University of Chicago Press, Chicago, 2013.

<sup>114</sup> Fred Turner, *The Democratic Surround: Multimedia and American Liberalism from World War II to the Psychedelic Sixties*, University of Chicago Press, Chicago, 2013, p. 233.

Da un punto di vista di pianificazione strategica, gli obiettivi degli Stati Uniti per la loro partecipazione ad Expo 58 erano i seguenti:

On the one hand, they wanted to win the affections of ordinary citizens; on the other, they hoped to influence leaders in politics, business, and the arts who might sway the minds of their colleagues. Fairs such as the one at Brussels provided a unique opportunity to do both things at the same time. As a grand international event, the Brussels fair attracted global press coverage. At the same time, as a gathering located in a particular landscape with eye-catching buildings and flags waving overhead, the fair also brought together local and international leaders for speeches, side meetings, and parades.<sup>115</sup>

Vediamo quindi come in modo concreto le dinamiche di esposizione della nazione si connettano in un clima con caratteristiche di stampo globale. Il padiglione che avevano in mente per l'esposizione belga si incarica di essere un veicolo concreto della loro strategia geopolitica. La struttura che presenteranno sarà realizzata dall'architetto Edward Durell Stone e avrà una forma circolare che mirava così a enfatizzare l'idea di uguaglianza resa possibile in tutti i punti di vista e nella mobilità data agli spettatori che potevano accedere allo spazio da tutte le sue parti. Il padiglione circolare richiama anche l'idea di impero ma lascia intravedere l'emergere dello stesso concetto di cupola di Fuller<sup>116</sup> che diventerà il simbolo del sogno utopico degli anni Sessanta. La circolarità permette inoltre la totale libertà di movimento di spettatori, non avendo né un inizio né una fine. Una libertà che, come sottolineano, era sì americana, ma applicabile allo stesso tempo anche a livello universale.

[...] the pavilion primarily as an imperial edifice, designed to project American might. Yet, for all its links to empire, the circular pavilion also represented an expansion of the ideals behind Buckminster Fuller's Kabul dome. Like Fuller's dome, Stone's circular arena modeled an American landscape open to roaming. Stone even built some forty entrances and exits, so that visitors could come and go as they pleased. The interior of the pavilion had no clear beginning and no clear end. It was a landscape that welcomed all comers and granted them their freedom — a kind of freedom that American leaders had suggested was simultaneously American and universal.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 231.

<sup>116</sup> Buckminster Fuller è l'architetto statunitense che progetta la famosa cupola geodetica. Struttura che ossessionerà la sua esistenza e alla quale dedicherà ogni attività di costruzione della sua vita. Applicando la struttura sferica a diverse soluzioni architettoniche che rispondono a diverse funzioni. In essa Fuller, che riesce a bilanciare al contempo tensione e compressione.

<sup>117</sup> Turner, *The Democratic Surround ... op. cit.*, p. 233.

È quindi perfettamente in linea con il tema dell'Expo, quello che si proponeva di fare il padiglione americano, ovvero di riumanizzare il mondo partendo dai singoli individui: "If science and technology had dehumanized the world, the American pavilion promised to rehumanize it in terms set by the People's Capitalism campaign and its associated theories of the democratic personality."<sup>118</sup>

Quello che rende possibile il raggiungimento dell'obiettivo prefissato è l'elemento sonoro che nelle attrazioni del padiglione americano porta lo spettatore a ottenere un grado di coinvolgimento massimo dell'esperienza.

From an aesthetic point of view, what made this fusion of American idealism, economic expansionism, and universal humanism possible was the surround. The circular architectural form, the freedom of movement it allowed, the nonhierarchical social structure it embodied—all echoed the logic of Buckminster Fuller's Kabul dome, and before it, The Family of Man.<sup>119</sup>

Vediamo quindi come attraverso le attrazioni del padiglione come la forma circolare del padiglione ma anche dello stesso dispositivo del Circarama si riesca a rendere concreta quell'idea di *embodiment* e della libertà degli spettatori che abbiamo visto nel capitolo precedente. L'esperienza che offrivano all'Expo 58 non era solo quella di partecipare a uno spettacolo visivo caratterizzato da immagini strabilianti, ma essi vi erano totalmente immersi. La condivisione dell'esperienza tra il gruppo compatto di spettatori che entrava nella sala lo porta anche ad essere visto come un corpo unico che si muove al ritmo delle immagini. La massa di corpi che prendono parte allo spettacolo – se visti da un punto di vista esterno – si muovono ondeggiando quasi a ricordare la dinamica di un'onda: "[...] Circarama took charge of its audience's senses, undermined its viewers' ability to reason, and set their bodies in motion in a single, swaying, overawed mass."<sup>120</sup> I loro corpi si trovavano quindi ad essere stimolati coinvolgendo tutti i sensi e non solo quello della vista:

If mass media attempted to inflict a single point of view on a mass audience, the aesthetics of the American pavilion at Brussels offered a crowd of Europeans the chance to literally feel their way into the American ideological system. They could not only see

---

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 234.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 236.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 238.

and hear American ideals but sense them in their bodies, as they lifted the lids on laundry machines and imagined themselves dressed like the models on the stage.<sup>121</sup>

Il film in Circarama era l'attrazione di punta di Expo 58 e trovava spazio in una struttura circolare adiacente al padiglione. Il film che decisero di presentare all'esposizione, *America the Beautiful*, era un viaggio attraverso le bellezze americane che mirava specificatamente a diffondere nel mondo l'"American way of life", o meglio, a veicolare un'immagine possibile della nazione e del suo stile di vita.

Tutta la libertà che si pensava di avere potendo circolare liberamente nel padiglione veniva poi subdolamente tolta durante la proiezione in Circarama che obbligava gli spettatori a stare dentro al flusso delle immagini, senza possibilità di distogliere lo sguardo o di muoversi uscendo dalla sala. Vengono così privati della loro possibilità di scelta: "Circarama disabled the faculty of selection entirely. There was no choosing in Disney's world; there was only going along for the ride."<sup>122</sup> Da questo punto di vista il Circarama si rivela come uno strumento di disciplinamento che agisce direttamente sugli spettatori attraverso il coinvolgimento dei loro sensi.

Lo stesso film *America the Beautiful* verrà poi portato l'anno successivo all'esposizione americana a Mosca, dove fu considerato l'attrazione più popolare.<sup>123</sup> La mostra viene definita come la più ambiziosa rappresentazione culturale e diplomatica degli Stati Uniti del periodo e ha suscitato anche l'interesse di studiosi di diplomazia.<sup>124</sup> Inoltre essa svolge una funzione strategica nel piano americano e secondo Castillo rappresenta il culmine di un piano estetico e ideologico che era cominciato con le esposizioni dei prodotti americani del piano Marshall.<sup>125</sup> L'idea di allestire un piccolo angolo d'America a Mosca aveva lo scopo di mostrare alla popolazione russa uno stile di vita diverso dal loro con l'obiettivo di aumentare la comprensione da parte dei popoli dell'Unione Sovietica rispetto a quella del popolo americano e della vita americana. Ponendo particolare attenzione ai prodotti, alle pratiche e ai concetti americani che

---

<sup>121</sup> Ivi, p. 237.

<sup>122</sup> Ivi, p. 239.

<sup>123</sup> Ivi, p. 251.

<sup>124</sup> Ellen Mickiewicz; "Efficacy and Evidence: Evaluating U.S. Goals at the American National Exhibition", in Moscow, 1959. *Journal of Cold War Studies* 2011; 13 (4), pp. 138–171.

<sup>125</sup> Andrew James Wulf, *U.S. International Exhibitions during the Cold War: Winning Hearts and Minds through Cultural Diplomacy*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 2015, p. 116.

avrebbero potuto contribuire alle pressioni esistenti verso un riorientamento del sistema sovietico in direzione di una maggiore libertà.<sup>126</sup> O meglio: “More specifically, it was to turn Soviet citizens toward the creative self-expression and self-development that characterized the democratic personality — in this case, through consumption — and at the same time toward an egalitarian mode of unity based on individualism, that ostensibly characterized the United States.”<sup>127</sup>

Nella varietà delle sue strutture monumentali di persuasione, l'Esposizione Nazionale Americana a Mosca assomigliava molto – se non del tutto in quanto a configurazione – a quella presentata l'anno precedente alla esposizione mondiale di Bruxelles. Ancora una volta i progettisti decisero di utilizzare un mix di ambienti mediatici ad alto controllo (il Circarama) e spazi espositivi molto aperti (un padiglione circolare, il padiglione della Famiglia dell'Uomo, il parco stesso). Decisero di riproporre un edificio circolare al centro della mostra, offrendo ai visitatori la libertà di vagare tra le sue rappresentazioni degli Stati Uniti.<sup>128</sup>

Questa volta, però, i progetti si amplificarono drasticamente il grado di immersione dei visitatori. Il padiglione centrale a cupola mirava a offrire agli spettatori sovietici l'esperienza di sentirsi – utilizzando il corpo – davvero sul suolo americano. Di esperire quindi sulla loro pelle cosa volesse dire essere cittadini americani. Ma la cupola non era solo da intendere come il territorio dell'impero d'oltreoceano che si presentava all'est, essa era anche una metafora del mondo intero. Il globo terrestre che via via stava diventando più connesso, e all'interno del quale si trova il computer, il nodo fondamentale dello sviluppo e dell'evoluzione futura delle comunicazioni.<sup>129</sup>

Ci sono dunque tre diversi livelli di lettura della cupola che vien presentata all'esposizione a Mosca:

At another level, the dome would serve as a model of the United States, and so instruct viewers by offering them a chance to imagine they were inside America. As it presented “the immense variety, the great freedom of choice, enjoyed by the American family,” the dome would be a “corner of America” in Moscow. At a third level,

---

<sup>126</sup> Turner, *The Democratic Surround* ... op. cit., p. 247.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 248.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> Turner, *The Democratic Surround* ... op. cit., p. 249.

however, the dome would become a model of a world managed by American information technology and information technologists.<sup>130</sup>

I visitatori erano dunque liberi, ma si trovavano all'interno di un ambiente i cui confini erano stati fissati con cura e risultavano dunque essere un ambiente controllato.

Verrei ora però prendere in prestito le parole di Jean Baudrillard per far emergere come parlare di America, in questo momento storico, voglia dire al contempo parlare anche di Disney. Lo studioso, infatti, esplicita chiaramente il parallelismo, o comunque la vicinanza, tra Disney e l'America, che in qualche modo coincidono, andandosi a sovrapporre:

[...] Disneyland is but the quintessential example of a falsely portrayed America and that the theme park itself, a microcosmic utopia, usurps any semblance of a real America and instead offers up a “digest of the American way of life, panegyric to American values, idealized transposition of a contradictory reality.” Likewise, the living dioramas of American goods being used by “real” Americans in picture-perfect scenographies at the ANEM strongly resemble the “imaginary stations” that Baudrillard and others indict as mythomaniacal snapshots of America that lack verisimilitude.<sup>131</sup>

E dunque se parlare di America vuol dire parlare di Disney, è necessario spendere due parole sul ruolo e la funzione che ha il parco di Disneyland, che ricordo essere anche il primo luogo dove fu realizzato il dispositivo per lo spettacolo in Circarama. Vediamo qualche passaggio fondamentale per inquadrarlo. Perché l'esperienza di un parco a tema è molto diversa da quella di un'esposizione. Un parco a tema è un luogo che evoca altri tempi e altri luoghi, reali o immaginari, ed è composto dalle narrazioni della cultura stessa che parlano ai ricordi più profondi dell'esperienza di un ospite. Il parco a tema parla utilizzando il linguaggio del mito, e agisce come uno spazio interattivo in cui sono i miti stessi dell'ospite, o della cultura, a prendere vita.

Il mito americano che Disney cerca appunto di trasmettere attraverso il suo primo parco a tema che vede la luce proprio nel 1955, in piena guerra fredda. In un momento in cui l'immagine nazionale americana si stava definendo esso riesce a mettere in relazione il mito e la cultura popolare.

Disneyland si trova ad Anaheim, una città a sud di Los Angeles ed è stato concepito come un luogo di villeggiatura utopico dove le famiglie potevano giocare insieme e sfuggire alle tensioni

---

<sup>130</sup> *Ibidem.*

<sup>131</sup> Wulf, *U.S. International Exhibitions ... op. cit.*, p. 118.

del mondo reale.<sup>132</sup> Dalla sua costruzione, il parco è stato continuamente aggiornato per riflettere i cambiamenti della cultura americana. Le quattro aree di base sono Adventureland, Tomorrowland, Fantasyland e Frontierland. Queste le aree iniziali che negli anni poi sono state incrementate e completate da altre che si sono aggiunte. La tematizzazione del parco si basa sulle "terre" e su alcune altre aree che hanno narrazioni distintive. Infatti, i temi del parco si basano su storie familiari, sulla Storia e sul folklore americano. Riflettendo così le speranze di una società che cerca di capire sé stessa dopo la Seconda guerra mondiale

In contrasto con quanto esposto da Marc Augé<sup>133</sup> è interessante prendere in considerazione il lavoro di Priscilla Hobbs che nel libro *Walt's Utopia. Disneyland and American Mythmaking*<sup>134</sup> offre uno sguardo nuovo sul parco, analizzando la sua narrazione culturale al di là del consumismo e del marketing aziendale, al fine di capire come Disney abbia aiutato l'America a far fronte alla Guerra Fredda e anche oltre. L'idea è quella di far corrispondere l'organizzazione di questo libro al layout stesso di Disneyland, partendo dal presupposto che la mappa del parco sia allo stesso tempo una mappa della psiche americana, dove ogni territorio rappresenta un aspetto particolare delle tendenze sociali, mitologiche, psicologiche attuali.<sup>135</sup>

Per esempio, la sezione di Tomorrowland, quella che abbiamo visto essere scelta per posizionare il primo Circarama, nasce con i seguenti obiettivi: "The Myth of the Spirit of Progress," explores the impact of technology on selected mythologies of the culture, and how these help facilitate the construction and perception of" simulated environments. [...] also addresses technological progress as a component of anxiety and its role as a homogenizing force.<sup>136</sup> Vediamo quindi come il tema del progresso tecnologico ritorni ancora una volta come oggetto centrale d'attenzione.

Ma all'interno del parco ritroviamo anche la stessa dinamica di illusione e di controllo che abbiamo visto poco sopra nelle dinamiche espositive attuate a Bruxelles e a Mosca perché Disneyland è stato il primo parco a tema che ha cercato di mettere tutti i visitatori, o "ospiti",

---

<sup>132</sup> Priscilla Hobbs, *Walt's Utopia Disneyland and American Mythmaking*, McFarland, Jefferson N.C, 2015, p. 23.

<sup>133</sup> Marc Augé, *Disneyland e altri nonluoghi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999. Qui l'antropologo Marc Augé, alle porte del nuovo millennio, definisce Disneyland proprio come un *nonluogo*, ovvero uno spazio che risulta essere privo di identità. Un posto anonimo, privo di relazioni e di storia, che è caratterizzato in qualità di luogo di passaggio, rimanendo distaccato dal contesto sociale.

<sup>134</sup> Hobbs, *Walt's Utopia ...* op. cit..

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>136</sup> *Ivi*, pp. 25-6.

nel linguaggio Disney, direttamente nella storia, creando per loro uno spazio controllato pieno di attrazioni, ristoranti e negozi tutti brandizzati e chiudendo il mondo esterno dall'esperienza complessiva.<sup>137</sup>

Disney e l'America risultano quindi essere interdipendenti l'uno dall'altro:

Disney is ubiquitous to the American experience for a couple of reasons. First, Walt Disney and the Disney Corporation are heavy contributors to the evolution of popular culture. A little piece of Disney is present in all aspects of American culture, and Disney is at the forefront of spreading American culture to others across the world. [...] Second, Disneyland defines the hyperrealistic, four-dimensional experience that is embedded in a simulated reality.”<sup>138</sup>

Infatti, per la prima volta nella sua relativamente giovane vita, gli Stati Uniti si trovano di fronte a un mondo veramente globalizzato in cui i popoli di tutto il mondo hanno ora accesso alla cultura dell'altro e alle sue credenze e comportamenti.

### 1.3.3 Nuove prospettive di visione del mondo

Arrivati a questo punto in cui abbiamo visto le strategie americane e disneyane è bene sottolineare come il viaggio del Circarama sia a tutti gli effetti un viaggio globale che passa dall'America all'Europa, con una tappa Russa, per poi tornare oltreoceano però con uno sviluppo in Nordamerica, ponendo queste parti inevitabilmente in dialogo. Le mobilitazioni del dispositivo è bene che siano guardate quindi nel loro complesso e che si ragioni su scala intercontinentale. Per uscire dalle dinamiche eurocentriste o ancora occidocentriche che risultano non essere più sufficienti in analisi di questo tipo, si può introdurre come risposta a tale esigenza il modello del *transnational cinema* che dagli ultimi venti-venticinque anni sta interessando numerosi studiosi. Studi che nascono principalmente dall'insoddisfazione degli studiosi delle scienze umane.

Il termine *transnational* per definizione implica un oggetto di studio che oltrepassa i confini nazionali; che vada oltre la sfera di interessi di una singola nazione. E se si parla di confini il periodo di riferimento degli anni Sessanta è chiaro come “[...] borderlines between nations

---

<sup>137</sup> Ivi, p. 4.

<sup>138</sup> Ivi, p. 17.



have been blurred by new telecommunications technologies as a means of explaining the shifting debates away from national to transnational cinema.”<sup>139</sup>

Dunque, la proposta di prendere in considerazione una prospettiva transnazionale è inevitabilmente legata alla mobilità globale e all'industria del turismo internazionale. L'analisi dell'immagine in movimento e del turismo vengono considerate come industrie planetarie complici e ci si concentra prevalentemente sulle loro sinergie reciprocamente vantaggiose e sull'incontestabilità delle loro dinamiche.

L'approccio di analisi che viene proposto è di tipo critico e discorsivo e non meramente descrittivo perché “The concept of ‘transnational cinema’ cannot be merely descriptive because all border-crossing activities are necessarily fraught with issues of power; neither can it be purely prescriptive as this often amounts to nothing more than wishful thinking.”<sup>140</sup> E una delle sue prime ragioni di essere è il fatto che passare dal nazionale al transnazionale ci permette di allontanarci da un approccio binario nazionale/transnazionale e da una tendenza eurocentrica.<sup>141</sup>

Masha Salazkina propone un vero e proprio *transnational/world-historical turn in cinema studies*, come metodo, sebbene non stabile, ma piuttosto un metodo dinamico.<sup>142</sup>

Come primo punto di osservazione Salazkina rileva come sia necessario entrare in contatto e considerare non solo gli oggetti ma anche le dinamiche degli altri paesi che si intende analizzare: “it is not enough to posit the “non-Western” objects of research without entering into dialogue with modes of thinking and writing about cinema and media that originate elsewhere and allowing for these other modes to provide their own methodological and theoretical grounding for research.”<sup>143</sup>

Tra i passaggi fondamentali che espone possiamo qui adottarne due che coincidono con quelli che sto portando avanti con questa tesi e con l'analisi delle dinamiche del dispositivo Circarama.

---

<sup>139</sup> Higbee Will and Song Hwee Lim, “Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies.”, in *Transnational Cinemas* 1/1, 2010, pp 7-21, p. 8.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>142</sup> Masha Salazkina, “World Cinema as Method”, *Canadian Journal of Film Studies / Revue Canadienne d'études Cinématographiques*, Volume 29 No. 2, Fall, Automne, 2020, pp. 10–24.

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 14.

*In primis* la volontà di “developing a systemic and relational understanding of the broader geographies that constitute such “world” histories, including a largely neglected historical geopolitical space between the former “Second” and “Third” worlds (the former Socialist Bloc and the Global South).”<sup>144</sup> Che nel mio caso si traduce con l’apertura della prospettiva di analisi agli altri media di mobilità e contemporaneamente alle prospettive transnazionali in chiave comparativa.

Come secondo aspetto invece “the further broadening the very category of “cinema””<sup>145</sup>; che qui si traduce come l’uscita da una concettualizzazione del cinema e del medium cinematografico entro in confini della sala. Potremmo addirittura dire che è il cinema che si spinge oltre il cinema stesso, perché non solo esce dalle infrastrutture classiche, ma in secondi momenti prolifica in sperimentazioni autonome che mirano a uscire dallo schema classico di visione, puntando a esperienze immersive, dove il quadro dello schermo copra l’intero angolo giro senza soluzione di continuità (come i casi delle “varianti” Totalrama e Swissorama che affronteremo più avanti).

Infine, mi sento di abbracciare anche la proposta avanzata di risemantizzazione del termine *global*, per riuscire in modo più ampio a indagare dinamiche e processi eterogenei e diseguali, insistendo su ciò che è disomogeneo, frammentario, pur mantenendo uno sguardo complessivo, di tipo glocale. Tenendo a mente le affermazioni di Bauman che abbiamo visto, relative alle dinamiche di glocalizzazione che interessano la società che egli descrivere, è bene precisare anche che gli individui che abitano il mondo degli anni Sessanta sono anche persone che vivono in un momento storico in cui per la prima volta è possibile avere una rappresentazione “da fuori” del mondo stesso. Grazie allo sbarco sulla luna finalmente si può avere una visione del mondo “totale”, ovvero dall’esterno, spostando così il punto di vista nei confronti del globo. Un “oggetto globo” che finalmente è possibile osservare documentato nella sua interezza, dopo averlo immaginato e rappresentato da tanto tempo. L’approdo di questo percorso può essere l’idea esposta in *Planetary cinema*.<sup>146</sup> Il libro propone un percorso attraverso l’esplorazione della cultura mediale dei cosiddetti “immaginari planetari” che si sono susseguiti negli anni, convinto che tale approccio possa aiutarci a comprendere meglio gli immaginari planetari contemporanei.

---

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> Tiago de Luca, *Planetary Cinema. Film media and the earth*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2022.

Infatti, “panoramas, giant globes, world exhibitions, photography and stereography: all promoted and hinged on the idea of a world made whole and newly visible.”<sup>147</sup> Dispositivi mediali che si mettono in gioco nella riproduzione della sfera terrestre ben prima che si potesse avere prova concreta e comprovata della sua forma complessiva.<sup>148</sup> È solo alla fine degli anni Sessanta che l'uomo ha finalmente potuto avere per la prima volta una prova fotografica della Terra nello spazio: testimonianze scattate durante le missioni Apollo. Ecco che ancora una volta si conferma che il ruolo della guerra fredda sia fondamentale in questo scenario anche da un punto di vista visivo e di immaginario tecnologico. Le missioni Apollo, infatti, i tanto sognati viaggi nello spazio su cui ampia letteratura di fantascienza si è spesa, diventano ora reali ed è finalmente possibile guardare il globo nella sua totalità da un punto di vista esterno. Fino ad allora lo si era potuto solo immaginare, ma mai vedere e registrare per come è realmente. Si era sempre rappresentato ma solo immaginandolo. Ora per la prima volta il punto di vista cambia ed è possibile guardarlo dall'esterno e non dall'interno, con una prospettiva del tutto nuova. E per ricollegarci al nostro orizzonte di tipo globale, Kelly Oliver osserva come il pensiero globale possa nascere solo dopo le immagini delle missioni Apollo, che hanno reso possibile agli esseri umani la prima visione del pianeta terra da lontano.<sup>149</sup> E oltre a quanto già emerso il ruolo del cinema in questo momento è fondamentale perché esso può allo stesso tempo svelare mondi ma anche preservarli nel tempo:

Cinema thus promised to reveal and organize the previously unseen: the places, faces, things, humans, animals and other life forms making up and crowding the world. Its appeal derived from its ability to make the world visible, in motion, for the first time, and its kinetic and evidentiary properties legitimized its veridical claims. But film was similarly understood, already at its dawn and like photography before it, as a medium whose duty was to record phenomenal realities on the verge of disappearance. Its appeal was therefore also inseparable from the idea that it could preserve vanishing worlds as they presented themselves in the world, for a camera, for the last time.<sup>150</sup>

---

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>148</sup> Per approfondire l'analisi si veda Cosgrove Denis, *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2001.

<sup>149</sup> Kelly Oliver, *Earth and World: Philosophy after the Apollo Missions* (New York: Columbia University Press, 2015), p. 25, in Tiago de Luca, *Planetary Cinema. Film media and the earth*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2022, p. 17.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 23.

Il Circarama, e tutta l'esperienza *widescreen* dello schermo cinematografico che dal formato classico di quattro terzi comincia ad ampliarsi e a ingrandire le sue dimensioni, passando attraverso tutta una serie di sperimentazioni che animano in modo intensivo per due decenni il mercato dell'industria cinematografica, partecipano a una dinamica che porta con sé in modo implicito un cambiamento della percezione del mondo, che si inserisce in questo periodo specifico della modernità avanzata. Una percezione del mondo che cambia perché gli eventi storici portano ad avere una percezione diversa del mondo. È un mondo che sta diventando sempre più veloce, in cui le persone si possono muovere sempre di più, attraverso mezzi pubblici ma anche privati come l'automobile, è un periodo di benessere, è il periodo della conquista del tempo libero che viene utilizzato per fare dei viaggi, delle gite, per "scoprire il mondo," per uscire quindi dalle proprie città e per esplorare fisicamente altri luoghi. Non a caso è il momento in cui nasce il turismo di massa come lo intendiamo anche oggi. Ma è anche il momento in cui non solo una prospettiva interna del mondo cambia ma sono gli anni in cui si può avere un'immagine anche da un punto di vista esterno perché lo sbarco sulla luna rende finalmente concretizzabile un immaginario visivo che l'uomo ha cercato fin dal passato di rappresentare più volte e in più forme, ma solo immaginandolo.

In questo momento è possibile dunque ottenere una rappresentazione, meglio una fotografia, quindi con un grado di veridicità elevato, del globo terrestre. Questo cambio del punto di vista è fondamentale perché si passa ad avere una visione globale e complessiva della sfera terrestre e che va di pari passo con i cambiamenti della società e con le dinamiche di mobilità sociale che cominciano a connettere e interconnettere le persone. Come anche si collegano alla percezione fisica che le persone hanno del mondo, delle distanze e degli spazi, e al contempo della percezione e del regime visuale che conquistano. Che da una parte viene costruita grazie alle loro esperienze di turisti mobili su strada, su rotaia, su linee aeree, dall'altra viene costruita anche grazie alla produzione mediale che l'epoca propone agli occhi degli spettatori, curiosi e affamati di immagini.

In questa prospettiva di ricerca di espressione della totalità credo che le parole di Edgar Morin arrivino al punto quando egli afferma: "Il cinema e i media non hanno ancora sviluppato appieno il loro potenziale di comprensione complessa, specie nel senso di quell'umanesimo planetario che Edgar Morin indica come una delle urgenze prioritarie per la cultura e la coscienza nell'età globale."<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> Morin Edgar, *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2016, p. 17.

Ed ecco che per rispondere a questa necessità il cinema comincia a espandersi, a uscire dalla sala e a cercare altri luoghi, spazi, forme e dimensioni in cui potersi realizzare.

## 2 Italia

### 2.1 Contesto nazionale e Expo 61

L'intero decennio degli anni Sessanta, con le sue rivoluzioni e i suoi scenari in continua evoluzione, è il decennio del viaggio di Gagarin intorno alla terra e delle tensioni tra Cuba e gli USA da una parte e tra gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica dall'altra. Ma in mezzo a queste tensioni e avvenimenti globali c'è l'Europa e nello specifico l'Italia.

La nazione, tutt'altro che stabilizzata, scontava ancora gli strascichi politici e istituzionali di un ventennio di totalitarismo che la rendevano instabile sia per quanto riguarda le sue condizioni economiche che sociali, ma anche quelle politiche. Infatti, la classe dirigente si occupava di portare avanti e far sviluppare un'ancora debole e giovane democrazia. L'Italia, da un punto di vista economico, si collocava ancora alla "periferia" del mondo sviluppato e gli anni a cavallo tra il decennio dei Cinquanta e degli anni Sessanta vide acuirsi le tensioni ideologico Inter e i riflessi delle tensioni geopolitiche internazionali: il che non poteva che rappresentare un cospicuo elemento di fragilità strutturale. Anche il periodo successivo, 1963-1968, fu caratterizzato dai grandi sforzi di modernizzazione progressista del governo democristiano,, dando maggiore spazio al «partito dell'evoluzione» (espressione della corrente Morotea della DC, in contrasto con il partito dell'immobiliario" di influenza andreottiana) che ebbe maggiore possibilità di essere ascoltato e di divenire un efficace interlocutore delle amministrazioni americane: una stagione politica influenzata dalle posizioni dal centro-sinistra, che fu al contempo oggetto di contrasti, limiti e interdizioni, collocati ancora una volta sull'asse interno internazionale. Il governo, indebolito e condizionato dagli oppositori, fece fatica a gestire l'esplosione della nuova mobilitazione sociale e della ventata contestataria di fine decennio. Il 1968 studentesco e il 1969 operaio, ambedue fermenti molto vivaci e duraturi in Italia, uscivano dal disciplinamento della guerra fredda. Le istanze di cambiamento si intrecciarono con gli effetti di un'inedita crisi internazionale, che ebbe come epicentro il «sottosistema» economico occidentale e la leadership americana in difficoltà (ma non per questo portata a rinunciare a controllare le dinamiche europee).<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> Formigoni Guido, *Storia dell'Italia nella guerra fredda 1943-1978*, Il Mulino, Bologna, 2016, p. 38.

Una convergenza che emerge dal lavoro fatto da Giudo Formigoni in *Storia dell'Italia nella guerra fredda*<sup>153</sup>, volume che si occupa di indagare i nessi tra le politiche nazionali italiane e i suoi rapporti con il panorama internazionale. Formigoni in conclusione si esprime in questo modo: “Bene o male, quarant’anni di guerra fredda non hanno impedito – anzi hanno accompagnato – una certa indubbia modernizzazione del paese e la realizzazione di una statualità democratica sicuramente più articolata e approfondita rispetto a quanto era stato consegnato dalla storia, al passo con le sfide della crescita economica e della complessità sociale.”<sup>154</sup>

Ma gli anni che seguono il Secondo conflitto mondiale sono anche gli anni del *miracolo economico*, che videro all’attivo processi di mutamento che trascinavano con sé nuove aspettative sociali e nuove reali possibilità di protagonismo internazionale italiano. L’Italia si trova nel periodo di massima espansione e rinascita sia industriale che sociale che tecnologica denominato boom economico. Periodo all’insegna dello sviluppo delle innovazioni tecnologiche come la diffusione capillare degli elettrodomestici o il grande sviluppo delle industrie. Una delle città simbolo di questo periodo di rinnovamento su suolo nazionale è indubbiamente Torino. Nella città piemontese infatti, verso la fine degli anni Cinquanta e Sessanta, i saloni e le mostre si moltiplicano, diventando importanti appuntamenti nella vita cittadina che vanno a rappresentare una forte attrattiva anche per un pubblico forestiero. Esse restituiscono l’immagine di una città dinamica e che espone la sua attività produttiva nelle eleganti architetture di Torino.

Ma è soprattutto il 1961 che segna un anno cruciale per la città di Torino. Infatti, è l’anno in cui si celebra il centenario dall’Unità nazionale, organizzando un’esposizione specializzata (più piccola rispetto a quelle universali e generalmente incentrata su un tema specifico, quindi molto specifica e caratterizzata). Per l’occasione il tema non poteva che essere quello dei festeggiamenti per l’Unità del Paese. La Torino che celebra i 100 anni dell’unità, è una città che sta vivendo l’apice del suo sviluppo economico. La popolazione della città nel giro di pochi anni si è quasi raddoppiata, grazie soprattutto all’afflusso dei lavoratori meridionali arrivati in massa (tanto che si dirà in quegli anni che Torino, diventata la terza città meridionale d’Italia), per soddisfare le esigenze di manodopera delle aziende (a cominciare dalla Fiat in piena espansione). Sono gli anni della piena occupazione nel corso dei quali i lavoratori diventeranno anche consumatori di abitazioni, di vestiario, di auto, di elettrodomestici, di nuovi prodotti

---

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 1048.

alimentari. Sono gli anni del boom. I consumi si allargano a dimensioni di massa e si incanalano sempre più sul modello americano, con nuovi bisogni voluttuari indotti dalle ancora embrionali politiche di marketing.

I festeggiamenti si realizzano sotto l'alto patrocinio della presidenza della repubblica e con il riconoscimento ufficiale del governo in carica. Torino celebra con grande sfarzo la ricorrenza del centenario dell'Unità del paese dal primo maggio al trentuno ottobre: per la durata di questi sei mesi sarà possibile visitare *Italia 1961* nella città di Torino, al comprensorio espositivo allestito alla periferia della città alla confluenza del fiume Sangone nel Po, con accesso da Corso Polonia. La superficie occupata è di circa 500 metri quadrati ed è dedicata interamente alla nuova festa della nazione con architetture celebrative, allestimenti a tema e attrazioni di vario genere.<sup>155</sup> Si costruiscono anche strutture permanenti diventate poi celebri come il palazzo vela (meglio noto come Palavela) e il Palazzo del Lavoro, o il palazzetto dello sport, riconvertiti più volte e funzionanti fino ai Giochi Olimpici Invernali del 2007. Alcune delle strutture realizzate per Expo 61, come quelle appena citate, rispondano, o meglio mettono in forma, quell'idea di metropoli che caratterizza l'evento e il periodo storico di riferimento. "Le architetture espositive realizzate tutta l'organizzazione delle celebrazioni dovevano enfatizzare un'immagine di Torino città del progresso, ormai proiettata verso un solido e affascinante avvenire, pur senza rinunciare a rivendicare momenti salienti della sua storia."<sup>156</sup>

Altro simbolo dell'Esposizione è la Monorotaia sopraelevata dal design futuribile che garantisce il collegamento fra i vari padiglioni, insieme ad avveniristici trenini elettrici e un servizio taxi con vetture realizzate appositamente per l'evento.

L'imponente edificio del Palazzo del Lavoro, noto anche come Palazzo Nervi in onore dell'ingegnere che lo progettò, si presenta con un'architettura davvero originale e di grande impatto. Esso ospitava l'esposizione del lavoro, organizzata per capitoli affidati alle principali aziende di riferimento:

- Origini, grandi fatti, grandi figure, eredità e cronologia;
- Sviluppo scientifico metodologico: Pirelli - Olivetti;

---

<sup>155</sup> Per un approfondimento si veda: Comitato nazionale per la celebrazione del primo centenario dell'Unità d'Italia, *Italia 61 - La celebrazione del primo centenario dell'Unità d'Italia*, Torino, 1961; Pace Sergio, Cristiana Chiorino, Michela Rosso, *Italia '61. Identità e miti nelle celebrazioni per il centenario dell'Unità d'Italia*, Umberto Allemandi, Torino, 2006.

<sup>156</sup> Dalla didascalia della mostra realizzata a Torino su Expo 61 dal titolo *Expo 1961. -il futuro è cominciato. Immagini di Luigi Bertazzini e altri documenti d'epoca*. Tenutasi dal 5 al 28 novembre 2021 presso la Galleria delle immagini di corso Valdocco e curata dall'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza.



- sviluppo produttivo, fonti di energia (UPI - ENI - ANIDEL). materie prime (Montecatini - ASSIDER), movimenti associativi e sicurezza sociale (Bureau International du Travail);
- Comunicazioni: RAI - STET;
- Trasporti: Fiat;
- Educazione tenore di vita tempo libero: ENI - RAI.

Alla Fiat viene dunque assegnata la sezione sui trasporti che è da intendersi in senso generale e non strettamente riferito alla produzione dell'azienda torinese. Il tema verrà sviluppato seguendo l'evoluzione dei mezzi di trasporto sull'asse "terra - mare - cielo", che caratterizza la produzione aziendale del periodo, e soffermandosi "su questi tre cardini essenziali: velocità, sicurezza, economia."<sup>157</sup> È a questo punto della progettazione dell'evento che subentra il Circarama: un padiglione costruito appositamente e collocato di fianco a Palazzo Nervi, dove grazie a questa innovazione cinematografica sarà possibile "far vedere ciò che nella mostra collettiva per capitoli non sarebbe possibile mostrare."<sup>158</sup>

L'aggiunta della struttura circolare che avrebbe ospitato la proiezione in Circarama viene registrata anche dalle piantine dell'Esposizione (vedi apparati – Mappe Expo Torino), dove possiamo vedere come nella prima mappa non ci sia traccia del padiglione circolare.<sup>159</sup>

L'edificio viene realizzato appositamente dalla Divisione Costruzioni della Fiat, in acciaio, alluminio e plastica ed è completamente smontabile. Si sviluppa su un'area di circa duemila metri quadrati, in cui la sala di proiezione circolare raggiunge un diametro di 32 metri, e un'altezza di 12. I nove schermi giustapposti in ordine circolare, hanno uno sviluppo totale di 90 metri per un'altezza di 7. Con queste dimensioni il padiglione risulta molto più grande sia di quello belga che di quello costruito a Disneyland, raggiungendo una capienza massima di mille persone.<sup>160</sup>

---

<sup>157</sup> *Diari della direzione Stampa e Propaganda della Fiat*, n. 21, dal 19 luglio al 1° agosto 1960.

<sup>158</sup> *Diari della direzione Stampa e Propaganda della Fiat*, n. 19, dal 28 giugno all'11 luglio 1960.

<sup>159</sup> È interessante registrare lo stesso meccanismo nelle mappe dell'esposizione di Bruxelles 1958, come viene sottolineato nell'intervento di Wanda Strauven, *Expo 58 Between Greatness and Miniaturization: The Attractions of the American Circarama and the Belgian Diorama at the Bruxelles World's Fair*, al XXV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Gorizia, 2018.

<sup>160</sup> Questi sono i dati riportati in tutta la stampa e i documenti raccolti, ma c'è da sottolineare anche un appunto fatto da Gianfranco Cavagnero, fonico della Fiat dell'epoca, che ha registrato Elena Testa durante le sue ricerche e secondo il quale: "la sala non aveva la capienza di mille spettatori essendoci state difficoltà nella progettazione della luminosità delle lampade di proiezione dato che prima i proiettori Microtecnica funzionavano a carboncini."

L'idea del Circarama arriva direttamente dall'Esposizione di Bruxelles del 1958, dove i rappresentanti della Fiat hanno potuto ammirare il film *American the Beautiful* e sono rimasti colpiti dal suo carattere di singolare spettacolarità, il quale lo elegge ad attrazione perfetta da portare in Italia per presentare la nazione ai visitatori di tutto il mondo che raggiungeranno Torino. Così, già dal 1960 si cominciano a prendere i contatti con la società americana della Disney per chiedere loro il permesso di realizzarlo su suolo italiano.

La vicenda si può seguire nei *Diari direzione stampa e propaganda* gestiti da Gino Pestelli<sup>161</sup>, che ci aiutano a ricostruire la cronistoria dell'arrivo del Circarama a Torino nel 1961<sup>162</sup>, e nei documenti raccolti tra l'Archivio Storico della Fiat e l'Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa (Ivrea).

La prima conferma da parte di Disney viene registrata nei diari che vanno dal 20 aprile al due maggio 1960 e contestualmente si riporta la decisione di fissare il primo incontro per esaminare le possibilità tecniche e le condizioni finanziarie della realizzazione in data 20-21 maggio c.m. a Parigi, al quale saranno presenti – oltre ai rappresentanti della Fiat – anche il Comandante Dr. Roberto De Leonardis della “Royfilm”, in qualità di rappresentante Disney per l'Italia, dando così avvio allo sviluppo del progetto.

Il Circarama si rivela una delle attrazioni di maggior interesse dell'Esposizione torinese, presentandosi ai visitatori in questo modo:

Walt Disney presenta  
*Italia 1961*  
in Circarama  
produzione offerta dalla Fiat

---

<sup>161</sup> Per un inquadramento della Figura di Gino Pestelli all'interno della Fiat si veda il saggio Ferdinando Fasce, “Voglia di automobile: Fiat e pubblicità negli anni del dopoguerra”, in *Contemporanea*, Il Mulino S.p.A., vol. 4, n. 2, aprile 2001, pp. 205-223; qui l'autore si incarica di inquadrare le attività pubblicitario-propagandistiche dell'industria automobilistica piemontese all'alba del secondo dopoguerra. Tale operazione è condotta per l'appunto da Gino Pestelli, che assolve al suo compito egregiamente, portando avanti un progetto che si fonda su basi solide e concezioni radicate nel suo pensiero, lasciando però spazio alle innovazioni e alle nuove sperimentazioni via via possibili nel tempo. Vincente è la sua costante analisi del mercato e degli altri attori industriali con le loro attività, che riescono a stimolare la creatività e l'ingegno del direttore del Servizio Stampa e Pubblicità che inaugura lui stesso guadagnandosi di riuscire a trasformarla in seguito in quello che sarà la Direzione Stampa e Propaganda a fine 1955. Per lui la parola chiave da eleggere a mantra è: “collaborazione”.

<sup>162</sup> Per un approfondimento si veda: Sergio Pace, “La parabola infinita. Mito, declino e possibili rinascite di Italia '61 a Torino”, in Pace Sergio, Cristiana Chiorino, Michela Rosso, *Italia '61. Identità e miti nelle celebrazioni per il centenario dell'Unità d'Italia*, Umberto Allemandi, Torino, 2006, pp. 14-15, p. 27.

Il primo posto spetta di diritto a Disney, detentore del brevetto; poi l'oggetto che viene fatto vedere, ovvero il film che mette in scena le bellezze culturali, geografiche e industriali del Paese grazie alla tecnologia in Circarama che ben si presta a una rappresentazione spettacolare. Infine, la Fiat, ultima per ordine di importanza per il pubblico ma fondamentale per la realizzazione dell'evento perché è a lei che si deve l'investimento per la realizzazione del Circarama.

Questa discrezione emerge chiaramente dalle immagini dove i nomi delle industrie non vengono mai inquadrati e lo spazio delle riprese industriali non viene riservato solo alla Fiat ma si estende includendo nelle riprese diverse industrie, al fine di rendere il panorama di quella che è l'Italia industriale dei primi anni Sessanta. Le stesse accortezze si hanno nella realizzazione del commento parlato che “dovrà essere di estrema concisione e sobrietà. Non verrà nominata nessuna Azienda industriale. Ma occorre stile, occorre una firma di prestigio.”<sup>163</sup>

In questo senso il filmato del Circarama italiano, pur essendo un film di propaganda e che veicola l'immagine identitaria della nazione, promuovendo una certa ideologia, ne rimane come distaccato per i modi di presentazione: non presenta la Fiat come protagonista assoluta ma essa vi figura “con discrezione dovendosi fare un film non pubblicitario, bensì uno spettacolare panorama del Paese nei suoi più attraenti aspetti geografici storici turistici industriali.”<sup>164</sup>

Il film in Circarama si presenta dunque come un viaggio attraverso l'Italia del boom economico, “facendo vivere italiani e stranieri “dentro” un racconto affascinante, in cui ognuno è partecipe e protagonista di interne vicende umane e delle eterne bellezze della natura e dell'arte.”<sup>165</sup>

Gli spettatori diventano dunque attori nello spettacolo e per arrivare preparati – ma anche per tenerne un ricordo per il futuro – veniva fornito loro un pieghevole (vedi apparati – Opuscolo Circarama) che su un lato riassumeva e illustrava la tecnica di ripresa e proiezione, dava informazioni sulla sala e sul film che avrebbero visto; mentre sull'altro vi era una panoramica di Piazza Castello a Torino. Le facce del pieghevole sono nove, e sono continue – si può dunque aprire tutto – e riprendono la scansione schermica che i visitatori avrebbero trovato all'interno della sala, rendendo questo pieghevole il futuristico parente delle spieghie di sala dei teatri panoramici dell'Ottocento. L'immagine della piazza non è un'immagine panoramica perché non presenta distorsione, ma è un'immagine multi-prospettica, ovvero che viene ricostruita

---

<sup>163</sup> *Diari della direzione Stampa e Propaganda* della Fiat, n. 6, dal 14 febbraio al 6 marzo 1961.

<sup>164</sup> *Diari della direzione Stampa e Propaganda* della Fiat, n. 22, del mese di agosto 1960.

<sup>165</sup> *Notiziario Italia '61, Comitato Nazionale per la Celebrazione del primo Centenario dell'Unità d'Italia, maggio-ottobre 1961*, n. 12 mensile anno III, nuova serie, ottobre, 1961, p. 69.

sezione per sezione sistemando la prospettiva di ogni pagina-schermo. Come le proiezioni, anche il pieghevole era disponibile in quattro lingue: italiano, inglese, tedesco, francese.

Gli spettatori, purtroppo, subiscono anche quelli che sono gli effetti fisici di questo grande spettacolo e molti lamentano infatti capogiri e nausea. A conferma delle loro sensazioni appare sul *Corriere della sera*, un curioso articolo che consiglia ai futuri spettatori del Circarama di munirsi di uno specchietto tascabile:

Si ha la sensazione di trovarsi veramente a bordo di un aereo che sorvola velocemente gli orridi maestosi dei ghiacciai alpini e le vallate profonde, città, mari e pianure. L'illusione è così vicina alla realtà che, guardando intorno, si è colti talvolta dalla vertigine della velocità e del vuoto. Si sente qualche grido di sgomento; alcuni spettatori sensibili dicono di sentire i sintomi del mal d'aria. Il leggero malessere è solo momentaneo; per evitarlo si consiglia l'uso di uno specchio, tascabile, che consente di vedere la scena completa tutto intorno, senza girarsi continuamente con la testa, conseguenza del capogiro.<sup>166</sup>

Il Circarama trasforma lo spettatore in attore, lo fa viaggiare accanto al pilota dell'aereo su cui è installata la macchina da presa, sulla vettura da cui vengono ritratte le scene<sup>167</sup>; lasciando molto spesso il ricordo della velocità e le sensazioni dello stato di co-partecipazione raggiunto durante lo spettacolo, più che il ricordo delle immagini e dei soggetti effettivamente visti sullo schermo.

In data 7 settembre 1961, il Circarama italiano riceve anche la visita di Walt Disney in persona, che raggiunge Torino per vedere il nuovo film realizzato in Circarama; considerando questo evento come “un rilancio europeo della sua invenzione, che egli ha perfezionata dopo l'Expo di Bruxelles nel 1958.”<sup>168</sup>

Il programma della visita di Disney si è articolato in questo modo: nel pomeriggio ha visitato la Fiat-Mirafiori<sup>169</sup> e poi si è recato al Comprensorio di *Italia '61* dove ha visitato l'impianto del Circarama e ha assistito a una proiezione in lingua inglese. Successivamente ha tenuto una

---

<sup>166</sup> Ugo Maraldi, “Si consiglia uno specchietto per chi va al Circarama”, in *Corriere della sera*, domenica 28 maggio 1961, p. 43.

<sup>167</sup> *Notiziario Italia '61* op. cit., p. 69.

<sup>168</sup> *Diari della direzione Stampa e Propaganda* della Fiat, n. 21, dal 4 all'11 settembre 1961.

<sup>169</sup> Esiste anche un breve filmato di questa visita: *Walt Disney visita il Circarama e gli stabilimenti Fiat* (1961, 4'). Consultabile presso l'Archivio del cinema industriale di Ivrea, raccolto in un dvd del 22 novembre 2011, realizzato in occasione dei cinquant'anni dall'Esposizione.

conferenza stampa per i giornalisti, la radio e la televisione. Infine, il suo messaggio di ringraziamento e di esaltazione dell'Esposizione che viene diffuso da tutta la stampa recita così:

È con piacere che mettiamo a disposizione degli Italiani – con la collaborazione della FIAT – la nostra più recente scoperta in campo cinematografico: il Circarama. Con ciò noi vogliamo dare il nostro contributo alle manifestazioni in Torino per la celebrazione del centenario dell'Unità d'Italia. Il Circarama ha rappresentato un'attrazione unica a Disneyland fin dal giorno della sua inaugurazione, nel 1955. Il film *Circarama Italia '61* in splendidi colori della Technicolor, dà rapide visioni di alcuni aspetti dell'Italia d'oggi: meravigliose bellezze del paesaggio, città, monumenti, antiche glorie e moderno lavoro industriale. Esprimo il mio personale ringraziamento alla Fiat e a tutti coloro che hanno collaborato con noi per la realizzazione di questo spettacolo, che spero interesserà moltissimi nostri amici italiani. Desidero inoltre complimentarmi con tutti per le celebrazioni del Centenario, ed esprimere l'augurio che le manifestazioni torinesi siano un grande successo. Walt Disney <sup>170</sup>

I numeri finali del Circarama si aggirano intorno ai 1.900 spettacoli (programmati nei seguenti orari: 10.05 – 11.30 – 12.30 – 14.00 – 15.30 – 16.45 – 18.00 – 19.15 – 21.15 – 22.30), e si stima che non meno di 1.800.000 spettatori (approssimati per difetto) <sup>171</sup> abbiano partecipato alla visione di *Italia '61*.

Per quanto riguarda l'affluenza complessiva all'esposizione torinese possiamo invece leggere qualche cifra nel *Notiziario Italia '61*:

Si può prevedere che almeno 5 milioni di persone abbiano visitato la Mostra delle Regioni, la Mostra della Moda, Stile e Costume, L'esposizione Internazionale del Lavoro, la Mostra Storica e Flor 61. [...] Salvo la parentesi del periodo delle ferie, l'affluenza è stata imponente ogni giorno al comprensorio di Corso Polonia. Specie nei giorni festivi ed in concomitanza con i più affollati raduni d'arma, i vari padiglioni delle mostre sono apparsi gremiti di pubblico dalla mattina alla sera inoltrata. La giornata «record» si è avuta il 2 giugno, quando le biglietterie hanno segnalato l'ingresso di oltre 200 mila persone. <sup>172</sup>

Dunque, alla luce di una tale partecipazione e dei dati che ne confermano il successo, ma anche delle somme di denaro investite per la sua realizzazione e le motivazioni psicologiche alla sua

---

<sup>170</sup> Anon., "Circarama Disney-Fiat", in *Illustrato Fiat*, n. 4-5, aprile-maggio 1961, p. 5.

<sup>171</sup> *Diari della direzione Stampa e Propaganda* della Fiat, n. 28, dal 30 ottobre al 7 novembre 1961.

<sup>172</sup> Anon., "Affluenza a Italia '61", in *Notiziario Italia '61*, n. 12, ottobre 1961.

base, lo studioso Federico Vitella qualifica l'Esposizione torinese come quello che oggi definiremmo: "un "mega-evento" politico di manipolazione simbolica del consenso".<sup>173</sup>

E nello specifico propone di riflettere sul rapporto tra tecnologia panoramica e ideologia, esprimendo la convinzione che tale interesse nei formati per schermo largo sia all'origine del loro utilizzo strumentale, tanto in Italia come all'estero, alimentando quello che Emilio Gentile chiama il "mito della nazione".<sup>174</sup>

## 2.2 Posizione globale della Fiat

Il periodo del *boom economico* in Italia porta con sé un rinnovamento generale, soprattutto grazie alle innovazioni tecnologiche come la diffusione capillare degli elettrodomestici, lo sviluppo della tecnologia per l'industria, e l'incremento della diffusione delle automobili che porta a una propensione alla mobilità, elementi che portano da una parte all'ampliamento del tempo libero, e dall'altra a una nuova riconfigurazione del concetto di turismo.<sup>175</sup> Passaggio fondamentale che segnerà profondamente il futuro del paese.

In realtà già prima della Grande guerra, cominciava a svilupparsi una giovane industria, quella dell'automobile che viene considerata come il veicolo della moderna civiltà e che ben presto diventerà il sogno e l'ambizione della maggior parte della popolazione nazionale. Possedere un'automobile era inizialmente uno *status symbol*, ma diventa, un po' alla volta, una consuetudine nelle famiglie dello stivale, che di conseguenza potevano viaggiare in modo più economico, andando alla scoperta di posti nuovi. La dinamica che stava nascendo era appunto quella del turismo moderno, persone di tutto il mondo cominciano un poco alla volta ad abitare il mondo intero, muovendosi in direzione di interconnessione sempre più globale.

In questo panorama orientato alla mobilità, Torino svolge un ruolo di rilievo per il mercato automobilistico perché è la città che dà i natali a una delle case automobilistiche più famose al mondo: la Fiat. La fabbrica di automobili nasce nel 1899 e diventa ben presto un grande gruppo industriale soprattutto per merito di prodotti diversi dall'automobile: autocarri militari, motori

---

<sup>173</sup> Federico Vitella, "Tecnologia, ideologia: il Circarama", in *Bianco e Nero*, n. 557-558, maggio-agosto 2007, pp. 183-195, p. 183.

<sup>174</sup> Ivi, p. 184.

<sup>175</sup> Alessandro De Magistris, "Il ruolo dei megaeventi nello sviluppo urbano e regionale. Una lettura storica", in *Irescenari*, 2008/12, p. 6.

aerei, aeroplani e armi, principalmente.<sup>176</sup> Infatti, nel 1905 Fiat e officine Ansaldo si fondono in una società paritetica per la produzione di autovetture e via via l'industria prosegue diversificando le sue attività e integrando la produzione con servizi di trasporto pubblico, lubrificanti, armi e biciclette. Ben presto, già da circa il 1918, "L'idea della Fiat, sull'esempio di quanto stava accadendo nell'industria automobilistica americana, era quella di rendersi sempre più indipendente dalle industrie di base a monte, in particolare dagli oligopoli che si stavano creando nel settore degli acciai e in quello elettrico."<sup>177</sup>

Seguono gli anni Venti del Novecento che sono anni di grande sviluppo per Fiat, la quale riesce a perseguire le sue strategie economiche restando in piedi anche in seguito della Grande guerra, quando la maggior parte dei grandi gruppi industriali aveva avuto un periodo di crisi.

Alla morte, il 16 dicembre 1945, del senatore Giovanni Agnelli, seguirà il periodo alla Fiat del professor Valletta (1945-65). Periodo che interessa direttamente la nostra ricerca e le vicissitudini dell'esposizione torinese, e dunque quelle legate all'investimento nel Circarama e, come vedremo, successivamente del Totalrama. Uscito dalla Seconda guerra mondiale l'Italia è un paese distrutto, da ricostruire, la lira vale sempre meno, e la produzione industriale è da ricostruire e a molti manca addirittura il necessario per produrre lavorazioni base. Tuttavia, Valletta traghetta la Fiat verso il miracolo economico che avrebbe interessato tutto il suolo nazionale. È infatti questo il momento in cui Fiat conierà uno dei suoi slogan più fortunati «terra, mare e cielo», concetto intorno a cui ruoterà tutte le sue attività di questo periodo. Adottare uno slogan di questo tipo e dedicarsi ai prodotti votati alla mobilità voleva dire implicitamente "[...] essere presenti, in misura più o meno importante, laddove c'è un business in grado di impattare in qualche modo sui mestieri principali della società."<sup>178</sup> Guadagnando così una posizione prestigiosa, soldi, ma soprattutto potere e controllo.

Un ultimo cambio di direzione si avrà nel 1967, alla morte del professor Valletta. Nella seconda metà degli anni Sessanta, infatti, Fiat vive di rendita grazie alla buona riuscita di alcuni accordi che aveva avviato il professor Valletta durante il suo periodo di direzione.

---

<sup>176</sup> Gino Scotti, *Fiat, auto e non solo. I dilemmi strategici degli Agnelli dalle origini alla crisi di oggi.*, Donzelli editore, Roma, 2003, p. 23.

<sup>177</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>178</sup> *Ivi*, pp.41-42.

Tutto l'operato di Fiat ruota, fin dall'inizio, attorno al mercato e al mondo dell'*automotive* da intendersi in modo complessivo. Infatti, Gino Scotti nel suo volume *Fiat, auto e non solo*<sup>179</sup>, dove sostiene il tentativo di interpretare l'evoluzione della strategia Fiat in materia di composizione del suo portafoglio di attività, fa emergere come il cuore industriale di Fiat ruoti attorno all'automobile:

[...] il Gruppo Fiat ha sempre gestito un portafoglio business molto diversificato senza mai essere stato un «vero» gruppo industriale diversificato. [...] Nel portafoglio Fiat, nessun'area di business è mai stata di dimensioni equiparabili a quelle del suo business fondamentale, sia esso identificato con l'Auto, sia esso, a maggior ragione, identificato con l'aggregato Auto e Veicoli Industriali, come peraltro ritengo più corretto.<sup>180</sup>

La determinazione e l'operato della Fiat continuerà negli anni e manterrà lo stesso atteggiamento anche nei successivi momenti di difficoltà. Ma è in questo momento di miracolo economico che Fiat spinge per inserirsi come azienda nel nascente mercato mondiale dell'auto rivolgendosi a utilizzare strumenti pionieristici nel panorama italiano quali la diversificazione del prodotto, il marketing e la pubblicità. Fiat aveva intuito che la stagione del grande sviluppo era ormai giunta e che essa avrebbe rappresentato per tutta l'industria dell'automobile un'occasione insostituibile.<sup>181</sup>

Questa tendenza all'orientamento globale emerge anche nelle stesse dinamiche industriali, vediamo infatti come dai *Diari direzione Stampa e Propaganda* della Fiat, emerge l'attenzione della casa automobilistica a sviluppare un circuito commerciale estero, resosi sempre più necessario e diversificato, non esclusivamente *product-oriented* (sebbene il mercato dell'automobile rimanga per la Fiat sempre quello predominante). Questo avviene in un movimento bidirezionale dove anche la casa automobilistica “per crescere e diventare grande in Italia, dovette guardare al mondo, vi era, a Torino, una moltitudine di persone per cui era la Fiat a costruire il «mondo».”<sup>182</sup>

---

<sup>179</sup> *Ivi*.

<sup>180</sup> *Ivi*, p.5.

<sup>181</sup> Chiara Casalino, Valentina Fava (a cura di), *La Fiat nel mondo il mondo della Fiat 1930-1950. Il mercato mondiale dell'auto e i lavoratori dell'industria automobilistica nelle carte dell'Archivio storico Fiat*, Marsilio, Venezia, 2001, p. VIII.

<sup>182</sup> *Ivi*, p. 8.



A riprova di questa propensione verso il mercato mondiale, alla quale guarda anche Fiat, ripropongo parte del testo della Conferenza tenuta da Prof. Valletta presso l'Unione industriali di Torino giovedì 13 maggio 1968:

Secondo il presidente della Fiat, dopo gli sconvolgimenti della guerra – che hanno visto «tutti [...] concentrati in uno sforzo eroico, in una volontà assoluta di superare la grave crisi» -, si sarebbe aperta una fase espansiva a livello mondiale di cui anche la nostra economia avrebbe potuto approfittarne purché si fosse preparata per tempo. «La modernizzazione degli impianti», la «riqualificazione» e «la riconversione dell'elemento umano nel processo produttivo» sono i primi obiettivi, e per la loro realizzazione risulterà essenziale tanto «insistere nel fare dell'esportazione», quanto applicare i più avanzati procedimenti tecnici e organizzativi assimilabili mediante l'instaurazione di uno stretto legame con gli Stati Uniti. Tali condizioni, che del resto costituiscono «le direttive sempre seguite dalla Fiat in materia, secondo gli indirizzi del Senatore Agnelli», poggiano sulla convinzione che «lo sviluppo industriale è motorizzazione, cioè meccanica» e che «la meccanica è l'elemento motore di tutto l'insieme industriale», il quale, a sua volta, deve fondarsi su «una stretta cooperazione tra le grandi medie e piccole industrie» perché solo gli organismi di maggiori dimensioni, «le grandi organizzazioni», «possono dare degli elementi tecnici e specializzati in grado di fornire il più utile aiuto nel campo della modernizzazione».<sup>183</sup>

Possiamo notare quindi come Fiat stesse guardando al mondo e operasse mantenendo lo sguardo ampio da un punto di vista “geografico” della sua espansione. Aderendo ad una cultura che si pone come orizzonte “[...] il mercato mondiale, come metodo il confronto costante con la concorrenza, come metro di misura la capacità di corrispondere alle esigenze dei consumatori.”<sup>184</sup>

### 2.3 Padiglione Circarama

Il Circarama che viene presentato all'Esposizione di *Italia '61* risulta del tutto una novità anche rispetto alle proiezioni in Circarama viste a Disneyland, Bruxelles e Mosca, i tecnici americani hanno apportato modifiche tecniche al dispositivo per migliorarlo e viene presentato come “novità assoluta mondiale”.<sup>185</sup> “Da allora il sistema è stato perfezionato, e così come la Fiat lo

---

<sup>183</sup> Ivi, pp. 9-10.

<sup>184</sup> Ivi, p. IX.

<sup>185</sup> *Notiziario Italia '61*, n. 6 mensile anno III, nuova serie, aprile, 1961, p. 37.

presenta a Torino è novità assoluta. Lo stesso Walt Disney considera questo Circarama a Torino come un nuovo lancio mondiale della sua invenzione.”<sup>186</sup>

Andiamo a vedere nello specifico quali sono queste innovazioni tecniche apportate al sistema del Circarama che lo rendono una novità assoluta rispetto alle realizzazioni precedenti.

Le modifiche più importanti sono state la riduzione delle unità di ripresa, da undici a nove, e la modalità del loro interlacciamento. Invece di essere montate orizzontalmente su un piedistallo circolare, le nuove Arriflex 16mm sono assemblate in verticale e rivolte direttamente contro un apposito sistema di specchi. Ogni Arriflex monta uno *chassis* di capacità doppia rispetto alle Cinespecial originali e soprattutto obbiettivi grandangolari più spinti, assai utili per le riprese di montagne ed edifici sviluppati prevalentemente in altezza.<sup>187</sup>

L'introduzione degli specchi in fase di ripresa è un'intuizione di Ub Iwerks, che in questo modo riesce a ovviare al problema delle zone cieche che si creavano negli angoli di raccordo, in questo modo la realtà viene riflessa nella sua interezza e poi ripresa. In caso di necessità di riprendere angoli estremamente bassi, il blocco camera è stato capovolto sotto sopra (vedi apparati), così da sfruttare gli specchi aggiunti, l'immagine veniva poi invertita otticamente in fase di stampa. Il numero delle cineprese è stato portato da undici a nove grazie all'utilizzo di nuove lenti che permettono di ampliare il campo di ripresa raggiungendo la copertura di 40° l'uno:

Where formerly the photographic setup utilized a battery of eleven Cine Special cameras equipped with 200-foot magazines and 15mm lenses, Arriflex 16mm cameras were substituted. These had the advantage of 400 foot magazines, thus doubling the shooting capacity per film load. Moreover, since 12 mm wideangle Taylor-Hobson-Cooke lenses were to be used (each of which covered a horizontal angle of 40 degrees) only nine cameras would be needed to cover the full 360 degree circle instead of eleven, as in the first Circarama camera setup.<sup>188</sup>

Ancora, ogni telecamera aveva un proprio motore separato che funzionava insieme a tutti gli altri gestito da un *interlock* meccanico. L'intera struttura era poi gestita da un unico quadro di controllo delle dimensioni di una macchina da scrivere. Il quale includeva:

a rheostat for changing camera speed, an electric tachometer which accurately indicated frames per second, and a footage counter. In addition, the control box featured a row of

---

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> Cfr.: Vitella, “Tecnologia, ideologia ...” op. cit., p. 186; Herb A. Lightman, “Circling Italy with Circarama”, in *American Cinematographer*, vol. 43, n. 3, marzo 1962, pp. 162-163, 188-190.

<sup>188</sup> Lightman, “Circling Italy with Circarama” ... op. cit., p.162.

small lights one for each camera connected to a buckle switch. In case of malfunction of any of the cameras, this switch would be tripped causing a light to flash on the panel to indicate instantly which camera was affected. This overcame a major disadvantage of the earlier set-up namely, that when something went wrong it was often not discovered until too late to remedy the situation.<sup>189</sup>

Per quanto riguarda il sincrono in proiezione Gianfranco Canavero (fonico Cinefiat), puntualizza che il film non era montato ad anello ma vi erano quattro operatori e un capo operatore per turno, che ribobinavano e caricavano i nove proiettori. Aggiunge anche un'informazione interessante per quanto riguarda la struttura dello spettacolo in Circarama, ovvero che nel rullo "proiettore 1" vi era prima un cappello di 3 minuti in B/N con del materiale di repertorio in modo che gli spettatori avessero lo sguardo sempre rivolto da quella parte (il proiettore 1 era la macchina pilota e l'inquadratura voluta dal regista era sempre rivolta verso quella cinepresa).

Il film è girato con cineprese Disney venute appositamente dall'America, prodotto alla Burbank in California e stampato in Tecnicolor a cura di Roberto De Leonardis della Royfilm di Roma. Tutti gli impianti tecnici per la proiezione e il sonoro sono della Società Microtecnica (Torino). Il sonoro (impianto stereofonico a 6 piste) è indipendente dal film, ma è sincronizzato elettronicamente con esso, secondo lo svolgimento delle immagini. Il suono, sincronizzato con i movimenti dell'immagine, diventa elemento dell'azione stessa e dà allo spettatore la sensazione di essere protagonista della scena.

Il commento parlato era a cura di Indro Montanelli e purtroppo è andato perduto; mentre quello sonoro fu composto e arrangiato dal Maestro Francesco Lavagnino, ed è stato possibile riarrangiarlo grazie ai documenti sonori provenienti proprio dall'Archivio Lavagnino.<sup>190</sup>

Oggi la pellicola sopravvissuta, quella del proiettore numero sette, è conservata presso l'Archivio Nazionale del Cinema Industriale con sede a Ivrea (Torino). È stata ricevuta dall'archivio in pessime condizioni conservative, per decine di anni è stata prima in un magazzino umido e poi in uno scantinato di Mirafiori riscaldato, fortunatamente le pellicole Fiat sono poco soggette a sindrome acetica.<sup>191</sup> Non è stato dunque necessario nessun intervento

---

<sup>189</sup> Ivi, p.163.

<sup>190</sup> Questo riarrangiamento di *Italia '61* in Circarama è stato fatto in occasione della commemorazione dei cinquant'anni dall'Esposizione e raccolta in un dvd dall'Archivio del Cinema d'Impresa, in data 22 novembre 2011.

<sup>191</sup> Ringrazio Elena Testa e l'Archivio Nazionale del Cinema Industriale di Ivrea per le informazioni condivise.

particolare prima di telecinemarla, e dunque digitalizzata per renderla visibile creando poi una copia di accesso che è ora disponibile sul canale Youtube dell'Archivio.

### 2.3.1 Il film *Italia 61*

Il film *Italia '61* viene girato dal documentarista Elio Piccon con la preziosa supervisione di Don Iwerks, ormai un esperto delle riprese in Circarama. Il lavoro di riprese ha richiesto quattro mesi di intensivo lavoro e si è svolto per 22.000 km, attraverso l'Italia, riprendendo ben ventotto location differentemente rappresentative dell'Italia, isole comprese.

Il film si apre con una lunga sequenza di immagini delle Alpi innevate riprese dall'alto, e via via si scende di quota dove non c'è più neve, fino a svelare la città di Torino, omaggiata in qualità di prima capitale italiana, nonché luogo di nascita dell'unificazione che si sta celebrando.<sup>192</sup> Difatti appena dopo è proprio il cantiere del comprensorio espositivo ad essere inquadrato, “riprese eseguite nell'ottica di un progetto più generale di “taylorismo edilizio” che pervade l'intera manifestazione.”<sup>193</sup> Seguono le immagini dell'interno di una catena di montaggio di automobili Fiat a concludere il “cappello introduttivo” di presentazione e il viaggio attraverso l'Italia può cominciare. Il movimento di *camera car* ci conferisce infatti proprio la sensazione di spostamento. È come se fossimo in macchina e guardassimo fuori dal finestrino: si parte!

Vediamo delle riprese in *camera car* della piazza del Duomo di Milano, poi si passa a Pisa, alla base della torre, attraversando piazza dei Miracoli, si vola su Venezia dove si riprende l'imboccatura del Canal Grande e punta della Dogana, il Palio di Siena, il porto di Genova, gli studi televisivi della RAI a Roma, si ottenne l'autorizzazione per filmare le Olimpiadi di Roma, le punte dei trulli di Alberobello, dei macchinari agricoli in funzione, le città di Napoli, Palermo e Cagliari perché le isole non possono mancare.

Per la realizzazione di alcune riprese, il team di lavoro ha dovuto ingegnarsi nel trovare soluzioni funzionali alla riuscita delle stesse. Per esempio, per le riprese delle grotte pugliesi di

---

<sup>192</sup> Lightman, “Circling Italy with Circarama” ... op. cit., p. 190.

<sup>193</sup> Osservazione che troviamo in Vitella, “Tecnologia, ideologia ...” op. cit., nella quale lo studioso si riferisce al lavoro di Cristiana Chiorino che ha dedicato alla manifestazione una tesi di dottorato in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica dal titolo *Cantiere Italia '61. La ville industrielle ricostruisce i suoi simboli* (Politecnico di Torino, XVII ciclo, tutor C. Olmo). Soffermandosi anche sul tema del “taylorismo edilizio”. Essa è poi stata inserita come capitolo in Pace, Chiorino, Rosso, *Italia '61* ... op. cit., pp. 29-30.

Castellana (Bari) ci si è spinti fino alla celebre Grotta Bianca, per le cui riprese si è dovuto smontare e rimontare le apparecchiature (compreso il dolly) in loco visto il passaggio molto stretto. “In shooting with the dolly the camera was mounted on a column several feet above the platform so that the crew operating below would not be visible in the scene. Such dolly scenes have unusual depth and realism because elements in the foreground move at a different speed from those in the background, creating a three-dimensional effect.”<sup>194</sup>

Altra sequenza rimarchevole è quella all’autodromo di Monza, dove per restituire le emozioni del celebre Gran Premio di Formula Uno, l’ingombrante apparecchio di ripresa è stato montato sul lato di una Ferrari con un braccio estendibile. “Alla criticità dell’installazione, sottoposta alle forti tensioni della guida ad alta velocità, si somma la difficoltà per l’operatore di gestire la fotografia in pista, di sorpasso in sorpasso, accucciato di fianco al pilota.”<sup>195</sup>

Anche per le riprese della piattaforma petrolifera nell’Adriatico l’apparecchiatura è stata trasportata su barche separate e poi riassemblelata sul luogo su un’imbarcazione dedicata e appropriatamente legata per mantenerla stabile.

Alcune riprese verticali sono state possibili grazie a un ascensore idraulico che ha permesso di raggiungere più di trenta piedi di altezza come per quelle all’interno del Parlamento, di fianco alla Torre di Pisa e per quelle della costruzione dell’esposizione stessa.

A Venezia il dispositivo camera venne montato su una gondola (vedi apparati) per riprendere il Canal Grande e Rialto, si ottenne inoltre l’autorizzazione per portare una *station wagon* in Piazza San Marco per fare alcune riprese, rese caratteristiche dalla classica presenza dei piccioni.

Altre riprese interessanti sono quelle effettuate dall’aereo, un C119 - comunemente chiamato “vagone volante” – che fu cortesemente messo a disposizione dal Ministro della Difesa italiano (Aeronautica), con il quale si andò fino in Rhodesia per filmare la colossale diga di Kabriba, grande opera di ingegneria italiana.

Tutte le immagini del territorio nazionale si possono suddividere in tre categorie: il patrimonio paesaggistico naturale, quello storico-artistico e le riprese dell’industria nelle sue più varie espressioni. Nel primo rientrano le riprese delle marine ischitane o le sequenze aeree girate a piombo sul Vesuvio; nel secondo quelle di beni culturali come le guglie del Duomo di Milano, l’interno del Colosseo o i templi greci di Agrigento; nel terzo invece possiamo osservare il

---

<sup>194</sup> Lightman, “Circling Italy with Circarama” ... op. cit., p.188.

<sup>195</sup> Vitella, “Tecnologia, ideologia ...” op. cit., p. 189.

modernissimo impianto nucleare di Saluggia e l'interno di una avanguardistica fabbrica di materie plastiche del ferrarese.

Da una parte possiamo notare la stessa ricerca stilistica delle immagini vedutiste, che caratterizza il linguaggio cinematografico circolare con la ricerca della “bella inquadratura”; dall'altra parte è con questo terzo gruppo di immagini che “il film prende più fortemente le distanze dai modelli americani di *travelogue*”<sup>196</sup>, caratterizzando in modo unico il film in Circarama italiano.

Come abbiamo visto le immagini risultano eterogenee ma ben organizzate nell'alternarsi di “attrazioni profondamente radicate nell'immaginario collettivo come il Colosseo, piazza San Marco o il golfo di Napoli da un lato e i moderni impianti industriali degli anni Cinquanta dall'altro è evidentemente finalizzata a sdoganare simbolicamente l'industria e a conferirle attestato di piena cittadinanza tra gli altri indici convenzionali di “italianità”.<sup>197</sup> Il film restituisce il paese nel momento di apice di quello straordinario movimento di sviluppo espansivo che coinvolge tutta la nazione già dall'inizio degli anni Cinquanta, e che la sta trasformando profondamente in modo irreversibile integrandosi perfettamente alla retorica celebrativa delle altre principali attrazioni del comprensorio espositivo.

Leggendo la struttura e gli intenti di *Italia '61* in questa direzione, si può ben capire cosa intenda la figlia del regista Elio Piccon, Natalia, quando afferma che tale esperienza di lavoro del padre si può capire correttamente solo se messa in relazione con il resto della sua produzione cinematografica. “Insomma «*Italia 61*” - mi dice mia mamma - è da considerarsi la celebrazione del cosiddetto “miracolo economico”» per poi di contrasto aggiungere «ti sei chiesta come mai papà nel 1965 gira “*L'antimiracolo*”?».”<sup>198</sup>

*L'antimiracolo* (1965, Elio Piccon)<sup>199</sup>, viene girato in un paese del Gargano, vicino alla laguna di Lesina e documenta la vita della popolazione di questo paese, a soli 350 km da Roma, nel loro mondo di vita quotidiana. Le storie di due pescatori di anguille, Zaruccio e Nicandro, che

---

<sup>196</sup> Ivi, p. 190.

<sup>197</sup> Ivi, p. 192.

<sup>198</sup> <http://www.picconelio.it/ep/fokus/schedafocus.htm?var1=../focus004.htm> (ultima consultazione: 08 febbraio 2019).

<sup>199</sup> Premiato anche alla XXVI Biennale di Venezia, Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, con la targa “Leone San Marco”, nell'ambito della XVI Mostra Internazionale del Film Documentario. Inoltre, nel marzo 2015 è uscita una sua edizione in DVD curata da Lucia Pavan per la Cecchi Gori che contiene i seguenti contenuti extra: *Intervista a Emiliano Monreale (conservatore della Cineteca Nazionale)* + *Intervista a Natalia Piccon, figlia del regista* + *Scene tagliate*.

si intrecciano ma che avranno destini diversi, e poi vengono documentate la Scuola del pianto e la festa di San Primiano.

Per prepararsi a queste riprese Elio Piccon vive per un periodo in questo paesino per immergersi pienamente nel contesto ricco di contraddizioni che voleva riuscire a rendere attraverso le immagini del documentario. Questo lavoro nasce in lui come un'esigenza profonda e rivela fin da subito una struttura chiara e ben delineata.

Mi interessava lo scontro tra tradizione e innovazione... uno scontro complesso ma era questa contraddittorietà ciò che volevo filmare consapevole che "riprendere" usando un'angolazione, un obiettivo, è sempre dare un'interpretazione della realtà.

Le immagini corrono ma noi che viviamo nel "miracolo" economico non possiamo rimanere estranei rispetto a questa terra... non ho voluto fare un film-inchiesta o un film di propaganda; ho soltanto voluto imprimere sulla pellicola, naturalmente con immagini calibrate e formalmente selezionate, uno stato di fatto, una realtà qual è. Il film è indubbiamente crudele, spietatamente vero, crudelmente reale e scomodo per un certo tipo di borghesia.<sup>200</sup>

Un ultimo paragrafo va però dedicato alla questione della specificità del linguaggio cinematografico panoramico circolare: Federico Vitella rivela come ci sia ancora una carenza di studi approfonditi a riguardo del suo passaggio dall'Academy, ma contestualmente ne pone le questioni di base, con osservazioni interessanti che trovano un riscontro nell'introduzione di John Belton a *Widescreen Cinema*, dove si afferma che il problema del linguaggio cinematografico nei sistemi multicamera sia quello di impoverirlo, perché più problematico per la natura della tecnologia stessa.<sup>201</sup>

Si possono evidenziare tre principali caratteristiche: il cinema circolare si esprime esclusivamente per *totali* a causa della scelta obbligata dell'uso delle focali corte che privano la messa in scena di qualsiasi intimità; si caratterizza per l'alto grado di *soggettività* delle inquadrature dovuto alle dimensioni degli schermi e della sala che mettono lo spettatore in una posizione di totale immersione nello spazio di simulazione del reale; e infine, per dinamizzare la messa in scena il film Circarama si compone spesso di lunghe sessioni *in movimento* che suppliscono al montaggio tradizionale.<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> <http://www.picconelio.it/ep/skeda/schedafilm.htm?var1=./scheda005.htm> (ultima consultazione: 08 febbraio 2019).

<sup>201</sup> Cfr.: Belton, *Widescreen Cinema* ... op. cit., pp. 94-95; Vitella, "Tecnologia, ideologia ..." op. cit., p. 186.

<sup>202</sup> Vitella, "Tecnologia, ideologia ..." op. cit., pp.187-8.

Nel complesso, utilizzando una felice espressione di Augusto Sainati, potremmo dire che il Circarama, attraverso la sua peculiare declinazione tecnologica, opera una sorta di «euforizzazione della rappresentazione». Con questa formula intendo sottolineare da un lato l'iper-realismo derivato dal sensibile arricchimento dell'esperienza sensoriale proposta allo spettatore; dall'altro l'ultra-spettacolarità insita nel superamento dei limiti dello schermo tradizionale, espressione di quella "cultura della vertigine" che secondo Anne-Marie Eyssard e Bernard Roulette alimenta più in generale il fenomeno dei parchi di divertimento di cui il sistema della Disney è figlio legittimo.<sup>203</sup>

Infatti, tutte le produzioni Circarama sono documentari di viaggio o *travelogue*, genere che mette in scena il territorio senza la necessità di un plot finzionale strutturale. Il Circarama usa il linguaggio cinematografico più per far vedere che per raccontare e utilizza un andamento paratattico della narrazione dove ogni sequenza è indipendente dalle altre, risultando quasi più un cocktail di attrazioni che una storia tradizionalmente articolata e che per questo trova la sua forza nel particolare più che nell'insieme.

C'è bisogno a questo punto dell'impiego di una *voce over*, alla quale viene affidato il compito di "omogeneizzare il materiale ripreso in accordo ad un determinato progetto di senso"<sup>204</sup>, è questo l'ultimo elemento caratteristico del genere.

## 2.4 Residui e proliferazioni

### 2.4.1 Fortuna del Circarama dopo Italia '61

«Esco ora dallo spettacolo del Circarama che non avevo mai visto. Sono veramente entusiasta di questa splendida realizzazione della FIAT, che consente di vedere i luoghi più belli e cari della nostra Italia come se si fosse veramente presenti nei luoghi stessi. La tecnica perfetta, gli splendidi colori, il commento appropriato strappano alla fine un applauso spontaneo. Così hanno fatto tutti coloro che assistevano con me allo spettacolo, così ho fatto io, con calorosa convinzione».<sup>205</sup>

Questo il commento entusiasta del sindaco dopo aver visto lo spettacolo del Circarama, che può essere preso a modello dell'opinione pubblica e diffusa in tutto il paese.

---

<sup>203</sup> *Ibidem*.

<sup>204</sup> Ivi, p.188.

<sup>205</sup> Anon., "Il sindaco al Circarama", in *Illustrato Fiat*, n. 4-5, aprile-maggio 1961, p. 4.



Il Circarama ha un impatto così impressionante, da far vincere alla Fiat la prima “Rosa d’oro della propaganda”, premio istituito dalla Federazione Italiana della Pubblicità, e che verrà consegnata al prof. Vittorio Valletta, Presidente della Fiat, l’8 maggio 1962, in una cerimonia al Circolo della Stampa di Milano che ha sede nello storico Palazzo Sorbelloni.<sup>206</sup>

Le motivazioni che hanno portato la giuria qualificata a conferire il riconoscimento alla Fiat sono così espresse:

Eccezionale manifestazione che ha avuto una vasta risonanza in Italia e all’estero, e che ha costituito una delle più vive attrattive dell’Italia 61. Associando l’esaltazione d’una delle più significative conquiste della tecnica cinematografica alla valorizzazione del grandioso sviluppo industriale e delle bellezze turistiche del nostro paese, il Circarama ha assunto un valore propagandistico significativo per chi lo ha brillantemente ideato e realizzato, superando felicemente ardui e complessi problemi costruttivi.<sup>207</sup>

Forte di questo consenso popolare, la Fiat si impegna per una diffusione del Circarama sul territorio nazionale dopo l’Esposizione di Torino, ponendosi l’obiettivo di riuscire a dare la possibilità a più persone possibili di vedere lo “Spettacolo dell’Italia”. Strategia che nasconde, ma neanche troppo, l’interesse di ricerca di visibilità dell’Industria automobilistica, che in questo modo si farebbe conoscere sull’intero territorio nazionale e sul quale progetto si continuerebbe a parlare in tutta Italia; ecco quindi che il ritorno d’immagine valeva l’impegno di investire energie e forze monetarie per portare il Circarama in giro per l’Italia.

Il via libera per lo sfruttamento del brevetto viene dato già il 7 settembre, in occasione della visita di Walt Disney all’esposizione torinese, concessione che Fiat sfrutta dal primo momento riuscendo a portare il Circarama – con *Italia ’61* – a Milano dal 12 al 27 aprile per la Fiera di Milano e poi a Bari dai primi di settembre al 23 dello stesso mese all’interno della Fiera del Levante. In questo modo si riesce a chiudere in un grande centro del Mezzogiorno il ciclo nazionale di questa eccezionale iniziativa Fiat (Torino - Milano - Bari), offrendo al pubblico meridionale un’attrazione vivace e molto diversa da qualsiasi altra mostra uguale in sostanza a tutte le altre.

Per la tappa milanese le dimensioni del padiglione vengono fatte riadattare, per rispondere alle preoccupazioni del Segretario Generale della Fiera, il Cavaliere del Lavoro Franci, che prevedeva un considerevole flusso di gente.

---

<sup>206</sup> Cfr.: *Diari della direzione Stampa e Propaganda della Fiat*, n. 35, fine anno 1962; g. m., “Il premio della propaganda assegnato al «Circarama Fiat»”, in *LaStampa*, 09 maggio 1962, n. 109, p. 3; *Illustrato Fiat*, anno X, n. 5, 31 maggio 1962, p. 7.

<sup>207</sup> *Illustrato Fiat*, anno X, n. 5, 31 maggio 1962, p. 7.

E infatti i primi numeri per Milano dal pomeriggio di giovedì 12 a tutta la domenica, con una ventina di spettacoli al giorno, raggiungono i 70.000 mila spettatori. Per arrivare nei bilanci finali a 400 spettacoli (al ritmo di uno ogni mezz'ora circa) e 500.000 spettatori (più di 1/10 dei "fieristi"). Il colmo dell'affluenza al Circarama si è avuto nella giornata festiva del 25 aprile con ben 45.000 spettatori.”<sup>208</sup>

Sull'annuario (vedi apparati – Fiera Milano) della Fiera Milano leggiamo quanto segue:

Ogni volta la Fiat trova un nuovo, suggestivo impiego per il suo «padiglione geodetico», diventato elemento tradizionale, caratteristico del panorama fieristico. Per il 1962 sotto la cupola emisferica ha trovato ospitalità il «Circarama» di Walt Disney, definito lo «Spettacolo dell'Italia» in quanto consente agli spettatori di compiere un indimenticabile pellegrinaggio attraverso le bellezze naturali e artistiche del nostro Paese, non senza trascurare, come è logico, i grandi, modernissimi impianti industriali.<sup>209</sup>

E, “tra gli spettatori rimarchevoli al Circarama: l'Ambasciatore U.S.A. Mr. F. Reinhard, il vicepresidente dell'Euratom prof. Medi, la Missione ellenica con il Ministro S. E. Panayotis Pepsinolis, il vice-presidente della Fiera On. Zerbi. Alla Fiera è stato ieri anche il Ministro Andreotti, ma il Circarama l'aveva già visto per intero a Torino. Tutti entusiasti.”<sup>210</sup>

Una curiosità per rendere l'idea di quanta risonanza abbia avuto sul territorio nazionale e dell'importanza a livello mediale riporto un aneddoto interessante: “Mike Buongiorno, nel suo “Studio L chiama X”, alla Radio, ha domandato a un visitatore qualunque della Fiera che cosa vi avesse trovato di più interessante. Risposta: il Circarama.”<sup>211</sup>

Anche a Bari nella Fiera del Levante<sup>212</sup> – rassegna autunnale dell'economia e della produzione italiana, controparte di quella primaverile di Milano – il successo è garantito: “il nostro Circarama ha fatto in 15 giorni circa 300 spettacoli con almeno 200.000 spettatori in totale. Successone. Fino a 27.000 persone in un giorno.”<sup>213</sup>

---

<sup>208</sup> Cfr.: *Diari della direzione Stampa e Propaganda* della Fiat, n. 10, dal 16 al 30 aprile 1962; *Illustrato Fiat*, anno X, n. 3-4, 30 aprile 1962, pp. 4-5.

<sup>209</sup> *Annuario Fiera di Milano*, Rassegna dell'Ente Autonomo Fiera, anno XV, II serie, marzo 1963, p. 103.

<sup>210</sup> *Diari della direzione Stampa e Propaganda* della Fiat, n. 9, dal 2 al 16 aprile 1962.

<sup>211</sup> *Diari della direzione Stampa e Propaganda* della Fiat, n. 10, dal 16 al 30 aprile 1962.

<sup>212</sup> *Illustrato Fiat*, anno X, n. 8-9, agosto-settembre 1962.

<sup>213</sup> *Diari della direzione Stampa e Propaganda* della Fiat, n. 23, dal 19 al 23 settembre, 1962.

Il Ministro Colombo, ha voluto rivedere lo spettacolo per qualche minuto per poi affermare: “Ne rimasi ammirato già a Torino... Avete fatto bene a portare questa eccezionale visione dell'Italia anche a Bari, perché le popolazioni meridionali sono particolarmente sensibili alle bellezze del nostro Paese e meritano di conoscerlo sempre meglio anche nei suoi sviluppi industriali.”<sup>214</sup>

Avendo dovuto costruire un nuovo padiglione per queste due tappe italiane, sempre in questo anno 1962, Fiat dona il padiglione Circarama utilizzato per l'Esposizione Italia '61 al Municipio della città di Torino. Si era pensato di utilizzarlo come nuova sede per il Museo del Cinema, riadattandolo a sala per le proiezioni; Fiat si riserva solo di poterlo utilizzare “per eventuali futuri iniziative Circarama.”<sup>215</sup>

Ma questo progetto non si realizzerà e il padiglione del Circarama non avrà una vita felice, sarà abbandonato e resterà uno dei relitti dell'Esposizione, insieme alla monorotaia e al Palavela. Ne abbiamo infatti traccia in articoli dei quotidiani negli anni successivi (anni Settanta). Tanto che il 27 ottobre 1975 su *La Stampa Sera* si annuncia la sua occupazione in segno di protesta contro l'abbandono da parte di giovani che sostengono “Le aree in questione dovrebbero essere utilizzate per le tante manifestazioni culturali che oggi non trovano spazio in città.”<sup>216</sup> Segue un'assemblea aperta alla quale parteciperanno diversi circoli: circolo «Ottobre» (organo culturale legato a «Lotta Continua»), circolo «La Comune», i collettivi «Giovani della Falchera» e «Lavoratori della pubblicità», la cooperativa libraria «Informazione Democratica». Quattro anni più tardi viene annunciato lo smantellamento del Circarama (e delle infrastrutture non recuperabili) all'interno del “fantasma di Italia '61”, come recita il titolo dell'articolo.<sup>217</sup> All'epoca tanto acclamato e lodato, ma ad anni di distanza “demolito” non solo nel senso letterale ma anche morale, leggiamo solo parole negative: “Inutile dal punto di vista artistico, è impossibile seguire un film continuando a girarsi da ogni lato. [...] Il Circarama con la fantastica e inutilissima proiezione a 360°, cosa da far girare la testa a chiunque.”<sup>218</sup>

---

<sup>214</sup> *Diari della direzione Stampa e Propaganda della Fiat*, n. 18, dal 24 al 31 luglio 1962.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> Anon., “Italia 61: occupato il “circarama””, in *StampaSera*, 27 ottobre 1975, n. 240, p. 4.

<sup>217</sup> Daniele Daniela (servizio a cura di), “Il fantasma di Italia '61”, in *StampaSera*, 26 novembre 1979, n. 313, p. 1.

<sup>218</sup> *Ibidem*.

L'Esposizione di *Italia '61* aveva scenari degni di Hollywood, e oggi invece ha l'aspetto di una città morta, un reperto archeologico.

#### 2.4.2 Totalrama

Il percorso della Fiat all'interno della sperimentazione cinematografica e schermica non si esaurisce con la realizzazione della pellicola in Circarama *Italia '61* in occasione dell'Esposizione di Torino del 1961, dedicata alle celebrazioni del Centenario dell'Unità d'Italia. Anzi, come abbiamo visto nel capitolo precedente, lo "Spettacolo del Circarama" viene portato nell'anno successivo alle fiere campionarie di Milano (12-27 aprile) e di Bari (Fiera del Levante dai primi di settembre al 23 settembre), riscuotendo grande successo e confermando ancora una volta la fortuna di questo dispositivo panoramico.

L'entusiasmo riempie gli animi nazionali e l'industria torinese guarda al futuro, ponendosi come obiettivo la partecipazione all'Esposizione di New York prevista per il 1964-65 con un nuovo film in Circarama, in rappresentanza dell'Italia: "Non si può non esservi (se non l'Italia ufficiale, l'Italia industriale) e su questa necessità tutti sono d'accordo [...]".<sup>219</sup>

A conferma della risonanza e della fortuna conquistata dal Circarama, nella primavera del 1963 anche Maria Adriana Prolo – l'allora direttrice e fondatrice del Museo Nazionale del Cinema di Torino – si esprime, in un articolo sul periodico *Lancia* dedicato proprio al Museo, col seguente auspicio: "C'è da augurarsi che Walt Disney ne abbia in programma uno sulla prossima esposizione mondiale di New York."<sup>220</sup>

Infatti, le trattative di Fiat con Walt Disney per un nuovo periodo di sfruttamento del brevetto Circarama, al fine di realizzare un nuovo film col quale presentarsi oltreoceano, cominciano già dal febbraio 1962<sup>221</sup>, e le prime condizioni di Walt Disney riportate nei *Diari direzione stampa*

---

<sup>219</sup> *Diari della direzione Stampa e Propaganda* della Fiat, n. 17, dal 17 al 23 luglio 1962. Con questi "tutti" si intende il "comitato ristretto" (Fiat – IRI – Montecatini) voluto dalla Commissione Aziende ed Enti industriali e composto nello specifico da tre persone: Pestelli per la Fiat (con Chiusano), Arena per l'ENI, Della Volta per la Montecatini. Comitato che ha il compito di approvare un programma realizzabile nei limiti del finanziamento privato (dunque senza il sostegno del Governo) per la partecipazione dell'Italia all'Esposizione di New York 1964-65. Informazione che troviamo nel *Diario direzione stampa e propaganda*, n. 18, dal 24 al 31 luglio 1962. Questa specificazione sottolinea ancora una volta l'importanza dell'industria italiana che si sta sviluppando in questi anni di boom economico e che ha voglia di mostrarsi al mondo.

<sup>220</sup> Maria Adriana Prolo, "Il museo del cinema", in *Lancia*, n. 10, primavera 1963, pp. 44-49, qui p. 46.

<sup>221</sup> *Diari della direzione Stampa e Propaganda* della Fiat, n. 4, dal 30 gennaio al 19 febbraio 1962.

e *propaganda* sono le seguenti: “Walt Disney ci assicura il suo consenso a portare il Circarama a New York (che non lo ha mai visto). Con entusiasmo, ma chiede ben 300 milioni di diritti per i due periodi dell’Expo 64 e 65 e pone la condizione tassativa di rifare lui – nuovo e migliore – il film dell’Italia”.<sup>222</sup>

Ancora una volta possiamo seguire la vicenda nei *Diari direzione stampa e propaganda* dell’industria torinese, i quali tengono traccia sistematica delle riunioni, della corrispondenza e delle decisioni prese in preparazione dell’evento, guidandoci attraverso le fasi di sviluppo per la partecipazione all’esposizione newyorkese. Ricordiamo che la direzione di questi rapporti era in mano al Dott. Gino Pestelli, responsabile appunto dei Servizi stampa, pubblicità e relazioni pubbliche all’interno del gruppo industriale, persona di forte carattere e dal temperamento d’artista grazie alla quale Fiat raggiunge grande visibilità e ottiene collaborazioni con firme illustri per la pubblicità d’impresa. Ma il lato opposto della medaglia sta nel non avere sempre delle informazioni totalmente obiettive, bensì accuratamente selezionate da chi le scrive e dunque spesso arbitrarie.

Le riunioni solitamente si svolgono tra Milano e Torino e sono presiedute dall’Ambasciatore Arpesani che si occupa di seguire i lavori per l’esposizione newyorkese, come ad esempio l’assegnazione del progetto per il nuovo padiglione. In prima battuta (20 febbraio 1962) è l’architetto Franco Albini di Milano ad accettare l’invito di studiare una nuova soluzione strutturale il cui programma di massima dovrebbe essere: Circarama – un ambiente espositivo generico artistico industriale – ristorante italiano.<sup>223</sup> Mentre, cinque mesi più tardi si registra l’interesse dell’Ambasciatore nel prendere in esame “ [...] un nuovo eccellente progetto per il padiglione italiano (dell’industria) presentato l’Ing. Ivo Potenza direttore generale delle Costruzioni Meccaniche Finsider.”<sup>224</sup>

Ma la riunione più importante è quella del 13 luglio, tenutasi a New York tra l’Ambasciatore Arpesani, il Comm. Garibaldi e il Dr. Chiusano con i rappresentanti della Disney Corporation (arrivati dalla California). In questa occasione si chiariscono diversi punti importanti per quanto riguarda le trattative di cessione dei diritti del Circarama.

Riporto di seguito i punti più rilevanti:

---

<sup>222</sup> *Diari della direzione Stampa e Propaganda* della Fiat, n. 4, dal 30 gennaio al 19 febbraio 1962.

<sup>223</sup> *Ibidem*.

<sup>224</sup> *Diari della direzione Stampa e Propaganda* della Fiat, n. 18 dal 24 al 31 luglio 1962.

- Disney non pretende più di essere lei a realizzare il nuovo film dell'Italia per New York; darà macchina da presa ed assistenza tecnica, come già dette alla Fiat e niente in contrario che si possa utilizzare in parte il film già fatto da noi.
- Disney insiste ancora su una cifra enorme di canone (royalties): da 500.000 \$ è scesa soltanto a 400.000. Una cifra così eccessiva non si spiega che con l'avidità di lucro commerciale; e se mai fosse possibile, verrebbe proprio voglia di lasciar perdere Walt Disney e [...] trattare con i Russi i quali hanno realizzato un Circarama certo meno perfetto, ma pagando niente alla Disney. [...] i nostri offrirebbero fino a 250.000 \$, sempre troppo!<sup>225</sup>

In questo clima di fermento tra i formati panoramici dove ogni nazione fa una specie di corsa per aggiudicarsi un proprio brevetto nazionale in *widescreen*; anche l'Italia dà la sua risposta: "C'è ora un brevetto italiano Circarama".<sup>226</sup> Questo il titolo del paragrafo dedicato alla scoperta dell'innovativo sistema di ripresa e proiezione panoramico inventato dall'Ingegnere Vico D'Incerti. Vengono subito elencate le sue caratteristiche più importanti e interessanti:

[...] ha due grandi vantaggi:

- una sola cinepresa con un prisma esplorante rotante (a 960 giri al minuto) sufficiente per impressionare su una sola edicola un campo di 360°;
- un solo proiettore, con analogo prisma rotante, dal quale si diparte il fascio luminoso che ruota sullo schermo circolare a velocità equivalente ad una proiezione a 16 fotogrammi al secondo.<sup>227</sup>

Il suo inventore ha portato in ufficio il modellino già presentato al 14. Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica a Torino, che si è tenuto dal 22 settembre al 2 ottobre, risultando davvero soddisfacente. Fiat comincia dunque a valutare la possibilità di presentarsi a New York con un Circarama non Disney, visto che sembrano esserci solo pro e nessun contro: si risparmierebbe molto sia per l'apparecchiatura che per la pellicola, non bisognerebbe pagare i diritti a Disney e si porterebbe all'Expo americana un'invenzione brevettata italiana.<sup>228</sup>

È dunque tempo di decisioni. Da una parte Disney comincia a fare pressione, "ci avverte che il Circarama è stato richiesto da altre ditte per New York. Avvisaglia per tenerci il canone alto ma anche per sollecitarci a decidere."<sup>229</sup> Ma anche avendo ottenuto l'appoggio del governo

---

<sup>225</sup> *Diari della direzione Stampa e Propaganda della Fiat*, n. 17, dal 17 al 23 luglio 1962.

<sup>226</sup> *Diari della direzione Stampa e Propaganda della Fiat*, n. 23, dal 19 al 26 settembre 1962.

<sup>227</sup> *Ibidem*.

<sup>228</sup> *Ibidem*.

<sup>229</sup> *Diari della direzione Stampa e Propaganda della Fiat*, n. 25, dal 1 all'8 ottobre 1962.

Fanfani, che solo in ultima battuta garantisce 1 miliardo per la realizzazione del progetto<sup>230</sup> (il che assicurerebbe una tranquillità monetaria nell'accettare l'accordo con Disney) ci si vuole però accertare del funzionamento del nuovo sistema panoramico italiano per essere sicuri che sia veramente valido. A tale proposito l'inventore sta cercando di procurarsi il prima possibile una cinepresa con cui fare un pezzo effettivo di film, apparecchio originale il cui funzionamento "Dipende da uno specialissimo "prisma", che dovrebbe essere fornito dalla "Galileo"."<sup>231</sup> È con la Delibera n. 25739 del 05/11/1962 (28/09) (vedi apparati - Delibere), firmata dal Prof. Valletta, che possiamo considerare chiusa questa prima fase di scoperta e avviamento del progetto di realizzazione dell'innovativo sistema – tutto italiano – di proiezione e ripresa senza limitazione del campo, chiamato Totalrama.

#### 2.4.2.1 I presupposti teorici, l'inventore e il contesto

Il sistema del Totalrama è stato brevettato con una copertura per tutti i paesi, "[...] anche in quelli dove vige un severo esame preventivo, quali la Germania e gli Stati Uniti."<sup>232</sup> Proprio in quest'ultimo paese è stato depositato il 27 dicembre 1960 con il n. 2.966.096 (vedi apparati – Brevetto Totalrama) ed è firmato da due inventori: Lodovico D'Incerti e Giacomo del Torre. Del primo si trovano informazioni – seppur contenute – e la sua fortuna è riconosciuta; ma nella sua autobiografia come negli articoli del periodo che riportano la nuova invenzione cinematografica non si fa mai riferimento a nessun'altra persona. Il padre di questo sistema innovativo sembra dunque essere il solo D'Incerti. Ma chi è quest'uomo?

Vico (o Lodovico) D'Incerti (1902-1988) nasce a Carpi ma è milanese di adozione, e nonostante non siano molti i testi<sup>233</sup> a lui dedicati, è a tutt'oggi un uomo riconosciuto per il suo genio e la sua inventiva. È infatti un importante ingegnere industriale attivo sulla scena nazionale del boom economico, in diversi settori: automobilistico (Lancia), elettrotecnico (Magnetroni Marelli), dolciario (Motta) e fotografico (Ferrania). È inoltre il regista, insieme a Guido Guerrasio, del

---

<sup>230</sup> *Ibidem.*

<sup>231</sup> *Ibidem.*

<sup>232</sup> Vico D'Incerti, *Carriera e fortuna*, M. Bazzi, Milano, 1974, p. 138.

<sup>233</sup> Cfr.: D'Incerti, *Carriera e fortuna* ... op. cit.; Nunzia Manicardi, *Vico D'Incerti: un secolo d'amore, di politica e di industria*, Il fiorino, Modena, 2014.

documentario *Il Piave mormorava*<sup>234</sup> uscito nel 1964, ma anche un grande appassionato di numismatica, collezionista e autore di diversi saggi settoriali (nel periodo alla Ferrania si occupa anche di sviluppare alcuni obiettivi particolari per le monete). Tra i suoi scritti troviamo traccia anche di volumi a tema storico come *Carpi, fascio della prima ora* pubblicato nel 1935 che gli costa l'indifferenza da parte della sua città natale ancora ai giorni nostri; nel 1967 è invece l'autore di un volume su Pozzuolo del Friuli dove racconta l'eroica difesa della località dopo la disfatta di Caporetto.

Come si può vedere da queste poche righe, D'Incerti risulta essere un uomo eclettico e creativo, dalla fertile immaginazione e dalla grande fantasia creativa; ma è soprattutto un uomo di ingegno e di larghe vedute, caratteristiche che gli permettono di distinguersi per le sue invenzioni tecniche davvero originali.

All'inizio del 1948 si avvia l'ultimo capitolo della sua carriera lavorativa: D'Incerti diventa responsabile della sezione Apparecchi della Ferrania, con il compito di studiare soluzioni ottiche e meccaniche nuove.<sup>235</sup> È qui che realizza il suo primo progetto con l'apparecchio "Rondine".<sup>236</sup>

Anche l'invenzione del Totalrama risale al periodo in cui D'Incerti lavorava alla Ferrania, un periodo in cui le imprese del settore si stavano occupando dello sviluppo di apparecchi cinematografici e fotografici per dilettanti e, allo stesso tempo, alcune di loro assecondavano la moda dei grandi schermi.<sup>237</sup>

Infatti, dalla fine degli anni Cinquanta e per tutto il decennio successivo, l'industria cinematografica – in ogni suo segmento sia esso tecnico, economico, produttivo, commerciale

---

<sup>234</sup> *Il Piave mormorava*, 1964, b/n durata 93 min, soggetto e regia Vico D'Incerti e Guido Guerrasio, musiche di Angelo Francesco Lavagnino, produzione Angelo Rizzoli per Federiz, distribuzione Cineriz. Tra i nomi riconosciamo subito quello di Angelo Francesco Lavagnino, lo stesso compositore che, come abbiamo visto, si era occupato della colonna sonora di *Italia '61*. La pellicola è un documentario di montaggio schietto e senza retorica, si incarica di ripercorre le alterne vicende della grande guerra italiana, a partire dai giorni dell'Intervento, passando in rassegna i fatti e i luoghi più drammatici del lungo conflitto, concludendosi con la vittoria di Vittorio Veneto. Fu definito "un film di guerra che fa odiare la guerra" e per questa pellicola D'Incerti venne nominato dall'allora Capo dello Stato Antonio Segni, Commendatore della Repubblica.

<sup>235</sup> D'Incerti, *Carriera e fortuna* ... op. cit., p. 133.

<sup>236</sup> La "Rondine": un'autentica rivoluzione, linea nuova, corpo in alluminio, obiettivo semplice ma calcolato con rigore e munito di dispositivo di messa a fuoco, otturatore che permetteva anche la fotografia a luce lampo. Novità anche la veste esteriore, disponibile in quattro colori tra cui poter scegliere. In D'Incerti, *Carriera e fortuna* ... op. cit., p. 130.

<sup>237</sup> D'Incerti, *Carriera e fortuna* ... op. cit., 133.



– rileva una crisi e una necessità di rinnovarsi per rispondere alla diffusione dell'apparecchio televisivo che entra nelle case delle famiglie obbligando il mercato a proporre qualcosa di nuovo e di diverso. Si punta così sull'elemento di spettacolarizzazione proprio del cinema, investendo nell'ampliamento degli schemi cinematografici.

Tra cinema e fotografia ci sono però obiettivi e necessità diverse, la Ferrania non è interessata a questi “formati larghi” perché tutt'altro era il suo obiettivo in questi primi anni Sessanta: sviluppare sistemi piccoli, pratici e a basso costo così da vendere molto e diffondere il più possibile gli apparecchi fotografici e cinematografici.<sup>238</sup>

Ecco spiegato perché la Ferrania, non era interessata a investire nello sviluppo del sistema del Totalrama, così distante dalla *mission* dell'azienda a quel tempo. Infatti, D'Incerti è libero di venderlo al miglior acquirente.<sup>239</sup> E dunque: “Una società svizzera fece interessanti proposte e fu stipulato con essa un regolare contratto. La prima serie di apparecchi da presa e da proiezione per l'uso di pellicola normale fu costruita dalla casa francese Debrie, specialista del ramo.”<sup>240</sup> Questa società è stata individuata come la Cine Electric di Ginevra grazie alla delibera di contratto n. 26285 (vedi apparati - Delibere) stipulata il 02/03/1963 tra questa e la Fiat, chiarendo i termini per lo sfruttamento del brevetto in previsione dell'Esposizione di New York per i due anni successivi. I termini dell'accordo prevedono: la cessione di una camera da presa (nel caso servisse anche di una seconda), due proiettori; la durata del contratto è di due anni prorogabili, il corrispettivo dovuto totale ammonta a 370.000 franchi svizzeri, e inoltre gli apparecchi dovranno essere montati sul suolo newyorkese da tecnici svizzeri e anche queste spese saranno a carico della Fiat.

Gli anni del boom economico in Italia sono anni di fermento, anche da un punto di vista anche tecnico e tecnologico, abbiamo visto la fotografia e la cinematografia, ma numerosi altri settori industriali sono quelli che si stanno sviluppando: automobilistico, comunicazioni, elettrodomestici, ecc.

Anche Fiat partecipa al Salone della Tecnica di Torino nel 1962. Serve un contenitore espositivo per tutte le invenzioni. La prima edizione del Salone della tecnica di Torino risale al 1950: è un evento che raccoglie di anno in anno, differenti congressi tematici, tra cui quello

---

<sup>238</sup> Colgo l'occasione per ringraziare Gabriele Mina, responsabile del recente museo della Ferrania, per la conferma su tale punto, riguardante le volontà della Ferrania.

<sup>239</sup> D'Incerti, *Carriera e fortuna ...* op. cit., 138.

<sup>240</sup> *Ibidem*.

Internazionale della tecnica cinematografica. Infatti “È il congresso, insomma, che si documenta attraverso l’Esposizione”<sup>241</sup> e non il contrario. Il Salone si propone anche come esposizione delle idee: “[...] non è una rassegna di prodotti ma, una rassegna di idee. Sono sempre idee d’avanguardia, idee pilota. L’industria si informa a queste idee e le materializza nei prodotti.”<sup>242</sup>

Ed è proprio in quello del 1962 che Vico D’Incerti presenta il suo originale sistema di ripresa e proiezione senza limitazione del campo.

Il tema del congresso è: “«La psicofisiologia nella tecnica di registrazione e di riproduzione delle informazioni». Che vuol dire? Vuol dire la ricerca di nuove forme spettacolari, che agiscano sulla psicologia di chi assiste alla proiezione di un film.”<sup>243</sup> Quindi un tema assolutamente contemporaneo al momento e che ribadisce la necessità di quel periodo del cinema di riformarsi e di trovare nuove forme di visione.

Quindi due sono gli obiettivi da raggiungere: nuove forme spettacolari cinematografiche e l’azione diretta sullo spettatore. Vediamo come il prototipo di Vico risponde a queste due necessità.

Come abbiamo visto, in conseguenza all’attacco massiccio della televisione, il cinema deve trovare nuove vie per sopravvivere e progredire, come a esempio il Circarama di Italia ’61. Infatti, sia l’occhiello che il titolo di un articolo del “Corriere della sera” sono d’impatto: *Per reggere alla concorrenza della tv - Il cinema è alla ricerca di nuove forme spettacolari.*<sup>244</sup>

La minaccia della televisione porta alla necessità del cinema di riformarsi e trovare nuove forme di visione, si punta dunque sulla spettacolarità. Si giustifica così tutto il magma di proposte di innovazioni tecniche di questo periodo (si comincia in realtà già dalla fine degli anni Cinquanta). Tutta l’Europa è in subbuglio, anzi tutto il mondo, e il motore di questo momento parte dall’America dove c’è una corsa ai brevetti panoramici, e ogni nazione si organizza per proporre la sua soluzione. E come abbiamo visto, diversi sono i sistemi che verranno proposti.

---

<sup>241</sup> Enzo Grazzini, “Tre congressi a Torino nell’orbita del Salone della Tecnica”, in *Corriere della sera*, martedì 27 settembre 1960, p. 9.

<sup>242</sup> Enzo Grazzini, “Il cinema è alla ricerca di nuove forme spettacolari”, in *Corriere della sera*, lunedì 24 settembre 1962, p. 6.

<sup>243</sup> *Ibidem.*

<sup>244</sup> *Ibidem.*

Con il Totalrama però, D'Incerti arriva a portare dello "scompiglio fra i metodi 'rama'"<sup>245</sup> e rimette in discussione il modo di vivere una proiezione.

Con questo sistema D'Incerti cerca quindi di aggiungere qualcosa alla tecnica di proiezione classica ma anche di portare avanti quella che è una rivoluzione estetica delle immagini, non più singole e staccate, ma una unica e fluida che scorre su uno schermo, quest'ultimo, non più rettangolare ma cilindrico.

La ricerca di questa continuità di visione sullo schermo è inevitabilmente collegata a un altro aspetto, ovvero quel secondo termine richiesto dal tema del congresso: l'effetto diretto sullo spettatore. Infatti, la situazione viene ben introdotta da D'Incerti nell'*incipit* dell'articolo contenuto negli atti del Congresso della tecnica, dove l'ingegnere si occupa di descrivere minuziosamente la sua invenzione:

Si è andato sviluppando in questi ultimi anni la tendenza ad estendere il campo della proiezione cinematografica cercando di arrivare con uno schermo curvo a dare allo spettatore la sensazione non più di osservare la scena in maniera convenzionale, come attraverso una finestra aperta nel buio, ma di trovarsi dentro lo stesso campo nel quale l'azione si svolge e, in certo qual modo, di partecipare ad essa.<sup>246</sup>

Qui entra in gioco un altro aspetto che si introduce grazie alla sperimentazione degli schermi panoramici, ovvero la presenza dello spettatore che diventa sempre di più un attore partecipe nella visione. Il senso di realismo per lo spettatore aumenta fino al passaggio di identificazione dello stesso con quello che vede sullo schermo, lo spettatore viene così coinvolto nel ritmo delle immagini. Inoltre, egli è messo nella condizione di poter scegliere dove guardare e, soprattutto, di muoversi perché in piedi – anche se la sala è molto affollata e dunque i movimenti possibili nello spazio sono limitati. Questa libertà è una nuova conquista da parte dello spettatore e a volte nella realtà dei fatti – come abbiamo visto – crea qualche problema agli spettatori che accusano dei malesseri fisici durante la visione (capogiri e senso di vomito) tanto da venir consigliato di munirsi di uno specchietto per partecipare alla visione del Circarama per evitare di subirne gli effetti fisici.

Uno dei concetti fondamentali sul quale si basa il cinema è quello di essere "[...] funzionale se e in quanto cancella sé stesso, ossia annulla, sala, poltrone, schermo e non mostra di ricostruire

---

<sup>245</sup> Arturo Lanocita, "Una nuova cinematografia inventata da uno studioso milanese", in *Corriere della sera*, sabato 06 ottobre 1962, p. 3.

<sup>246</sup> Vico D'Incerti, "Nuovo sistema di cinematografia per la ripresa e la proiezione senza limitazione del campo", in *Atti del 14. congresso internazionale della tecnica cinematografica: psico-fisiologia nella tecnica di registrazione e di riproduzione delle informazioni*, Artigraf, Milano 1962, pp. 59-66, p. 59.

luoghi ed azione, ma conduce lo spettatore a viverci dentro; non astante ma partecipe.”<sup>247</sup> Con il sistema del Totalrama questo meccanismo avviene nel massimo delle sue facoltà, lo spettatore non avverte più la presenza dello schermo, anzi ha la sensazione che esso sia improvvisamente caduto e che lo spazio circostante sia aperto a perdita d’occhio.<sup>248</sup> Questo è un fenomeno simile a quello che si manifesta nel planetario di Zeiss, e che dunque accomuna questi due sistemi di visione.

Una spiegazione tecnica di questa sensazione di realtà totalmente immersiva delle immagini è data dallo “schermo curvo che nel caso attuale non è più un artificio, ma corrisponde alla forma teorica richiesta dal sistema per dar modo all’immagine, registrata curva, di apparire senza deformazioni e uniformemente nitida in tutti i suoi punti.”<sup>249</sup>

#### 2.4.2.2 Il funzionamento del Totalrama

Abbiamo già visto il fermento che invade i circuiti industriali di questi decenni post Seconda guerra mondiale, con il Totalrama possiamo vedere una risposta innovativa alla necessità di “riforma” del cinema che deve essere ripensato e che sta vivendo un periodo di cambiamento. Quindi se l’obiettivo rimane lo stesso del Circarama, e dunque la ricerca di una nuova spettacolarità, che, come abbiamo visto, viene raggiunta attraverso un’immersione totale dello spettatore che ridefinisce anche il suo ruolo di soggetto attivo nello spettacolo cinematografico; qui anche la tecnica cinematografica viene profondamente ripensata.

Leggiamo così direttamente nell’autobiografia del 1974 di Vico D’Incerti: “Sia il Cinerama che il Circarama, inoltre, non aggiungevano nulla di nuovo al sistema realizzato tanti anni prima da un geniale pioniere francese del cinema. La soluzione da me ideata, per quanto basata su principi ottici molto complessi, era teoricamente esatta e realizzabile in pratica senza speciali difficoltà.”<sup>250</sup>

---

<sup>247</sup> Lanocita, “Una nuova cinematografia ... ” op. cit.

<sup>248</sup> D’Incerti, “Nuovo sistema di cinematografia ... ” op. cit., p. 63.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> D’Incerti, *Carriera e fortuna ...* op. cit., p. 137.

Il sistema del Totalrama si propone come soluzione originale per la ripresa e per la proiezione panoramica su schermo curvo, utilizzando un solo apparecchio e un solo film che grazie a un sistema di prismi rotanti sistemati con precisione su un asse verticale e sfruttando alcune leggi ottiche, permettono di registrare le immagini risolvendo diversi problemi incontrati da precedenti sistemi come, a esempio, il Cinerama che usa tre proiettori e il Circarama che ne usa nove.

Il funzionamento tecnico del Totalrama viene descritto minuziosamente negli Atti del 14. Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica (testo di base che viene ripreso anche in molti articoli dei quotidiani e nell'autobiografia dell'ingegnere) e nel brevetto Usa n. 2.966.096.

Spiego dunque qui di seguito i passaggi salienti necessari alla comprensione del funzionamento tecnico del sistema, mettendo in rilievo quegli elementi originali che hanno portato a concentrare l'attenzione su questo sistema.<sup>251</sup>

Fino a questo momento diversi sono i sistemi sviluppati che si occupano di cercare di ampliare lo schermo cinematografico, dal Cinemascope che apre la via all'utilizzo delle lenti anamorfiche, si passa ai 70mm del Todd.AO, o ai fotogrammi longitudinali del Vistavision, e a seguire le combinazioni tra essi come il Superscope, MGM e Panavision. Ma nessuno di questi è riuscito nell'obiettivo di ottenere una ripresa su schermo circolare, senza limitazione del campo.

Cinerama e Circarama – riproponendo un sistema fondamentale già visto con il Cinéorama di Grimon Sanson nell'Esposizione di Parigi del 1900 – hanno trovato le soluzioni che più si avvicinano a raggiungere una proiezione su schermo largo, ma presentano anch'esse alcuni difetti importanti:

[...] il mancato raccordo sui bordi delle varie simultanee proiezioni, la disuniformità del colore per uno stesso soggetto nel passaggio da uno schermo all'altro, la mancanza di nitidezza causata dall'arbitraria curvatura degli schermi, il disagio provocato nel Circarama dalle interruzioni verticali nere che tolgono in parte la sensazione dell'insieme e lo fanno apparire quasi come una serie di vetrate.<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> Per un approfondimento si faccia riferimento al testo scritto per il congresso e al brevetto, inseriti come apparati alla tesi.

<sup>252</sup> D'Incerti, "Nuovo sistema di cinematografia ..." op. cit., p. 60.

Numerosi sono i tentativi fatti dai tecnici di tutti i Paesi che cercano di risolvere il problema e ottenere un sistema che copra l'intero angolo giro, ma l'italiano Vico d'Incerti è il primo che ci riesce in maniera teoricamente perfetta.

Nel sistema che propone, tutte le problematiche sopra evidenziate vengono risolte: non ci sono più interruzioni tra gli schermi né disuniformità di colore tra le immagini, i fotogrammi non sono più come una serie di fotografie avanzanti a scatti, ma vengono impressionate progressivamente su strette zone verticali senza soluzione di continuità che vanno a formare l'intera immagine. "Il film vergine nel tempo in cui viene impressionato scorre, senza arresti, con moto uniforme, nello stesso verso e con la stessa velocità con cui progredisce il fascio di luce, e quindi, non essendovi movimento relativo tra detto fascio e il film, l'immagine viene registrata otticamente ferma."<sup>253</sup>

Questo si può ottenere grazie a uno speciale sistema di prismi rotanti che costituisce il vero nodo originale del Totalrama e grazie al quale è possibile mantenere la ripresa della realtà dritta.

L'apparecchio da ripresa, come nella fig. 1, porta sulla sua sommità una torretta rotante 1 sulla quale è fissata una superficie riflettente inclinata di 45° rispetto alla verticale: nel caso concreto un prisma a riflessione totale 2. che ruota intorno al proprio asse verticale esplorando l'intero campo in giro.

[...]

Per mantenerla dritta e quindi registrabile correttamente – ed è questa la parte più originale del sistema, quella che ha permesso di superare l'ostacolo contro il quale si sono dovuti arrestare molti altri ricercatori – si è ricorsi alle proprietà di quello speciale prisma rettangolo isoscele noto ai fisici col nome di Amici, che per primo ebbe a studiarlo, o anche, all'estero, come prisma di Dove o di Wollaston.<sup>254</sup>

Questo particolare prisma è necessario perché sistemando il suo asse di rotazione, in rapporto a quello del prisma esplorante, è quello che permette di ottenere la registrazione di un'immagine dritta e senza scorrimento relativo sulla pellicola. La dimostrazione di questo principio viene illustrata nello schema della fig. 2. Qui vediamo la disposizione dei prismi nella torretta rotante e la traiettoria che percorre la luce al suo interno. Per semplificare la spiegazione possiamo dire che la struttura del dispositivo ottico utilizzato riprende niente meno che quella del periscopio. La spiegazione degli assi di rotazione continua:

---

<sup>253</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>254</sup> *Ivi*, pp. 61-2.

Sotto il prisma esplorante a riflessione totale 2 (vedi sempre la fig. 1) è dunque sistemato un prisma di Amici 3 rotante intorno al proprio asse longitudinale e disposto in modo da rispettare nel suo movimento le leggi sopra ricordate. Il fascio di luce attraversa poi un obiettivo 4 fisso, che trasmette l'immagine sul film 5. Questo scorre con moto uniforme continuo nello stesso verso dello spostamento dell'immagine e con una velocità lineare rigorosamente identica a quella di scorrimento dell'immagine stessa.<sup>255</sup>

La velocità del film si capisce chiaramente dalla fig. 3:

il film deve compiere idealmente un intero giro intorno all'asse di rotazione del prisma esplorante nello stesso tempo in cui lo compie il prisma stesso, e quindi la sua velocità espressa in millimetri al secondo risulta espressa dalla formula:

$$v : 2 \pi F n$$

dove F è la distanza focale in mm dell'obiettivo, e n è il numero di giri al secondo del prisma 1.<sup>256</sup>

Nell'apparecchio da presa il rinvio ad angolo retto non è necessario, ma è stato aggiunto nello schema 3 solo per una comprensione più immediata della formula sopra esposta.

Dopo la fase di sviluppo della pellicola, quello che si ottiene è che l'immagine dell'intero angolo giro venga "riprodotta su un fotogramma in senso longitudinale, e si raccorda al fotogramma successivo senza soluzione di continuità."<sup>257</sup>

"La lunghezza del fotogramma è funzione unicamente della focale dell'obiettivo, per ridurre la lunghezza del film e di conseguenza il suo costo ma assicurare la massima profondità di campo, tale focale deve essere il più corta possibile [...]."<sup>258</sup>

Per la proiezione il sistema funziona allo stesso modo e il proiettore presenta gli stessi elementi prima descritti. Viene illustrato nella fig. 5: la pellicola ottenuta per stampa dal negativo o per inversione, scorre con moto uniforme continuo ed è progressivamente intercettata nella finestrella dal fascio luminoso proveniente dalla fonte di luce. L'obiettivo esplora gli elementi dell'immagine e li trasmette al sistema di prismi coassiale (prisma di Amici e prisma di riflessione totale), per poi arrivare infine allo schermo cilindrico, sistemato in modo che il suo asse coincida con quello di rotazione del gruppo ottico.

---

<sup>255</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>256</sup> *Ibidem*.

<sup>257</sup> *Ibidem*.

<sup>258</sup> *Ibidem*.

Il dispositivo si comporta come un faro rotante il cui stretto fascio di luce percorra lo schermo cilindrico. Se la velocità di rotazione del complesso ottico non è inferiore a 960 giri al minuto (16 giri al secondo), gli elementi corrispondenti dei successivi fotogrammi, sovrapponendosi nello stesso punto dello schermo con la frequenza minima necessaria per creare il fenomeno della persistenza dell'immagine, si fondono e creano nell'osservatore la sensazione della continuità del movimento come nel caso della cinematografia tradizionale. Lo schermo appare allora totalmente illuminato come avviene negli apparecchi televisivi dove effettivamente illuminato c'è un solo punto che percorre lo schermo ad elevata velocità per successive linee orizzontali.<sup>259</sup>

Vista questa ultima considerazione, è molto probabile che senza la televisione l'Ing. D'Incerti non sarebbe arrivato a pensare tale soluzione.

L'ultima parte degli atti del convegno si occupa di fornire una serie di informazioni pratiche e di contorno legate a un possibile utilizzo del prodotto sul mercato. Come a sottolineare i vantaggi e la convenienza a utilizzare tale sistema, pensato in modo completo sotto ogni suo aspetto. L'obiettivo era infatti quello di riuscire a convincere a investire nel nuovo sistema di proiezione e ripresa senza limitazione del campo.

Non si ha nessuna limitazione per le colonne sonore né per la fotografia, e si può usare qualsiasi tipo di pellicola.

Il formato del film non è vincolante per il sistema, vanno bene il 35mm, ma anche il 16mm e l'8mm. Un formato ideale sarebbe un 25mm con perforazione di dimensioni ridotte, o anche senza perforazione, "dato che l'avanzamento uniforme del film può essere assicurato da un dispositivo analogo a quello usato per i nastri magnetici negli apparecchi da riproduzione sonora."<sup>260</sup>

Anche se lo schermo a 360° risulta 5 o 6 volte più grande di uno schermo normale, la quantità di luce necessaria per la proiezione è inferiore rispetto a quella degli altri sistemi e anche tenendo conto dell'assorbimento dei prismi, il rendimento luminoso in tale sistema risulta maggiore. L'unica accortezza è che l'obiettivo dell'apparecchio da presa deve essere di elevata luminosità.

La lunghezza del film, riferita alla durata della proiezione, risulta assai più elevata di quella di un corrispondente film tradizionale: ma tale diversa lunghezza deriva soltanto dalla maggiore ampiezza del campo ripreso. La sua superficie complessiva, e quindi in

---

<sup>259</sup> *Ivi*, pp. 62-3.

<sup>260</sup> *Ivi*, p. 63.



definitiva il suo costo, non superano quelli sommati insieme dei vari film di pari formato che occorrerebbero per riprendere con qualunque altro sistema lo stesso campo.<sup>261</sup>

Non è obbligatorio fare una ripresa che copra un intero angolo giro di 360°, ma questa può essere limitata a 180° o 120°.

Nel caso della ripresa su 360° i fotogrammi si susseguono nel film senza intervalli fra l'uno e l'altro: se il campo è invece più limitato rimane tra essi un intervallo che nel negativo può essere impressionato con successive riprese i cui fotogrammi cadano in corrispondenza degli spazi rimasti vuoti (una successiva ripresa con campo 180, due con quello di 120°).<sup>262</sup>

Anche nel caso delle riprese con il campo limitato è però possibile fare in modo che non vengano lasciati intervalli tra i fotogrammi impressionati, è sufficiente modificare il sistema di prismi come viene illustrato in fig. 6 (fa riferimento a una ripresa a 120°). Saranno dunque necessari tre gruppi di prismi a, b, c, identici a quelli dell'apparecchio base precedentemente descritto (cioè ognuno costituito da un prisma esplorante a riflessione totale 1, un prisma di Amici 2 e un prisma di rinvio 3), disposti simmetricamente in base all'asse 4 dell'obiettivo 5, equidistanti da esso e distanziati fra loro di 120°. Il sistema di prismi ruota intorno all'asse centrale, i prismi 1 e 3 non compiono altro movimento, mentre i prismi di Amici 2 ruotano anche sul loro asse verticale nello stesso senso e a metà della velocità del sistema totale. Il fascio di luce passa quindi attraverso l'obiettivo 5, intercetta il film 6 che scorre sotto di esso e infine raggiunge lo schermo 7, che sarà curvo e coprirà un'ampiezza di 240°. Con tale sistema, appena uno dei tre gruppi ottici rotanti cessa l'esplorazione del campo inizia il successivo, senza lasciare vuoti.

Per quanto riguarda il caso dei 180° invece di tre gruppi rotanti ne saranno sufficienti due soli, disposti analogamente rispetto all'asse di rotazione dell'obiettivo, lo schermo avrà un'ampiezza di 180° e la velocità di rotazione sarà ridotta alla metà (480 giri al minuto), mentre per la ripresa a 120° la velocità dovrà essere ridotta di un terzo e quindi pari a 320 giri al minuto.

Vediamo anche come può essere sfruttata una sala di proiezione circolare con sistema Totalrama, nel caso di proiezione a 120°. Essa può essere sfruttata razionalmente al massimo delle sue possibilità sistemando un proiettore al centro di questa e ottenendo

---

<sup>261</sup> *Ibidem.*

<sup>262</sup> *Ibidem.*

contemporaneamente tre proiezioni identiche. Le porte d'ingresso saranno sistemate sotto gli schermi.

Inoltre, utilizzando questa sala circolare tripartita, non si dovrà diminuire la velocità di rotazione, che verrà mantenuta a 960 giri al minuto (16 al secondo), così che in ogni secondo si succedano tre fotogrammi distinti sullo schermo. E questo permette anche una nuova forma di cinematografia a colori ottenuta per sintesi additiva.

Se, infatti, nell'apparecchio da presa si pone davanti a ciascuno dei tre gruppi ottici rotanti un filtro colorato avente uno dei tre colori primari: il primo R (rosso), il secondo G (verde), il terzo B (blu-indaco), si ottiene sul film negativo bianco e nero pancromatico una successione di tre immagini selezionate secondo i colori primari [...]. Ricavando poi da questo film negativo una copia positiva, sempre in bianco e nero, si ottiene su quest'ultimo una serie di fotogrammi contrari ai precedenti [...].<sup>263</sup>

In proiezione verrà applicato un filtro dello stesso colore usato in precedenza durante la ripresa, così che grazie alla persistenza dell'immagine si abbia la sintesi additiva dei colori che ricordiamo seguire questo schema:

R+G+B = W (bianco)  
R+G = y (giallo)  
G+B = c (turchese)  
B+R = p (magenta)

“A differenza di quanto avviene nella proiezione per sintesi sottrattiva, non occorre con questo metodo la quarta immagine grigio-neutra indispensabile per ottenere i neri pieni, perché nella proiezione per sintesi additiva l'assorbimento della luce prodotto dalle parti scure dei singoli fotogrammi arriva sino al nero totale.”<sup>264</sup>

Realizzando un modellino sperimentale sia dell'apparecchio da presa che di quello da proiezione in formato 16mm (fig. 8 e fig. 9), D'Incerti dimostra la fattibilità del progetto presentato. “Naturalmente si tratta di meccanismi che richiedono un grado elevato di precisione per poter assicurare la indispensabile fissità dell'immagine. Particolare cura, soprattutto, va data all'equilibratura del gruppo di prismi rotanti, che sono asimmetrici rispetto al loro asse di rotazione [...]”<sup>265</sup>

---

<sup>263</sup> Ivi, p. 65.

<sup>264</sup> *Ibidem.*

<sup>265</sup> *Ibidem.*

Le speranze dell'Ing. D'Incerti espresse in chiusura, sono quelle che questo dispositivo trovi applicazione non solo nel campo della marina militare e in quello spaziale, ma anche per il settore del normale spettacolo, augurandosi che qualche industriale intelligente o qualche produttore coraggioso decida di investire nel progetto abbracciando questa scommessa.<sup>266</sup>

---

<sup>266</sup> Ivi, p. 66.

## 3 Svizzera

### 3.1 Contesto nazionale ed Expo 64

#### 3.1.1 Storia

Al termine del Secondo conflitto mondiale la Svizzera si trova isolata, il suo ruolo neutrale nella guerra era visto con sospetto dalle potenze vincitrici, ma questa posizione le diede poi un passo di vantaggio con l'incedere della Guerra fredda.

Nel particolare periodo di tensione fra i due blocchi est-ovest e le loro ideologie diametralmente opposte, la Svizzera mantenne fermamente la sua neutralità. Caratteristica che la contraddistingue a tutt'oggi e che affonda le sue radici nella storia più profonda della nazione, risalente infatti al 1516. La neutralità è infatti un principio fondamentale della politica estera elvetica ed è volta ad assicurare l'indipendenza e l'integrità territoriale del paese. Nel periodo della Guerra fredda essa venne definita 'integrale' in quanto richiedeva non solo che il paese si astenesse dalla partecipazione ad alleanze militari, ma che rimanesse anche fuori dalle maggiori organizzazioni internazionali. Viceversa, dopo la Guerra fredda si è affermata un'interpretazione più ampia e che lascia un maggiore margine di manovra.

*La Svizzera di allora, che si trovava come paese neutrale tra i due blocchi era però allo stesso tempo chiaramente dal punto di vista economico, politico e culturale molto vicina all'Occidente. L'economia dello Stato Svizzero risulta per necessità aperta verso l'esterno, ed era - e rimane tuttora - dipendente dall'accesso ai mercati esteri.*

Una delle dinamiche rilevanti del periodo in analisi è che va a sostenere la posizione assunta dalla Svizzera all'interno della guerra tra i blocchi anche se non in modo esplicito, è sicuramente il forte movimento di anticomunismo che permea tutta la società. Quasi da essere considerato una sorta di culto. Infatti, i rapporti con gli Stati socialisti rimasero freddi anche dopo l'avvio delle relazioni diplomatiche con l'URSS (1946), trovando fondamento in un consenso di base anticomunista che coinvolgeva tutto lo spettro politico. Parimenti il Paese tenne le distanze anche dalla NATO e dall'ONU, sebbene la sede europea delle Nazioni Unite si trovi a Ginevra. Una certa apertura era ammessa soltanto nei confronti di organizzazioni internazionali apolitiche, tra cui molti organi sussidiari dell'ONU. Nel 1960 la Svizzera partecipò attivamente alla fondazione dell'AELS (Associazione europea di libero scambio). Nel 1963 aderì, come

membro a pieno titolo, al Consiglio d'Europa e dal 1975 è attiva presso la Conferenza sulla sicurezza e la cooperazione in Europa (CSCE), oggi OSCE. La Svizzera si impegnò quindi a mantenere una posizione apparentemente neutrale che riuscì però a farla restare al di fuori dalle tensioni tra i due blocchi che regolano e governano il clima politico di questo periodo storico a livello globale.

Il periodo che va dal 1945 al 1975 viene anche definito come i trent'anni gloriosi del paese. Infatti, per la Svizzera il periodo iniziato con la fine della Seconda guerra mondiale significa anche un periodo di calma e in cui il paese ebbe un grande sviluppo prospero e segnato dal benessere. I cantoni iniziarono a riformare il sistema di partecipazione politica, per esempio nel 1968 venne abbandonato il sistema maggioritario per adottare quello proporzionale. Sempre nello stesso anno la Svizzera ottenne finalmente lo "sbocco" al mare perché il Reno venne dichiarato acque internazionali dal porto di Basilea fino allo sbocco nel mare.

Tutti gli anni Sessanta sono in realtà molto importanti perché sono gli anni in cui furono avviati i maggiori progetti di infrastrutture nazionali come tunnel, autostrade, ferrovie, ecc... Inoltre, per soddisfare i bisogni di un'economia in forte espansione si ricorse massicciamente alla forza lavoro degli immigrati, soprattutto quelli italiani. Dinamica che portò alla stipula di accordi bilaterali che regolarono l'entrata e il soggiorno dei lavoratori.

Dinamica che portò la nazione a individuare il suo punto di forza nel settore industriale, ma negli ultimi venticinque anni del XX secolo il Paese si trasformò in un'economia dove tre quarti della popolazione attiva era impiegata nel settore terziario. E nel corso di questo processo lo standard di vita migliorò considerevolmente. Così parallelamente migliorarono sempre di più anche le condizioni di lavoro e la sicurezza sociale, mentre l'offerta di beni si fece più abbondante.

### 3.1.2 Expo 64

È proprio all'interno di questo contesto di Guerra fredda che la Svizzera organizzerà l'Esposizione di Losanna nel 1964, e precisamente dal 30 aprile al 25 ottobre. L'Esposizione nazionale presentava una Svizzera in pieno sviluppo economico, fiera della sua storia, delle sue risorse umane, delle sue industrie. L'appuntamento nazionale è caratterizzato da una forte volontà di affermazione dell'identità nazionale. Ma quello era anche il periodo dei grandi progetti industriali come le autostrade e gli impianti idroelettrici, che ebbero dunque occasione

di essere esibiti e celebrati nell'Expo. L'obiettivo dell'Expo 64 era infatti quello di dare una ragione e una posizione specifica alla Svizzera come nazione nel panorama geopolitico globale. Il 23 maggio 1964 si tenne il discorso inaugurale<sup>267</sup> della giornata cantonale ticinese di Expo 64 da parte del Presidente della manifestazione Gabriel Despland e del Presidente del Governo cantonale Angelo Pellegrini. Occasione in cui si afferma che la forma architettonica dell'Expo riflette la tradizione estetica e il senso dell'armonia tipica del cantone ticinese, un discorso in parte giustificato dal ricco contributo complessivo portato alla Expo dal cantone. Il contributo del Ticino fu infatti il più grande di ogni altro cantone confederato, avendo essi messo a disposizione l'architetto dell'Expo Alberto Camenzind, che aveva progettato l'intera esposizione.

Dalle parole dei due rappresentanti emerge forte anche l'idea che l'Expo si proponga di dimostrare quai sono le direzioni di un paese proteso verso l'avvenire.

Expo 64 è stata riconosciuta nel 2014, in occasione delle celebrazioni del cinquantesimo anniversario, come un affascinante osservatorio delle nuove dinamiche in atto in quel periodo e uno stimolante banco di prova per la ricerca contemporanea. Infatti, nella rilettura di Expo 64 fatta da Francois Vallotton per il memoriale dei suoi cinquant'anni egli afferma che essa: "1994 a l'Expo: rompant delibèremment avec l'approche anthropologique et identitaire largement dominante quant a l'apprehension du phenomene des expositions nationales en Suisse, ce numero privilegie une forme de dialogue pluridisciplinaire autour du role de catalyseur de la manifestation dans les debats esthetiques et politiques de cette periode".<sup>268</sup>

In quest'ottica di rinnovamento e rottura degli schemi si colloca per esempio l'idea iniziale che era stata proposta per Expo 64, che risale al 1955 quando Markus Kutter, Lucius Burkhard e Max Frisch presentarono le prime idee. Idee che sono raccolte in un piccolo libro intitolato *Achtung: die Schweiz*, dove i tre proposero di non esporre il paese in padiglioni, ma nel suo ambiente naturale, perché doveva essere una vera città modello, costruita in riva al mare da qualche parte nella Svizzera francese.<sup>269</sup> Dopo un ampio dibattito pubblico, si decise però di organizzare un'esposizione nazionale regolare, che anche questa volta registrò una grande affluenza con più di 10 milioni di biglietti venduti.

---

<sup>267</sup> Il discorso inaugurale è visibile al seguente link: <https://www.rsi.ch/play/tv/-/video/discorso-inaugurale-expo-64?urn=urn:rsi:video:11588311> (ultima consultazione 20.01.2023)

<sup>268</sup> François Vallotton, "L'Expo 64 re-visionné", in *Memoriav Bulletin Expo 64*, n. 21, settembre, 2014, pp. 6-7.

<sup>269</sup> <https://ex-expo.ch/it/detail/losanna-1964-due-idee-unexpo> (ultima consultazione 26.01.2023).

Nell'articolo sulla rilettura di Expo 64, ci si interroga anche sulla portata che tale avvenimento ha avuto e a proposito lo studioso presenta alcune posizioni che ci possono aiutare a comprendere meglio la natura e le dinamiche che ha avuto Expo 64:

Rares sont les commentateurs à s'être risqués à une explication quant à l'ampleur de la vague commémorative. Un article du journaliste Jacques Pilet dans L'Hebdo fait exception. A ses yeux, trois éléments expliquent la curiosité rétrospective pour 1964 : la nostalgie d'une forme de liberté d'entreprise, le caractère futuriste et impertinent de l'exposition, la recrudescence du confort individuel et le déclin concomitant des projets collectifs.<sup>270</sup>

Sull'importanza di Expo 64 si esprimerà anche Umberto Eco:

En 1965, un célèbre article du jeune Umberto Eco dans la revue Edilizia Moderna parle de l'Expo comme d'un «pays de Cocagne technologique». Les expositions universelles de Montréal en 1967 et d'Osaka en 1970 contribuent, via la reprise de certains emblèmes de 1964, à ériger Lausanne comme une référence majeure ; un article du Time Magazine de 1982 parlera même à son sujet de la plus belle exposition du XXe siècle.<sup>271</sup>

Quest'ultima affermazione ci permette di mettere in dialogo questa esposizione con quella di Montreal del 1967 che vedremo nel prossimo capitolo, ma ancor di più le parole di Eco inseriscono perfettamente l'esposizione elvetica all'interno di quella storia più ampia delle esposizioni che abbiamo delineato nel capitolo metodologico.

Negli anni Sessanta le grandi mostre sono state invase dalle immagini in movimento, dalle proiezioni e dai suoni. Il cinema e le installazioni con forme ibride hanno svolto un ruolo importante in questa transizione. Infatti, la presenza dell'immagine proiettata e del suono sembra investire ancora di più gli spettatori contemporanei all'Expo 64 di Losanna che all'Esposizione Universale di New York dello stesso anno.<sup>272</sup> Vi sono infatti presenti diverse proiezioni multischermo come *La Suisse s'interroge*, sequenza di cinque cortometraggi su cinque diversi schermi di Henry Brandt nella sezione "La Voie suisse", o la proiezione panoramica del Circarama delle FFS oppure ancora il Padiglione dell'Esercito svizzero che presentava una proiezione su tre schermi. Attrazioni che risultano effettivamente essere quelle più visitate

---

<sup>270</sup> Vallotton, "L'Expo 64 re-visionné", op. cit, pp. 6-7.

<sup>271</sup> *Ibidem*.

<sup>272</sup> Olivier Lugon, "L'exposition à l'ère de «l'audiovisuel»", in *Memoriav Bulletin Expo 64*, n. 21, settembre, 2014, pp. 28-29.

Una delle tematiche affrontate nelle esposizioni e forse quella più riconoscibile nel caso di Expo 64 è la questione dell'affermazione identitaria della nazione. Emblematico il caso di "Gulliver", un'ampia inchiesta demoscopica, così chiamata in riferimento alla natura del protagonista del romanzo satirico pubblicato nel 1726 da Jonathan Swift. Il sondaggio – con le stesse modalità scettiche e sovversive del personaggio della letteratura – avrebbe dovuto mettere in discussione l'immagine modello della popolazione svizzera rivelandone le contraddizioni. Le hostess dell'Expo64 distribuivano il taccuino di Gulliver ai visitatori incuriositi dove vi erano contenute le domande relative all'immagine che essi avevano su ciò che era necessario per essere "un buon svizzero" come per esempio domande di questo tipo: puoi essere un buon svizzero e non votare mai?, puoi essere un buon svizzero e alzarti alle 9 del mattino? Le risposte dei visitatori avrebbero poi dovuto essere analizzate al computer e pubblicate in tempo reale ancora durante lo svolgimento dell'Expo. Ma il sondaggio resta ancora oggi nella memoria collettiva della nazione perché il Consiglio federale proibì numerose domande come per esempio quelle sull'aborto, sull'obiezione di coscienza e sulla neutralità, impedendo così che il popolo esprimesse la sua volontà attraverso un sondaggio

Cinquant'anni dopo l'indagine "Gulliver", ricordare l'anniversario con un'analogia operazione di auto-riflessione. L'obiettivo principale della nuova inchiesta demoscopica è lo stesso di quella di 50 anni fa: esaminare gli atteggiamenti e la sensibilità degli svizzeri e vedere se esistono una mentalità 'elvetica' o dei valori comuni condivisi dagli svizzeri.<sup>273</sup> Rendendo questa volta pubblici e consultabili i risultati.<sup>274</sup>

L'Expo 64 di Losanna si impegna quindi a sottolineare ancora una volta i valori svizzeri e il desiderio di difesa nazionale. Tuttavia, l'evento, attraverso le sue architetture, non era solo legato alla storia della nazione e alla sua identità, ma presentava anche un paese futuristico e aperto. Un paese che metteva in discussione i suoi valori tradizionali e li confrontava con quelli più recenti della società dei consumi.

---

<sup>273</sup> [https://www.swissinfo.ch/ita/societa/lo-stato-della-nazione\\_evoluzione-dell-identit%C3%A0-svizzera--1964-2014/40977894](https://www.swissinfo.ch/ita/societa/lo-stato-della-nazione_evoluzione-dell-identit%C3%A0-svizzera--1964-2014/40977894) (ultima consultazione 26.01.2023).<sup>274</sup> Il sito non è più attivo ma è rimasta traccia di una playlist completa su youtube delle discussioni inerenti al progetto: [https://www.youtube.com/playlist?list=PL\\_3oZGBJoU-JX\\_r3G1FbrOWNshnkIqhQv](https://www.youtube.com/playlist?list=PL_3oZGBJoU-JX_r3G1FbrOWNshnkIqhQv) (ultima consultazione 26.01.2023).

<sup>274</sup> Il sito non è più attivo ma è rimasta traccia di una playlist completa su youtube delle discussioni inerenti al progetto: [https://www.youtube.com/playlist?list=PL\\_3oZGBJoU-JX\\_r3G1FbrOWNshnkIqhQv](https://www.youtube.com/playlist?list=PL_3oZGBJoU-JX_r3G1FbrOWNshnkIqhQv) (ultima consultazione 26.01.2023).



Nel discorso inaugurale citato in precedenza, viene infatti menzionato anche il San Gottardo. Simbolo nodale dei collegamenti per la nazione. Opera che permette alla popolazione di non restare isolata e di essere connessa.

L'inizio dei lavori comincia infatti nel 1871, quando Svizzera, Germania e Italia conclusero una convenzione per la partecipazione finanziaria dei tre Stati alla costruzione della linea ferroviaria del Gottardo. E dopo dieci anni di lavori, l'opera fu inaugurata nel 1882. Il traffico ferroviario conobbe una crescita costante dopo il 1945, fino a raggiungere il suo culmine negli anni 1960-70, a seguito del quale il traffico ferroviario diminuì sia per la concorrenza delle linee del Brennero e del Moncenisio sia per l'enorme crescita del traffico pesante sulle nuove autostrade alpine.

Periodo in cui si avviarono i lavori per l'autostrada che corre praticamente parallela a quella ferroviaria e che venne costruita tra il 1970 e il 1980. Venne inaugurata il 5 settembre 1980, ed è costituita da un solo tunnel dove il traffico scorre nei due sensi. Con questa opera si realizzava il collegamento autostradale più diretto tra Amburgo e la Sicilia.

Il San Gottardo risulta quindi essere un passaggio fondamentale per i traffici commerciali e gli spostamenti civili fin dall'antichità.

È infine interessante osservare attentamente l'opuscolo (vedi apparati) pubblicato nel 1963 dal Servizio Propaganda dell'Esposizione nazionale del 1964 per invitare la popolazione a visitare il grande evento che si tiene a Losanna del 1964. Presenta tutta la struttura dell'Expo, proponendo un excursus alquanto esaustivo dell'esperienza di visita che gli spettatori avrebbero avuto modo di esperire sul suolo elvetico. Naturalmente non ci sono ancora foto dell'esposizione, che era ancora in preparazione, ma solo disegni che mostrano come sarà l'Expo 64, con i suoi diversi settori mentre si viene accompagnati da una caratteristica hostess in divisa rossa. L'ultima pagina del prospetto (pagina posteriore di copertina) presenta infine la Svizzera come paese al crocevia della storia e fornisce indicazioni pratiche per il visitatore. Quest'immagine di una nazione centrale e nodale nell'intero panorama europeo, che poi con le dinamiche dell'esposizione si sarebbe presto spostato verso un orizzonte globale, è importante da puntualizzare per far emergere il ruolo che il paese stesso si proponeva di ricoprire a livello geografico e territoriale.

### 3.2 Posizione globale dell'industria ferroviaria

Se parliamo di mobilità negli anni Sessanta pensiamo subito all'automobile, a quello *status symbol* che bramato dalla maggior parte della popolazione comincia a essere oggetto del desiderio. Spostarsi e viaggiare in automobile voleva anche dire guadagnare una libertà di movimento che fino ad ora non era ancora possibile. Infatti, viaggiare su rotaia voleva dire muoversi su rotte già prestabilite cosa che il movimento su gomma andava a contrastare e a "liberare". Facendo dunque guadagnare una libertà nuova agli uomini del periodo.

Ma è bene tenere presente che tutta la rete di autostrade e le autovie che in questo periodo si sviluppano hanno, inevitabilmente, come modello e come tracciato i percorsi ferroviari. Esse nascono infatti, in un primo momento, affiancando le rotaie già esistenti. Il loro legame è dunque davvero molto stretto.

Per portarci a contestualizzare queste osservazioni nell'ambito della nostra analisi, vorrei partire dall'opuscolo di Expo 64 (vedi apparati), citato anche poco prima, dove, nella pagina dedicata al Circarama, il dispositivo viene posizionato come emblema del settore delle telecomunicazioni. Ecco che la nostra tappa elvetica fa da collegamento tra quella italiana e quella canadese, per come riesce a mettere in connessione l'industria automobilistica e quella delle telecomunicazioni. Un collegamento che passa attraverso i binari della ferrovia. E che passa attraverso il centro d'Europa per espandersi e proiettarsi poi in un panorama ancora più esteso con il suo ritorno oltreoceano ma su suolo canadese.

La storia delle ferrovie in Svizzera ha inizio a metà del XIX secolo con la costruzione e la gestione di linee ferroviarie intrapresa essenzialmente dai privati. La prima linea interamente in territorio svizzero, dell'estensione di 16 km, venne aperta tra Zurigo e Baden nel 1847 ma, a partire dal 1860, la parte occidentale della Svizzera era già collegata a quella nord-orientale. Come abbiamo visto la prima ferrovia aperta attraverso le Alpi fu quella del Gottardo nel 1882, mentre la seconda linea ad attraversare le Alpi fu quella del Sempione nel 1906.

Dall'inizio del Novecento nel paese elvetico sorsero velocemente nuovi collegamenti e stazioni ovunque fosse opportuno dal punto di vista economico, in modo da coprire il territorio in maniera davvero capillare. Grazie alla ferrovia, infatti, la distribuzione delle merci divenne decisamente più efficiente e, quindi, meno costosa. Si svilupparono perciò numerosi nuovi snodi di traffico e già nel 1860, appena otto anni dopo il cambiamento di rotta deciso dal Parlamento, la Svizzera era il Paese con la rete ferroviaria più fitta d'Europa.

La statalizzazione delle linee più importanti era cominciata nel 1901 con la costituzione delle Ferrovie Federali Svizzere che videro riunirsi quattro delle cinque principali società ferroviarie dell'epoca: la Ferrovia della Svizzera Centrale, la Ferrovia del Nord-Est, la Compagnia del Giura-Sempione e le Ferrovie svizzere unite, cui si aggiunse, nel 1909, la

Ferrovia del Gottardo. Dopo questo riassetto industriale vennero potenziate ed elettrificate tutte le tratte nel corso della prima metà del XX secolo e dopo la Seconda guerra mondiale, come in tante altre nazioni, anche in Svizzera le ferrovie accusarono un forte calo del traffico in conseguenza dell'aumento del trasporto su strada individuale e commerciale. Ciò indusse il Governo Federale a prendere decise iniziative per l'ammmodernamento e il potenziamento delle tratte ferroviarie e, dagli anni Settanta in poi, specialmente nelle aree urbane e suburbane; venne così varato il progetto Ferrovia 2000 che si proponeva il riassetto generale con accorpamenti, potenziamenti e in qualche caso dismissioni di tratte ferroviarie. In aggiunta a questo vennero implementati grandi progetti, come quello denominato *AlpTransit*, per il riassetto delle grandi direttrici transalpine del Gottardo e del Lötschberg in direzione del Sempione.

La Svizzera, con i suoi circa 5300 chilometri di rotaie, rappresenta una delle reti ferroviarie più estese d'Europa. Il che significa, numeri alla mano, che è riuscita in poco tempo ad avere la rete di trasporti più capillare del mondo.

Le ferrovie e i treni, come abbiamo visto, sono media che arrivano dal secolo passato ma che nel Novecento svolgono ancora un ruolo fondamentale. Ma l'esperienza di viaggiare su rotaia alla sua nascita influenzerà così tanto la gente che essi cominciano a guardare il mondo come se lo stessero guardando attraverso il riquadro del finestrino del treno. Schivelbush lo presenta attraverso la metafora del proiettile, assimilando appunto il viaggio in ferrovia al viaggio di un proiettile. Viaggiando in questo modo quello che si può apprendere sul paese che si sta attraversando – anche se le facoltà della vista vengono limitate dalla velocità - è solamente la sua configurazione geologica e la sua superficie in generale perché la perdita del paesaggio interessa tutti i sensi.<sup>275</sup> Lo scrittore poi argomenta che i passeggeri guardando attraverso l'apparato – ovvero il treno - che era esso stesso in movimento, si abituarono a un tipo di mobilità e di visione del panorama che poi ricercavano anche nelle loro esperienze mediali e visive. In questo modo la loro esperienza di viaggiatori su binari, diventa a tutti gli effetti un'evidenza ottica. In altri termini, l'unità macchina si intromette tra il viaggiatore e il paesaggio e il viaggiatore percepisce il paesaggio solo attraverso l'unità macchina.<sup>276</sup>

Tenendo sempre al centro dell'argomentazione i viaggiatori-spettatori, Schivelbush osserva come i “nervi dei fili telegrafici”<sup>277</sup> costeggino le ferrovie e siano parte integrante

---

<sup>275</sup> Wolfgang Schivelbusch, *Storia dei viaggi in ferrovia*, Einaudi, Torino, 2003, p 57.

<sup>276</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>277</sup> Sternberger, *Panorama del XIX ... op. cit.*, p. 53.

dell'esperienza di viaggio. È infatti a partire dalla rete ferroviaria che si pone già la base per poter sviluppare la futura rete di collegamento telegrafica che appoggia direttamente sulla struttura già esistente della ferrovia. In questo modo risulta chiaro come mobilità e trasporti siano strettamente connessi all'industria della comunicazione, anche qui, fin da tempi lontani.

(Il telegrafo) Esso determina il viaggio in treno non solo in quanto dispositivo di segnalazione tecnicamente necessario, ma, nella sua fisicità, diventa contrassegno significativo di questo viaggio. Mediante il telegrafo, il mondo esterno al di là del finestrino dello scompartimento si comunica al viaggiatore. Chi viaggia in treno percepisce i pali e i fili che corrono veloci davanti al finestrino, non vede mai soltanto il paesaggio che sta attraversando, ma sempre anche questi pali e fili che fanno parte della ferrovia al pari della rotaia. Il paesaggio compare dietro ai pali e ai fili del telegrafo, è visto attraverso essi. ... La percezione che risulta si può definire, con un richiamo a Dolf Strenberg, "panoramatica".<sup>278</sup>

La tensione che emerge dallo scritto di Schivelbush è fondamentale per esprimere come la ferrovia crei le condizioni ottimali affinché la percezione di chi viaggia in treno si "meccanizzi". La velocità è l'eterogeneità delle impressioni affaticano inevitabilmente sia l'occhio sia la mente. Perché la distanza dalle cose cambia in continuazione e richiede un lavoro costante di adattamento del nervo attraverso il quale esse vengono messe a fuoco sulla retina. Lo sforzo intellettuale per elaborarle non è quindi meno faticoso soltanto perché viene compiuto inconsapevolmente.<sup>279</sup> Lo sguardo che registra questo susseguirsi di scene di là dal finestrino dello scompartimento è caratterizzato da una capacità di tipo nuovo che Gastineau definisce "la filosofia sinestetica dell'occhio".<sup>280</sup> È questa la capacità di registrare indistintamente ciò che è distinto, così come scorre oltre il finestrino.

La percezione che porta alle persone il fatto di viaggiare attraverso il mezzo ferroviario è quindi un tipo di percezione che resterà nell'immaginario comune e che si porterà avanti negli anni. Infatti, il viaggio "panoramatio descritto da Schivelbush che si ottiene attraverso i viaggi in ferrovia non è molto diverso – per il tipo di percezione provata - dal viaggio effettuato su strada con l'automobile. E il tipo di percezione visiva che se ne ottiene è da confrontarsi con quella che viene percepita dagli spettatori negli spettacoli in Circarama. I film realizzati per gli spettacoli in Circarama rompono con gli schemi classici della narrazione per lasciar spazio a

---

<sup>278</sup> Schivelbusch, *Storia dei viaggi* ... op. cit., p. 32.

<sup>279</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>280</sup> *Ivi*, p. 63.

racconti di viaggio caratterizzati da scene iconiche della nazione rappresentata. Quello che mettono in scena sono infatti momenti, luoghi, piazze, paesaggi, strutture, che caratterizzano il paese che si vuole rendere sul grande schermo. Le numerose testimonianze raccolte di chi ha avuto la possibilità di partecipare a una proiezione in Circarama confermano questa dinamica. Quello che rimane nella loro memoria e la percezione di un momento, un dettaglio, un evento che li ha colpiti, un movimento di camera che magari gli ha dato perfino degli effetti fisici come capogiri o nausea. Si evince come *l'embodiment* dell'esperienza sia effettivamente raggiunta con tale tipo di proiezione panoramica.

### 3.3 Padiglione Circarama

L'idea di investire nel sistema del Circarama, o meglio di portare lo spettacolo panoramico su territorio svizzero, deriva dall'esperienza di Expo '61 di Torino. Occasione in cui i rappresentanti della direzione generale delle FFS e dell'ente nazionale svizzero per il Turismo ha avuto modo di vedere il film Disney Circarama *Italia 61* presentato dalla Fiat a Torino. Dopo la visione del film ne uscirono talmente impressionati che desiderarono fin da subito realizzare qualcosa di simile per l'imminente Expo di Losanna.

L'obiettivo della realizzazione del padiglione delle ferrovie dello stato svizzere – nella sezione trasporti - era quello di presentare i risultati ottenuti e il progresso innovativo delle ferrovie svizzere, mettendone in mostra i diversi aspetti fondamentali come per esempio: il comfort del viaggio, la velocità, la sicurezza e l'economia. Mettendo appunto in luce queste caratteristiche aziendali in modo da esaltare il più possibile l'operato dell'industria ferroviaria nazionale.

A tal proposito, fondamentale nelle ricerche è stata la consultazione dell'archivio delle Ferrovie dello Stato svizzere - SBB Historic - nel quale ho trovato traccia (si veda una selezione negli apparati) di tutta la filiera produttiva e tutti gli accordi per corrispondenza che si sono avuti nelle varie fasi di lavorazione del Circarama e soprattutto del film *Zauber der Schiene*.

Sono documentate le prime richieste svizzere di informazioni inerenti al Circarama alla Fiat e i successivi accordi con la Walt Disney Production, fino alla stipula del contratto per lo sfruttamento del brevetto Circarama tra le due parti. È presente anche una fitta corrispondenza organizzativa sulle componenti tecnologiche che sarebbero state utilizzate nel padiglione, come per esempio o proiettori Zeiss e i relativi aggiustamenti in fase di utilizzo delle stesse o i

prospetti delle planimetrie necessari alla realizzazione del padiglione svizzero e le bolle di spedizione del materiale in arrivo su territorio elvetico.

Per l'Expo 64 di Losanna venne dunque realizzato un padiglione apposito con un diametro di 26,5 m e ben 83 m di lunghezza e 7 m di altezza. Architettura che risultava essere più del doppio di quella del Circarama a Disneyland.

Il film che venne realizzato si intitola *Zauber der Schiene – Magic of the rails - Magie du rail* e la proiezione di 20 minuti di solito si svolgevano ogni mezz'ora. Anche se verso la fine dell'esposizione, nell'autunno del 1964, il film veniva proiettato praticamente senza sosta a del poderoso afflusso di pubblico. Ogni proiezione poteva ospitare da 1000 a 1500 persone, fino ad arrivare in alcuni momenti a una capienza massima di 2.000 persone. In questo modo si riuscì ad arrivare fino a 25.000 spettatori al giorno.<sup>281</sup> Il pubblico usciva da ogni proiezione entusiasta dello spettacolo che aveva potuto vedere sullo schermo panoramico sebbene alcuni di loro accusavano capogiri e non era impopolare che si potesse anche svenire.

### 3.3.1 Il film *Zauber der Schiene*

Per l'Expo di Losanna del 1964 è stato girato il film *Zauber der Schiene* le cui riprese sono durate per due anni. In cui l'elaborato sistema di 9 telecamere è stato audacemente attaccato a funivie, elicotteri, treni speciali o su una Chevrolet.

Da un punto di vista prettamente tecnico il sistema non cambia molto rispetto all'esperienza italiana. Infatti, venne utilizzato lo stesso sistema con gli accorgimenti già testati a Torino; si usano 9 cineprese invece che 11, come anche il sistema di specchi posizionato sopra il blocco camera che permetteva il raggiungimento anche degli angoli più difficili di ripresa. Anche il sistema di sincronizzazione viene mantenuto con gli accorgimenti messi appunto nella tappa precedente. Una delle innovazioni fu che girarono direttamente in 35mm invece che in 16mm (e poi stamparlo su pellicola 35mm in fase di sviluppo) come per il film italiano. In questo modo la qualità delle immagini risultava essere migliorata in modo decisivo.

Il regista del film è Ernst Albrecht Heiniger, che è stato prima di tutto fotografo, per poi proseguire la sua carriera artistica come regista, lavorando molto per la Disney Corporation tanto da guadagnarsi due premi Oscar per i film *Ama Girls* (miglior film documentario 1957) e

---

<sup>281</sup> Thomas Schärer, "Das Circarama-Abenteuer der Schweizerischen Bundesbahnen", in *Memoriav Bulletin Expo 64*, n. 21, settembre, 2014, pp. 16-17.

*Grand Canyon* (miglior cortometraggio 1958). La scoperta della figura di questo regista del film svizzero è stata di grande interesse sia lui come persona, sia in qualità di tassello che funge da collegamento tra l'occorrenza dell'esposizione e il mondo Disney. Heiniger è infatti sia un fotografo che un regista ed è anche un uomo di Disney, nel senso che già dalla fine degli anni Cinquanta lavorerà a stretto contatto con Ub e Don Iwerks producendo dei film per la Disney come *Grand Canyon* (1959) vincitore anche dell'Oscar per la categoria cortometraggi. Ottenendo in seguito la responsabilità generale sul progetto delle riprese in Circarama per Expo 64 con a disposizione la consulenza tecnica di Ub Iwerks. Heiniger fu infatti incaricato di seguire non solo la produzione del film ma lavorò attivamente anche alla stesura della sceneggiatura e poi alla direzione delle riprese stesse di *Zauber der Schiene*. Dimostrando così di essersi guadagnato piena fiducia della Walt Disney Production.

Il film che viene realizzato è ancora una volta un film di viaggio. Il quale si propone di mettere in mostra i luoghi e le bellezze del territorio nazionale svizzero come nelle precedenti tappe americane e quella italiana. Ma consultando il materiale d'archivio e dopo aver avuto la possibilità di vedere il film *Zauber der Schiene* riproposto in scala molto ridotta all'interno della mostra *Good morning world!* dedicata al regista Ernst Heiniger<sup>282</sup> tenutasi 5 giugno al 10 ottobre 2021 presso la Fotostiftung der Schweiz a Wintertur, ho notato come fossero presenti anche immagini di altre città europee quali Pisa, Amburgo, Vienna, Parigi.

In occasione della suddetta esposizione, nata con l'idea di mettere in mostra il fondo dell'artista svizzero depositato presso la Fotostiftung der Schweiz, una sezione è stata dedicata interamente alle esperienze cinematografiche di Heinigers riuscendo a ricostruire – seppure in scala molto ridotta – una proiezione del film *Zauber der Schiene* realizzato con il sistema panoramico del Circarama in occasione dell'esposizione di Losanna del 1964. Le pellicole sono state digitalizzate e sono ora depositate presso la Cinématèque Suisse.

---

<sup>282</sup> Ernst A. Heiniger (1909-1993) apparteneva all'avanguardia della nuova fotografia in Svizzera negli anni Trenta. Il ritoccatore esperto era un autodidatta della fotografia. Sviluppò rapidamente una sensibilità per l'estetica contemporanea e moderna e fu presto uno dei primi fotografi a essere accettato nello Swiss Werkbund (SWB). Dopo questa scintilla iniziale, Heiniger osò costantemente affrontare nuove sfide e svolse ripetutamente lavori pionieristici. Nel 1936 crea *Puszta Horses*, uno dei primi libri fotografici moderni in Svizzera. Ha collaborato con noti artisti grafici come Heiri Steiner, Herbert Matter e Josef Müller-Brockmann e ha creato design innovativi attraverso l'allora inedita combinazione di fotografia e grafica. Anche se i mondi visivi di Ernst A. Heiniger sono stati percepiti da un vasto pubblico nel suo tempo, il suo nome è poco presente nel canone della storia fotografica svizzera. La Fotostiftung è riuscita a riportare il suo archivio in Svizzera dagli Stati Uniti nel 2014 e ora presenta il suo lavoro multiforme nella prima retrospettiva completa dalla sua morte nel 1993. Il film documentario della SRF *Der Boss, Walt Disney und die vergessenen Oscars* (Patricia Banzer, USA, 2019) offre uno sguardo approfondito sulla vita e il lavoro del regista e fotografo Ernst A. Heiniger.

Indagando dunque sulla scelta delle ferrovie dello stato svizzere di voler inserire alcune immagini di altre città europee, e sulla storia generale delle ferrovie nel periodo degli anni Sessanta, è emerso come l'intento fosse quello di proporre agli spettatori – nonché possibili futuri viaggiatori su rotaia – le loro tratte di un tour europeo. Cercavano in questo modo di riportare i viaggiatori a utilizzare le tratte ferroviarie che, come abbiamo visto, stavano perdendo affluenza in seguito all'incremento del mercato automobilistico. Comunque questa rimane una peculiarità del film svizzero rispetto alle pellicole girate in precedenza, le quali miravano a veicolare agli spettatori un'ideale di identità nazionale nel quale riconoscersi o da scoprire. Qui è la mobilità europea, o meglio il servizio offerto e messo a disposizione dalle ferrovie svizzere, a diventare il protagonista del film. È poi da sottolineare anche come questi siano gli anni dell'inizio del turismo di massa così come lo conosciamo noi oggi.

L'importanza della locomozione riprende anche in questa occasione ancora quella tripartizione espressa nello slogan Fiat "terra-mare-aria". A testimonianza di ciò, infatti, nei documenti d'archivio ci sono anche numerose schede con gli orari dei treni e le tratte degli stessi, informazioni necessarie per organizzare le riprese effettuate direttamente a bordo dei vagoni. Bisognava infatti studiare tale tabella orario per riuscire a realizzare le riprese previste dalla sceneggiatura. È poi presente anche una corrispondenza con l'Italia – e nello specifico con Fiat – al fine di richiedere all'industria italiana l'utilizzo dello stesso ascensore idraulico realizzato e adottato per alcune riprese del film in Circarama italiano *Italia 61*. Accordo che venne accettato e del quale troviamo anche traccia della bolla di spedizione del suddetto ascensore idraulico. La corrispondenza tra SBB e Fiat è portata avanti principalmente dai due referenti delle relative direzioni Propaganda e Stampa, ovvero Herr Schilling e Gino Pestelli, principali promotori dello sviluppo del progetto Circarama, rispettivamente per la Svizzera il primo e per l'Italia il secondo.

L'interesse per i trasporti è anche confermato per esempio da un documento d'archivio che presenta una scaletta di tutte le riprese che sono state realizzate per il film svizzero e che riporta – contrassegnati con diversi colori - anche tutti i mezzi di locomozione che vengono utilizzati per le riprese (vedi apparati). Infatti, vediamo che viene utilizzato un elicottero, un dolly, un'auto, i binari ferroviari, e appunto in ultimo anche l'ascensore idraulico che viene specificato dovesse essere quello utilizzato dalla Fiat. Anche questo scambio di materiali, e questo interesse nel collaborare, per esempio, richiedendo a Fiat stessa la spedizione in Svizzera dell'ascensore idraulico che avevano utilizzato per le riprese di *Italia 61* perché e con la quale appunto si accordano per farselo spedire direttamente in Svizzera avendo trovato sia le bolle di spedizione che la corrispondenza degli accordi per la mobilitazione di questo ascensore idraulico.



Heiniger ha dunque sviluppato una sceneggiatura dinamica che consisteva in 64 sequenze strutturate lungo il corso delle quattro stagioni e che riprendessero i quattro elementi naturali, terra, acqua, fuoco e aria.

Tra le scene più ricordate c'è quella con 1200 scolari sulla pista di ghiaccio Lago di Zurigo oppure quella dei treni sul viadotto circolare di Brusio nel Puschlav. Una delle scene più coinvolgenti, era invece quella che proiettava gli spettatori direttamente all'interno del vagone ristorante del treno sul quale stavano viaggiando. Scena di raccordo e che era davvero molto funzionale da una parte per rendere in modo chiaro e diretto – quasi didascalico - la dimensione del viaggio che veniva proposto agli spettatori, dall'altra risultava essere un'ottima tecnica per passare da una ripresa ad un'altra e cambiare dunque città e panorama.

Ulteriore conferma di questa tipologia di riprese l'ho avuta indagando l'archivio della Fotostiftung Schweiz nel quale è depositato il fondo del regista del film svizzero Ernst A. Heiniger. E nel quale appunto sono conservate anche tutta una serie di fotografie (vedi apparati) che possiamo definire di backstage e di documentazione delle riprese del film svizzero.

Infine, la pellicola non presenta in questo caso un commento parlato ma solo un accompagnamento musicale originale, che venne realizzato in stretto coordinamento con la sede ginevrina di Bernard Schulé. L'artista ha infatti composto appositamente per il film panoramico un brano in quattro movimenti, un vero e proprio poema sinfonico per il film. La musica di Schulé venne suonata nella sala in qualità stereo, utilizzando sei altoparlanti montati dietro gli schermi che puntavano a una diffusione ambientale totale del suono. Sistema che è stato oggetto di lunghe discussioni (vedi apparati) tra la Walt Disney Production e le ferrovie dello stato.

### 3.4 Residui e proliferazioni

Dopo Expo 64, e il grande successo riscosso dal Circarama svizzero, le ferrovie federali svizzere decisero di portare il film e il padiglione circolare al Salone Internazionale dei Trasporti a Monaco di Baviera che si sarebbe tenuto nell'estate/autunno dell'anno successivo, il 1965 e precisamente dal 25 giugno al 3 ottobre. Anche in questa occasione lo spettacolo diventò un richiamo potente per la folla.<sup>283</sup> Anche se rispetto alle altre tappe che abbiamo visto

---

<sup>283</sup> Schärer, "Das Circarama-Abenteuer ... op. cit., pp. 16-17.

– e che vedremo – interessare il dispositivo, questa risulta essere quella un po' più sottotono. Potremmo dire che passa quasi inosservata agli occhi della stampa e della copertura mediatica dell'evento. Ne ho però trovato traccia nelle ricerche d'archivio che attestano la sua presenza al Salone grazie al flyer (vedi apparati) realizzato per l'evento. Su questo sono riportate anche le misure dello schermo circolare che questa volta misurava 90 metri di lunghezza e 7 di altezza. L'attenzione viene posta dunque sulla dimensione spettacolare che avrebbe avuto la proiezione, unico dato tecnico che decisero fosse rappresentativo per descrivere e richiamare l'attenzione dei visitatori del Salone.

In tempi recenti invece, oltre alla mostra *Good morning world!* di cui abbiamo parlato in precedenza, tra il 2017 e il 2018 è stato realizzato il filmato dal titolo "*Echorama*" a 360°: *un viaggio nel tempo fino alla Svizzera degli anni 60'*. Un vero e proprio omaggio al regista e pioniere di origini svizzere che è stato commissionato dalla Swiss Radio and Television SRF (Zurich), a Matthias Taugwalder per conto dell'azienda Concept 360°. <sup>284</sup> Il filmato – dove ancora una volta si gioca nel titolo con il suffisso -rama -, viene realizzato con la tecnologia della realtà virtuale, e lo spettatore viene accompagnato in un viaggio virtuale e interattivo attraverso diverse località della Svizzera e dei loro cambiamenti avvenuti nel tempo.

L'idea era quella di mettere in scena il tema dello sviluppo tecnologico del cinema a 360° e di puntare sulla Svizzera in qualità di paese di pionieri, anche nel campo della fotografia e del cinema. Per far rivivere questa esperienza sullo schermo, il gruppo Concept 360° ha deciso di partire dalle riprese originali del film in Circarama, *Zauber der Schiene*, e di elaborarle digitalmente in risoluzione 8K integrandole poi con delle scene odierne.

Utilizzando quindi una selezione delle riprese che hanno lasciato a bocca aperta i visitatori dell'Expo 64 dove era possibile guardarsi tutto intorno facendo un giro nel centro storico di Berna, oppure viaggiare su di un vagone ristorante o attraversare un cantiere degli anni Sessanta. Queste sono state poi messe in dialogo con delle riprese contemporanee che mostrano anche come sono evolute le città, le tecnologie e la concezione del mondo.

Un lavoro fondamentale viene svolto dalla *voice over* che associa a ogni immagine il relativo sonoro dei notiziari di ciascuna epoca. Sono anche molto importanti i passaggi e i commenti che vengono scelti, i quali risultano essere degli input di riflessione su tematiche sociali, economiche e legate al ruolo dello sviluppo delle nuove tecnologie. Domande e osservazioni che riecheggiano nella testa degli spettatori che sono quindi portati a prendersi un momento di

---

<sup>284</sup> <https://www.concept360.ch/en/srf-echorama-ernst-a-heiniger/> (ultima consultazione 15.09.2022).

riflessione su tali temi e sul loro ruolo nei confronti di queste tematiche. Il montaggio tra le immagini del 1964 e quelle contemporanea mostra un parallelismo sui temi esposti e fa emergere una linea di continuità evolutiva.

L'operazione è molto interessante e oltre alla riflessione che porta con sé, da un punto di vista tecnologico concretizza quel collegamento che spesso si fa negli studi specializzati tra cinema panoramico e VR. Portando ad attualizzare in questo modo il materiale del passato che viene rivivificato assumendo nuove forme tecnologiche e di visione.

### 3.4.1 Swissorama e l'evoluzione del dispositivo

L'esperienza e l'attività di Heiniger non finiscono di essere interessanti con la produzione del Circarama o la sua vasta attività alle dipendenze Disney, bensì diventa cruciale – per noi – la sua ostinazione nel lavorare, produrre e realizzare, proiezioni immersive. Idea che non l'ha mai abbandonato, fino a diventare l'obiettivo principale delle attività di tutto il corso della sua vita. Heiniger ha infatti lavorato intensamente allo sviluppo di un nuovo sistema cinematografico a 360°, chiamato Swissorama, che verrà finalmente brevettato nel 1979 (vedi apparati - brevetti), dopo il lavoro di sviluppo svolto insieme all'ingegnere Walter Dätwyler.

L'obiettivo di Heiniger era quello di migliorare e semplificare la tecnologia dei sistemi cinematografici a 360° elaborando tre principi di base, che avrebbero dovuto definire il suo nuovo sistema. Ovvero l'utilizzo di un solo obiettivo, di una sola pellicola e di un solo proiettore<sup>285</sup>. I vantaggi di usare una tale tecnologia erano evidenti: riprendere con una sola camera significava lavorare con meno attrezzatura in modo più leggero e ovviando al problema degli “angoli ciechi”<sup>286</sup> in cui gli oggetti potevano svanire tra una ripresa e l'altra. Per la proiezione avere un solo proiettore significava eliminare tutti i problemi di sincronizzazione e per tutta la filiera produttiva in generale significava abbattere notevolmente i costi, rendendo quindi il tutto molto più economico e agile.

---

<sup>285</sup> Lukas Piccolin, *All-Around Cinema - Ernst A. Heiniger's Swissorama*, 1. October 2004: <http://www.in70mm.com/news/2004/swissorama/> (ultima consultazione 15.10.2022).

<sup>286</sup> Abbiamo visto come questo stesso problema nel Circarama fosse stato affrontato dotando il blocco camera di un set di specchi.

Quello che riuscirà a realizzare Heiniger, alla fine degli anni Settanta, è a tutti gli effetti un innovativo sistema cinematografico a 360° senza soluzione di continuità che funziona con una sola camera, sulla cui parte bassa viene montato un Fisheye. L'altro elemento particolare di questo sistema è che viene utilizzata una pellicola 70 mm. In questo caso si cambia proprio registro di sistema di ripresa, che da sistema multicamera com'era quello del Circarama passa ad essere un sistema che combina un sistema anamorfico e uno di pellicola di grande formato. La realizzazione di questo sistema è una riprova dell'attuazione di quella guerra dei brevetti e della volontà di apertura dello sguardo che abbiamo visto investire tutta l'industria cinematografica da metà degli anni Cinquanta fino agli anni Settanta. Infatti, come abbiamo visto, la letteratura specializzata in materia di widescreen suddivide i sistemi di proiezione in tre categorie: quelli multischermo, quelli anamorfici e quelli caratterizzati da pellicole di grande formato. E dagli anni Sessanta i sistemi che escono dalla struttura rigida del quattro terzi sono tantissimi. Ricordo che il Cinerama sarà quello più famoso e fortunato perché era sufficiente adattare le sale già esistenti per poter ospitare proiezioni realizzate con tale sistema. Esperienza che prevedeva uno schermo curvo di 120° e l'utilizzo di tre proiettori calibrati a coprire tutta la superficie dello schermo.

Per lo Swissorama è stata sviluppata invece una nuova tecnica con la quale è possibile registrare filmati a 360 gradi con una sola telecamera e quindi con una sola camera e si possono proiettare con un proiettore. La camera da 70 mm era dotata di un obiettivo fisheye estremamente grandangolare coperto al centro. Per le riprese, veniva fissato un cilindro di plexiglas al treppiede che sosteneva la camera che aveva l'obiettivo posizionato verso terra (vedi apparati). Il centro dell'obiettivo era coperto, affinché il treppiede necessario a sorreggere la camera non rientrasse appunto nella porzione di campo che veniva ripresa.

Le immagini che si venivano così a ottenere impressionate sulla pellicola risultavano essere delle immagini circolari distorte che al loro centro presentavano un cerchio nero, come un doppio cerchio con l'immagine vera e propria sul l'anello esterno (potremmo dire delle immagini a ciambella). Immagini che erano impressionate una in seguito all'altra sulla pellicola 70 mm (vedi apparati).

Nella fase di proiezione il proiettore da 70 mm veniva poi montato al centro della sala direttamente sul soffitto con l'obiettivo che punta verso il basso. In questo modo non era più necessario utilizzare pannelli o altre soluzioni per coprire la macchina che invece era posizionata al centro della sala in modo da non disturbare la proiezione. Inoltre, questa soluzione rendeva visibile il meccanismo stesso della proiezione che risultava così essere esibito anch'esso. Il proiettore era poi dotato di una lente anamorfica uguale a quella utilizzata

per la fase di ripresa. Le immagini acquisite potevano quindi essere proiettate senza soluzione di continuità e senza distorsioni sullo schermo cilindrico, che era alto 5 metri e lungo oltre 60 metri. La pellicola veniva proiettata con una velocità di 24 fotogrammi al secondo, il che significava che, con le sue 10 perforazioni per fotogramma, dovevano essere tirati attraverso il proiettore oltre 1,5 metri di pellicola al secondo.<sup>287</sup>

Il primo film in Swissorama che Heiniger aveva ideato portava il titolo di *The spirit of adventure*, e avrebbe compreso delle scene di rafting sul fiume Colorado, alcune sequenze di una scalata della famosa parete nord dell'Eiger, e sarebbe stato pronto per la produzione nel 1981. La sceneggiatura di tale progetto è stata trovata nel fondo del regista depositato presso il Forozentrum di Wintertur (vedi apparati). Per questo primo progetto c'erano inoltre piani per la costruzione di due sale cinematografiche a Londra e a New York, ma entrambi i progetti non furono realizzati.<sup>288</sup>

Dovrà passare ancora qualche anno affinché lo Swissorama veda la sua prima proiezione pubblica. Nel 1982 venne infatti, girato il primo film dal titolo *Impressions der Switzerland*, che fece poi il suo debutto due anni più tardi, nel 1984, in occasione della cerimonia di apertura il 2 luglio nel Museo dei trasporti di Lucerna<sup>289</sup> occasione in cui il film – e il sistema dello Swissorama – vennero presentati per la prima volta al pubblico.

Il compito di un museo dei trasporti è quello di mostrare l'impatto della tecnologia sull'umanità, l'economia e la società, se si vuole trasmettere l'impatto della tecnologia sull'uomo, sull'economia e sulla società. e comunicazioni. In questo contesto, il Museo dei Trasporti di Lucerna ha un compito importante: deve mostrare come si è sviluppata la mobilità umana in poche generazioni, come la tecnologia dei trasporti ha cambiato il mondo e quanto siamo diventati dipendenti da essa. “De plus, les musées des transports jouent un rôle primordial du

---

<sup>287</sup> Lukas Piccolin, *All-Around Cinema - Ernst A. Heiniger's Swissorama*, 1. October 2004: <http://www.in70mm.com/news/2004/swissorama/> (ultima consultazione 15.10.2022).

<sup>288</sup> *Ibidem*.

<sup>289</sup> Il Museo Svizzero dei Trasporti di Lucerna ha una variegata collezione di oggetti dedicata ai trasporti e alla comunicazione, ed è il museo più visitato in Svizzera. Qui è esposta una grande collezione di locomotive, auto, imbarcazioni e velivoli, oltre ad articoli provenienti dal mondo delle comunicazioni. Il museo è gestito dall'*Associazione Museo Svizzero dei Trasporti* e non espone solo oggetti e mezzi di trasporto, ma include anche un Planetario, il «Cinetatro» e la «Swiss Chocolate Adventure». La sua fondazione risale al desiderio di creare un museo ferroviario in Svizzera nel 1942 ma data l'impossibilità di trovare un terreno adatto a Zurigo, la città di Lucerna offrì all'Associazione un terreno di 22500 m<sup>2</sup> presso il Lido, sulle rive del Lago dei Quattro Cantoni. Nel 1957 ebbero inizio i lavori edili, finanziati dalla Confederazione, oltre che dalla città e dal Cantone di Lucerna e il 1° luglio 1959 venne inaugurato il Museo Svizzero dei Trasporti, che divenne rapidamente il museo più popolare di tutta la Svizzera.

fait qu'en exposant des objets étroitement liés à la vie quotidienne, ils développent la compréhension des problèmes des transports et des entreprises de transports et que, sans faire de la publicité pour ces dernières, ils montrent leur importance et leurs réalisations.”<sup>290</sup>

In questa prospettiva espositiva non poteva dunque esserci soluzione migliore per debuttare con una nuova tecnologia cinematografica di tipo panoramico.

Un pubblico di 400 persone alla volta poteva assistere al lungometraggio *Impressions der Switzerland*, senza alcuna distorsione, come se fosse davvero un panorama in movimento su uno schermo circolare senza soluzione di continuità, alto 5 metri e lungo 60. La sala della proiezione in Swissorama aveva un diametro di circa 20 metri, spazio in cui gli spettatori stavano in piedi. Anche in questa esperienza di visione panoramica il teatro circolare non presentava posti a sedere, ma solo delle sbarre a cui potersi appoggiare durante la proiezione alla quale si partecipava stando in piedi (vedi apparati). Gli spettacoli si tenevano ogni ora e inizialmente non si pagava alcun biglietto d'ingresso perché risultava essere un'esperienza compresa nell'ingresso del museo. Fino al 1991 lo Swissorama fu molto popolare tra i visitatori del museo, ma poi le presenze cominciarono via via a diminuire costantemente, fino a che alla fine di marzo del 2000 il teatro venne temporaneamente chiuso a causa degli elevati costi di manutenzione e di alcuni problemi tecnici. Parallelamente a questo l'apertura di una sala IMAX all'interno del museo contribuì a far crescere la concorrenza tra le due proiezioni, segnando in tempi rapidi la fine di quella in Swissorama. Dopo le ultime mostre di "addio", tenutesi il 9 e il 10 marzo 2002, lo Swissorama è stato rimosso. Ciononostante, in 16 anni oltre 1,8 milioni di persone in circa 20.000 spettacoli hanno visto *Impressions der Switzerland*.<sup>291</sup>

Il film girato con questo sistema fu finanziato dalla Società Cooperativa Migros, aveva la durata di venti minuti e offriva una panoramica del paesaggio, della cultura e dell'economia della Svizzera dell'epoca. Negli apparati si può vedere la scaletta di tutti i luoghi ripresi che sono presenti nel film. Ancora una volta si tratta di un viaggio attraverso la nazione e dunque la Svizzera.

Per quanto riguarda il sonoro il film non prevedeva sequenze di dialogo, e Heiniger intendeva accompagnare lo scorrere delle immagini sullo schermo esclusivamente con musica composta. Ma durante la post-produzione il rapporto tra Heiniger e la Migros diventò sempre più teso. All'inizio ci sono stati dei disaccordi sulle riprese delle scene in elicottero a causa dell'instabilità

---

<sup>290</sup> Alfred Waldis, “Musées de sciences et de technologies”, in *Museum*, n. 150, vol XXXVIII, n° 2, 1986, p. 77.

<sup>291</sup> Lukas Piccolin, *All-Around Cinema - Ernst A. Heiniger's Swissorama*, 1. October 2004: <http://www.in70mm.com/news/2004/swissorama/> (ultima consultazione 15.10.2022).

di alcune sequenze, poi la compagnia Migros ha criticato Heiniger per non aver mostrato a sufficienza l'azienda nel film, e infine poco prima dell'inaugurazione il consiglio di amministrazione del museo insieme allo sponsor decisero di registrare una nuova colonna sonora. Come reazione all'interferenza nel suo lavoro artistico, Heiniger si rifiutò di tenere un discorso alla cerimonia di apertura.<sup>292</sup> Nonostante queste tensioni legate alla produzione e alla parte artistica del film, lo spettacolo fu un successo e il pubblico frequentò assiduamente la sala circolare per molti anni.

È infine interessante notare come il dispositivo dello Swissorama sia stato un dispositivo fortunato perché è stato realizzato grazie al supporto del museo dei trasporti di Lucerna nel quale è stato attivo per 18 anni (dal 1984 fino al 2002).

La ricerca delle pellicole però rimane una questione aperta dal momento che sembra che consultando gli elenchi dell'archivio esse siano depositate presso una succursale dislocata del museo, ma che questa non sia consultabile e su di essa non vengono date informazioni precise.<sup>293</sup> Non solo non si riescono ad avere informazioni sulle pellicole del film ma ho constatato anche che nonostante la proiezione sia stata attiva nel museo fino all'inizio degli anni Duemila, all'interno della struttura non vi abbiano tenuto traccia dello spettacolo che vi era presente, così i nuovi visitatori del museo restano allo scuro della proiezione panoramica che per lungo tempo ha avuto luogo tra le mura del museo. Inoltre, risultano perse anche le tracce dei macchinari che venivano utilizzati per la proiezione.

Parallelamente all'incontro con l'archivio del museo dei trasporti ho sentito anche la Cinémathèque Suisse di Losanna che mi ha messa al corrente della recente scoperta dell'esistenza di un fondo di pellicole in formato Swissorama situate negli stati uniti (luogo dove Heniger passerà gli ultimi anni della sua vita). Sono in corso degli accordi per trasferire le pellicole alla Cinémathèque Suisse e poter avviare una fase di preservazione dei negativi.<sup>294</sup>

---

<sup>292</sup> *Ibidem.*

<sup>293</sup> Presso l'archivio del museo dei trasporti di Lucerna è possibile consultare una copia dvd con la registrazione documentativa di una delle proiezioni di *Impressions der Switzerland*.

<sup>294</sup> A tal riguardo ho avuto anche il piacere e la fortuna di poter incontrare Lukas Piccolin, che da anni sta lavorando svolgendo un grande lavoro di ricerca e reperimenti di materiale relativo allo Swissorama e alla sua visione panoramica. In occasione del nostro incontro mi ha raccontato del progetto che stava cercando di avviare relativo alle pellicole dello Swissorama. L'idea sarebbe quella di scansionare le pellicole e lavorarle poi in digitale per realizzare – partendo dalle immagini scansionate – un filmato in realtà virtuale.

Ma il costante lavoro di Heiniger verso la produzione di esperienze panoramiche e immersive continua per lungo tempo e tutto sommato trova qualche fortuna negli anni, anche se le sue idee e i suoi progetti risultano molti di più di quelli che sia riuscito a realizzare.<sup>295</sup>

Nel 1986 Heiniger si è trasferito con la moglie a Los Angeles dove ha vissuto nella sua villa sulle colline di Hollywood fino alla morte, avvenuta nel 1993. In questa ultima fase della sua vita si dedicherà a pieno ai suoi progetti panoramici.

Dopo l'impossibilità di realizzare i progetti di follow-up previsti per altri Swissorama, Ernst A. Heiniger iniziò a lavorare con Iwerks a Los Angeles. E a seguito di una rielaborazione della cinepresa e del proiettore, al fine di ottenere delle immagini più luminose, più nitide e più stabili. A fronte di tali miglioramenti il sistema è stato ribattezzato con il nuovo nome di *Imagine 360°*.

Il primo film girato con il sistema *Imagine 360* è *Shikoku Alive*, ed è stato presentato con successo nel 1988 alla Shikoku Bridge Expo a Kagawa, in Giappone. Segue l'anno successivo la realizzazione di *Destination Berlin* (vedi apparati), una breve storia su Berlino, che sarà inaugurata proprio a Berlino in uno spettacolare teatro a cupola blu di nuova costruzione. Ma nonostante questo investimento anche questo progetto sembra sia stato abbandonato.

L'ultimo film presentato al pubblico con il sistema *Imagine 360* è stato *Mi País Vasco*, un film di 9 minuti appunto su una vacanza di una famiglia nella sua patria basca. Il film è stato prodotto per l'Esposizione Siviglia, in Spagna, nel 1992<sup>296</sup> ed è stato proiettato nel padiglione basco.

Ecco che ritorna il luogo delle esposizioni che abbiamo già visto dettagliatamente nel primo capitolo e trona ancora una volta questo stretto legame con Disney. È forse il caso di ricordare a questo punto che Walt Disney muore nel 1966 e l'azienda è segnata dal periodo della cosiddetta "troika Disney", caratterizzata dal team composto da tre persone, Roy Disney, Donn B. Tatum and E. Cardon Walker, che assumeranno la gestione l'azienda. Questo periodo durò fino alla morte di Roy, avvenuta il 20 dicembre 1971.<sup>297</sup>

Questo è per esplicitare come all'interno della stessa Disney questi cambi aziendali abbiano sicuramente influito nelle strategie commerciali e produttive. Cambiando le persone cambiano

---

<sup>295</sup> Ringrazio Lukas Piccolin per tutto il materiale da lui raccolto e che mi ha gentilmente messo a disposizione durante le mie ricerche.

<sup>296</sup> Phil Heller, "Shoting the Werksat Expo'92", in *American Cinamatographer*, vol. 73, n. 8, agosto 1992, pp. 44-51.

<sup>297</sup> Per un approfondimento delle dinamiche aziendali, bibliografiche e la storia dei parchi si veda: Alan Bryman, *Disney & His Worlds*, Routledge, Londra, 2003.



anche gli interessi e gli obiettivi, dunque, anche le tecnologie e i progetti su cui si investe. Sembra però che l'interesse ad investire in proiezioni panoramiche e quindi spettacolari ritorni sotto varie forme che evolvono nel tempo.

Arrivati alla fine di questo percorso nei progetti e nelle idee visionarie e pioneristiche di Heiniger possiamo affermare come egli porti avanti fermamente il desiderio di realizzare una proiezione panoramica mirando al massimo grado di immersività senza però dimenticare le questioni tecniche ed economiche che la macchina cinema mettono inevitabilmente in campo. In questo percorso lo sviluppo del dispositivo dello Swissorama segna dunque a tutti gli effetti una tappa importante nell'innovazione della tecnologia di ripresa e proiezione del cinema a 360°.

## 4 Canada

### 4.1 Contesto nazionale e Expo 67

#### 4.1.1 Coordinate storiche tra rivoluzioni e celebrazioni

Gli anni Sessanta per il Canada sono anni di grandi celebrazioni ma anche di rivoluzioni. Queste ultime non hanno visto vere e proprie guerre civili come in altri paesi ma sono state piuttosto “silenziose”, anzi la rivoluzione verrà proprio definita come “tranquilla”. Nonostante questa “pacatezza” però non vuol dire che il decennio degli anni Sessanta non sia stato tumultuoso. Questo è infatti un decennio di grande fermento, in cui la politica si trova contemporaneamente a dover negoziare la sua posizione a livello mondiale, inserendosi nelle tensioni che riguardano la guerra fredda e soprattutto cercando di gestire i rapporti con i vicini Stati Uniti; mentre dall'altra parte ci sono grandi tensioni locali che interessano principalmente il Québec, e lo sviluppo dell'affermazione dell'identità nazionale che parte dal locale.

Il clima in divenire di questo decennio culminerà nel 1967 con Expo 67 che si terrà a Montreal e che sarà organizzata in occasione della celebrazione del centenario dell'unità nazionale. I festeggiamenti non si esauriranno solo nella città di Montreal, ma saranno estesi a tutta la nazione. Un decennio quindi di grandi cambiamenti, di lotte ma anche di celebrazioni e di grandi eventi.

L'immagine che abbiamo più frequentemente del Canada è quella di paesaggi naturali sterminati. Spazi immensi, laghi, montagne e natura quasi incontaminata. Questo è quello che possiamo vedere in tutte le brochure che sponsorizzano oggi la nazione. Ma c'è una premessa fondamentale da tenere a mente quando parliamo e analizziamo i fatti avvenuti in Canada, ovvero quella di ricordarci sì della geografia che lo caratterizza, ma anche della storia che lo ha animato.

Una delle battute iniziali di *Storia del Canada*<sup>298</sup>, può esserci utile a inquadrare la nazione che sarà oggetto di questo capitolo. In una frase sintetica, che riesce però a esprimere lo spirito multiculturale e i principali passaggi storici che hanno coinvolto il Canada, esso viene definito come “un enorme paese che non ha soltanto “tanta geografia”, come i canadesi stessi amano

---

<sup>298</sup> Codignola Luca, Luigi Liberati Bruti, *Storia del Canada: Dal primo contatto tra europei e indiani alle nuove influenze nel panorama politico mondiale*, Bompiani, Milano, 2018.

dire, ma anche “tanta storia”. Una storia fatta all’inizio di indiani e Inuit, poi di francesi, poi di britannici, poi di immigrati provenienti da ogni parte del mondo, tutti ugualmente “canadesi”, diversi tanto dai loro antenati asiatici o europei quanto dai loro vicini statunitensi.”<sup>299</sup>

Ed è qui che cominciamo a vedere come politica e geografia si incontrino e trovino terreno d’azione comune nella nazione canadese. Materie che però poi si trasformano anche in geopolitica e in storia delle telecomunicazioni, sociologia e storia della cultura visuale, storia delle tecnologie e *film studies*. Analizzando il periodo introduttivo diversi sono gli elementi sui quali vorrei – seppur brevemente – porre l’attenzione, perché saranno coordinate utili alla comprensione e all’inquadramento del nostro oggetto di studio.

Il bilanciamento fra storia e geografia che continuiamo a mantenere e che confluisce nella storia delle tecnologie che ci aiutano a capire entrambi i quadri o ancor meglio, potremmo dire la geopolitica che li anima.

Il Canada presenta un’identità multi-sfaccettata e include, tutt’ora, identità e culture diverse, questo è dovuto anche alla sua storia che lo vede a tutti gli effetti una piccola appendice dell’Europa fino al 1760, anno in cui le diverse provincie canadesi passarono sotto il dominio unitario della Gran Bretagna.

Il caso canadese viene perciò continuamente comparato con le madrepatrie europee e con quello, spesso opposto, degli Stati Uniti. Fino alla Conquista britannica del 1760 il Paese fu infatti una piccola appendice dell’Europa, e tra il 1760 e il 1867 un insieme di provincie diverse con storie diverse e il cui destino di unificazione era soltanto una delle soluzioni possibili. Ma fu solamente dopo la nascita della Confederazione del 1867 che l’identità canadese diventò sempre più chiara.<sup>300</sup>

Ha senso esplicitare questo e guardare il Canada non solo in modo isolato ma in relazione all’Europa e agli Stati Uniti. Perché “[...] il Canada ha proseguito lungo la strada della sua “diversità”, differenziandosi sia dai vicini Stati Uniti sia dal resto del mondo occidentale, mantenendo peraltro ben presenti i caratteri regionali (o nazionali che dir si voglia) al suo interno.”<sup>301</sup> Il rapporto tra Canada e Stati Uniti ha diverse sfaccettature ed è bene osservarlo sotto diversi aspetti anche perché la vicinanza geografica li porta spesso a essere paragonati. Ma in questo periodo storico nello specifico i rapporti e le tensioni che condividono li tengono

---

<sup>299</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>300</sup> *Ivi*, p.1.

<sup>301</sup> *Ivi*, p. 8.

connessi. Insomma, è bene evidenziare questa partecipazione di carattere storico e strategico fra le due nazioni.

E se di bilanciamento tra storia e geografia si parla è fondamentale ricordare che la Seconda guerra mondiale “aveva dimostrato che il mondo non era più diviso dalle distanze geografiche e dunque il Canada non aveva intenzione di accettare uno schema di divisione del globo in potenze regionali che avrebbe senza dubbio incoraggiato l’isolazionismo nordamericano.”<sup>302</sup>

Con questa premessa e questa volontà esplicitata vediamo come la politica estera canadese durante la guerra fredda fu strettamente legata a quella degli Stati Uniti. Lo dimostra *in primis* la sua adesione nel 1949 alla struttura militare dell’organizzazione della NATO, seguito dall’invio di un contingente terrestre durante la Guerra di Corea del 1950-1953, e la seguente creazione di un comune sistema di difesa aerea denominato NORAD con gli Stati Uniti nel 1958.

Entrando a far parte della NATO, il Canada dimostra di voler assumere “[...] il ruolo di cerniera tra Stati Uniti e Gran Bretagna, raggiungendo allo stesso tempo il risultato di stringere più saldi rapporti con i paesi dell’Europa occidentale.”<sup>303</sup> Nel complesso, durante tutti gli anni Cinquanta Canada e Stati Uniti cooperarono strettamente nel campo della difesa e si trovano spesso uniti e allineati nelle strategie estere.

Ma spostando l’attenzione sul piano della storia locale possiamo affermare che gli anni Sessanta siano anni caldi per il Canada. Che, come anticipavamo, lo vedono impegnato in quella che è stata definita come la rivoluzione tranquilla (in francese *Révolution tranquille*), ovvero quel tentativo di riallineare il Québec al mondo transatlantico dopo i governi di estrema destra cattolica che lo hanno governato.

Si tratta infatti di una mobilitazione popolare che partì dalla provincia del Canada francese dopo le elezioni del 1960, e che comportò, nell’immediato la sostituzione della vecchia classe dirigente incentrata sull’arcidiocesi cattolica, e a lungo termine la modernizzazione dell’economia e della società. Seguendo un periodo di intensi cambiamenti sociopolitici e socioculturali.<sup>304</sup> La Rivoluzione Tranquilla ha significato qualcosa di diverso per i

---

<sup>302</sup> *Ivi*, p. 360.

<sup>303</sup> *Ivi*, p. 364.

<sup>304</sup> Un cambiamento primario è stato lo sforzo del governo provinciale di assumere un controllo più diretto sui settori della sanità e dell’istruzione, che in precedenza erano stati nelle mani della Chiesa cattolica romana. Il governo creò i ministeri della Sanità e dell’Istruzione, ampliò il servizio pubblico ed effettuò massicci investimenti nel sistema educativo pubblico e nelle infrastrutture provinciali. Il governo permise inoltre la sindacalizzazione del servizio pubblico. Adottò misure per aumentare il controllo dei Québécois sull’economia della provincia,

quebecchesi, ma sia gli anglofoni che i francofoni erano felici della fine del partito conservatore di Maurice Duplessis; infatti, l'Union Nationale aveva portato molta repressione sia sociale che politica in tutta la nazione.

La prima figura importante legata alla rivoluzione silenziosa è il liberale Jean Lesage (eletto nel 1960), seguito da Robert Bourassa (eletto nel 1970 dopo l'elezione di Daniel Johnson dell'Union Nationale nel 1966), anche se, dato il profondo effetto dei cambiamenti, la maggior parte dei governi provinciali dall'inizio degli anni Sessanta ha mantenuto un orientamento basato sui concetti fondamentali sviluppati e attuati in quell'epoca. Un'altra figura importante in questo periodo è sicuramente il Primo Ministro Pierre Trudeau, che rimase lungamente in carica - per il corso di ben quattro mandati consecutivi -, ovvero dal 1968 al 1984. Trudeau pose il cambiamento sociale come principale obiettivo politico del Paese, nel quale rientra per esempio il perseguimento del bilinguismo ufficiale in Canada e i piani per un significativo cambiamento costituzionale. Al grido di bilinguismo e biculturalismo che diventarono bandiere guida nelle azioni politiche messe in atto dal governo.

Le innovazioni sociali ed economiche della Rivoluzione Tranquilla, che hanno dato potere alla società del Québec, hanno incoraggiato alcuni nazionalisti a spingere per l'indipendenza politica. Infatti, i franco-canadesi del Québec adottarono il nuovo nome di "Québécois", cercando di creare un'identità separata dal resto del Canada e dalla Francia e di affermarsi come provincia riformata. Nel 1968 fu creato così il Parti Québécois sovranista<sup>305</sup>, con René Lévesque come leader e una piccola fazione di sovranisti marxisti iniziò azioni terroristiche con il nome di Front de libération du Québec; fino a raggiungere l'apice delle loro attività nella Crisi d'ottobre del 1970.

Il nazionalismo quebecchese era inizialmente noto come "nazionalismo franco-canadese", termine che verrà sostituito da "nazionalismo québécois" appunto durante la Rivoluzione silenziosa. Con il termine nazionalismo quebecchese ci si riferisce a un sentimento e una dottrina politica che privilegia l'appartenenza culturale, la difesa degli interessi e il riconoscimento della legittimità politica della nazione quebecchese all'interno della situazione

---

nazionalizzò la produzione e la distribuzione dell'elettricità e si adoperò per istituire il Piano pensionistico Canada/Québec. Nel tentativo di nazionalizzare le aziende elettriche del Québec, fu creata anche Hydro-Québec.

<sup>305</sup> Il Parti Québécois ha guidato due volte il popolo québécois attraverso referendum non riusciti, il primo nel 1980 sulla questione della sovranità politica con associazione economica al Canada (nota anche come associazione di sovranità), e il secondo nel 1995 sulla piena sovranità.

nazionale canadese. Il nazionalismo quebecchese svolge un ruolo centrale nel movimento politico per l'indipendenza del Québec.<sup>306</sup>

Gli eventi che portarono agli anni Sessanta furono catalizzatori che avrebbero demolito e ricostruito le fondamenta di ciò che significava essere un nazionalista quebecchese. Il Québec sarebbe uscito dalle sue radici antiche e sarebbe entrato a far parte del secolo progressista e mainstream. Il nazionalismo quebecchese per i francofoni era in crescita in questo periodo non solo all'interno della provincia ma anche su scala globale. Il nazionalismo quebecchese degli anni Sessanta derivava dall'ideologia della decolonizzazione; questo nuovo tipo di nazionalismo si basava su idee che si stavano sviluppando su scala globale. Grazie alla nuova apertura della provincia

Uno degli avvenimenti più importanti per la portata mediatica che ha avuto è stato il discorso del generale francese Charles de Gaulle durante la sua visita in Canada in occasione delle celebrazioni di Expo 67. Egli, infatti, il 24 luglio 1967, parlando dal balcone del municipio di Montréal, terminò il suo discorso con le parole “Viva Montréal! Viva il Québec! Viva il Québec libero!”. Parole che diedero ulteriore credibilità pubblica al movimento indipendentista del Québec. La frase con la quale chiude il suo discorso è alquanto controversa; infatti, essa è uno slogan usato dai quebecchesi favorevoli all'indipendenza del Québec, la quale scatenò addirittura un incidente diplomatico e il suo uso da parte di de Gaulle, fu interpretato come un sostegno al movimento. Tanto che l'affermazione, proveniente dal capo di Stato francese, fu considerata una grave violazione del protocollo diplomatico internazionale. Fu intesa come incoraggiamento del movimento indipendentista del Québec e produsse tensioni tra i leader dei due paesi.

Incidente diplomatico a parte, quello che vorrei sottolineare e far emergere leggendo il discorso di de Gaulle è come venne descritta la città di Montreal. Ovvero essa è acclamata come città votata al progresso e all'emancipazione. Una città che è proiettata verso il futuro e che sta lavorando duramente per costruire la sua struttura e per guadagnarsi la posizione internazionale

---

<sup>306</sup> Nel 1977, durante il loro primo mandato, il Parti Québécois ha promulgato la Carta della lingua francese, conosciuta più comunemente come Bill 101, il cui obiettivo è quello di proteggere la lingua francese rendendola la lingua degli affari in Québec, oltre a limitare l'uso dell'inglese sulle insegne. Il disegno di legge ha anche limitato l'ammissibilità degli studenti delle scuole elementari e superiori a frequentare la scuola in inglese, consentendola solo ai figli di genitori che hanno studiato in inglese in Québec. I bambini possono essere ammessi all'istruzione in inglese anche se i loro genitori o nonni hanno ricevuto una certa quantità di istruzione in inglese al di fuori della provincia (ad esempio in un'altra provincia canadese). Una volta che un bambino è stato autorizzato a frequentare una scuola elementare o superiore inglese, anche gli altri figli di quella famiglia possono accedervi. Questa legge è tuttora in vigore, anche se sono state fatte molte riforme nel tentativo di renderla meno severa.

che le sta via via venendo riconosciuta. Una città moderna esemplare grazie alle conquiste che sta ottenendo.

“[...] j'ai constaté quel immense effort de progrès, de développement, et par conséquent d'affranchissement vous accomplissez ici et c'est à Montréal qu'il faut que je le dise, parce que, s'il y a au monde une ville exemplaire par ses réussites modernes, c'est la vôtre.”<sup>307</sup>

Questo incidente diplomatico ci dà però il pretesto per collegare le due cose e proseguire. Ovvero passare dalle questioni politiche che stanno animando il Québec in questi anni alle celebrazioni nazionali che lo pervadono nel 1967. La rivoluzione silenziosa è stata infatti anche testimone di particolari cambiamenti nell'ambiente edilizio e nelle strutture sociali di Montreal, la principale città del Québec. Il 1967 è un anno particolare per tutto il Canada ma nello specifico per il Québec e ancor più per la città di Montreal. È un anno cruciale che segna la città e che ancora oggi la caratterizza profondamente.

Il 1967 è ricordato come uno degli anni più importanti per il Canada: fu il centenario della Confederazione canadese e le celebrazioni si tennero in tutta la nazione. L'evento più importante fu l'Expo 67 di Montreal, l'Esposizione Universale di maggior successo mai realizzata fino a quel momento e uno dei primi eventi a ottenere il plauso internazionale del Paese. Infatti, nel 1967, l'Expo Mondiale si tenne a Montreal, in Québec, in coincidenza con il primo centenario canadese. La fiera aprì il 28 aprile 1967, con il tema “Terre des Hommes/Man and his World” e divenne la più frequentata di tutte le esposizioni mondiali realizzate fino a quel momento. L'Expo 67 ha innalzato il profilo internazionale di Montreal e del Canada e ha instillato un senso di speranza e orgoglio nazionale in molti cittadini canadesi. I nazionalisti canadesi come Pierre Berton si riferirono in seguito al 1967 come l'“ultimo buon anno” del Canada prima che il paese si dividesse sui problemi economici e sulla sovranità del Québec.

Expo 67 ha segnato moltissimo la città di Montreal e ancora oggi essa vive, in qualche modo, della gloria che la grande esposizione ha portato con sé. Questa è una delle ultime grandi esposizioni prima della pausa che abbiamo visto si avrà dopo l'Expo di Osaka 70.

Nello specifico l'Expo canadese è sorprendente per la qualità delle architetture dei padiglioni che sono stati costruiti che risultano davvero avanguardistici. Ogni struttura che sorge sulle isole designate per il grande evento riesce a caratterizzarsi e a portare qualcosa di innovativo nella struttura. Nulla è scontato o banale.

---

<sup>307</sup> Discorso di Montreal "Vive le Québec libre!", 24 luglio 1967.

Con Expo 67 si celebra il centenario dalla stipula della confederazione canadese. Ed è bene ricordare il passato e tenere a mente come si è formato il Canada. L'unità nazionale venne infatti guadagnata in modo pacifico e senza spargimenti di sangue a differenza di altre storie nazionali come quella Italiana o quella degli Stati Uniti che si consolidarono negli stessi anni.

Con il 1867 il Canada era diventato una nuova realtà continentale. Al di là dei tempi dell'adesione delle varie province al progetto federale, il Dominion of Canada aveva ora confini certi, connotazioni diverse rispetto ai vicini Stati Uniti e la coscienza di una sua speciale identità. Apparentemente il Canada sembrava avere seguito la stessa strada di altri paesi del mondo occidentale, tra i quali gli Stati Uniti e l'Italia, che negli stessi anni avevano seguito un simile percorso verso l'unità nazionale. In realtà la storia del Canada fu molto diversa, poiché a quella unificazione nazionale rappresentata dal patto federale del 1867 le province che vi aderirono giunsero in modo quasi casuale, privilegiando i vantaggi pratici dell'unione rispetto ai proclami patriottici e alle enunciazioni ideologiche, e, quel che più conta, evitando conflitti e traumi maggiori.<sup>308</sup>

L'unificazione canadese era solo una delle possibilità ed è bene sottolineare che tutte le province che sono andate a confluire nella nazione hanno mantenuto - e mantengono tutt'ora - una loro autonomia e i loro caratteri regionali.

Ma restando in tema di celebrazioni, il 1967 è anche il 325° anniversario della fondazione della città di Montreal. Un evento successivo che segnerà la città canadese sono i Giochi Olimpici tenutisi nell'estate del 1976. Tutte queste celebrazioni vanno a segnare profondamente l'aspetto architettonico e morfologico della città. Inoltre, durante gli anni Sessanta e Settanta la città attrasse migliaia e migliaia di immigrati, impiegati come funzionale manodopera per le colossali opere su cui la città aveva puntato per tornare grande dopo la crisi politico economica. Tra queste opere ricordiamo la realizzazione del Parco Olimpico, la Metropolitana, le isole artificiali sul San Lorenzo e la città sotterranea più grande del mondo.

È grazie a Expo 67 che Montreal in qualche modo si presenta al mondo che si sta via via globalizzando sempre di più e afferma la sua identità. L'affermazione dell'identità nazionale del Canada in qualità di stato unito risulta una storia giovane, lo testimonia per esempio l'introduzione della nuova bandiera canadese che fungeva da simbolo e da catalizzatore. L'introduzione della bandiera con la foglia d'acero rosso che noi oggi tutti conosciamo, risale appena al 15 febbraio 1965 (e fu ottenuta dopo grandi dibattiti e molti dubbi tra un gran numero di canadesi inglesi), o per esempio l'adozione ufficiale dell'inno nazionale *O Canada* che risale addirittura al 1980<sup>309</sup>. Arrivati a questo punto della storia nazionale è possibile affermare come

---

<sup>308</sup> Codignola, Liberati, *Storia del Canada ...* op. cit., pp. 272-3.

<sup>309</sup> Le vicissitudini che riguardano l'inno canadese sono significative per quanto riguarda l'affermazione nazionale. Il Canada, infatti, ha utilizzato tradizionalmente il *God Save the Queen* fino al 1965 anno in cui venne



la nazione iniziò a sentirsi molto più nazionalista di prima, con una generazione cresciuta in un Paese completamente distaccato dalla Gran Bretagna.

#### 4.1.2 Expo 67: ruolo e caratteri generali

Il 28 aprile 1967 si aprì ufficialmente Expo 67, organizzata per celebrare il centenario della fondazione del Canada, ma i preparativi per il grande evento cominciarono già nel 1958, ai tempi dell'Expo di Bruxelles, quando Marc Drouin, l'allora presidente canadese, al ritorno dall'Expo 58 presentò la domanda di partecipazione all'Expo per il 1967 l'anno successivo. Nel 1962 Montreal viene scelta<sup>310</sup> ufficialmente dal Bureau des Expositions (BIE) per ospitare l'Expo del 1967 e sarà l'anno successivo, nel 1963, che venne definito il tema principale del grande evento: "Terre des Hommes/Man and his World".

La città di Montreal cominciò subito dopo l'annuncio ad avviare i lavori necessari alla predisposizione dell'area urbana che sarebbe stata dedicata al grande evento. Cominciarono quindi le progettazioni della costruzione dei padiglioni nelle zone dell'isola di Saint Helene e Cité du Havre (penisola costruita in origine per proteggere il porto dalle tempeste), che affacciano entrambe sul fiume San Lorenzo e saranno le zone designate a ospitare l'Expo nordamericana. Ma non bastando gli spazi già esistenti, si decise di costruire una nuova isola artificiale, battezzata Notre Dame, di modo che tutti i padiglioni e le attrazioni previste avrebbero potuto trovare un loro spazio.

Il tema dell'Expo "Terre des Hommes/Man and his World" si ispira all'omonimo romanzo<sup>311</sup> uscito nel 1939 del famoso scrittore francese Antoine de Saint-Exupéry, più conosciuto oggi

---

sostituito da *The Maple Leaf Forever* (brano scritto in realtà nell'ottobre 1867, anno di nascita della Confederazione canadese) in occasione degli eventi sportivi. Ma anche questa canzone, popolare solo nelle regioni anglofone, non scollava il Canada da quell'immagine e quel sentimento che risultava ancora troppo legato all'Impero britannico, al fine quindi di dare un carattere più "canadese" alla melodia che lo rappresentava si decise di sostituirlo con l'attuale *O Canada*.

<sup>310</sup> In realtà la prima scelta del BIE sarebbe stata la candidatura di Mosca per commemorare il 50° anniversario della Rivoluzione d'Ottobre. Ma in seguito, la fortuna girò dalla parte di Montreal quando l'URSS ritirò la propria candidatura. (<https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal> ultima consultazione 03.01.2023)

<sup>311</sup> *Terra degli uomini* è un romanzo di Antoine de Saint-Exupéry scritto nel 1939 e tradotto in italiano anche col titolo "Vento, sabbia e stelle". L'opera è stata premiata come miglior romanzo dall'Académie Française nel 1939. Il libro è composto da una serie di storie a sfondo autobiografico, con spunti e riflessioni dell'autore su temi a lui cari, che lo fanno risultare un'opera intima e riflessiva, confermando la profondità d'animo riconosciuta all'autore francese. I racconti che vengono narrati, apparentemente slegati fra loro, sono però uniti dallo spirito di fratellanza e di eroismo, che accomuna tutti gli uomini, che permea tutte le pagine. Le avventure aeronautiche che vengono

per il suo fortunato *Piccolo principe* scritto qualche anno più tardi, nel 1943. Nel testo di Saint-Exupéry il punto di vista che viene proposto per osservare la terra è quello che si ha dall'aeroplano, che è quello che consente di avere un punto di vista "umanistico", con l'implicazione che esso sia impossibile al livello zero, per cui il "stance extra-planetary è stata descritta come "cosmic umanism"."<sup>312</sup> Difatti lo slogan principale dell'Expo è che la terra appartenga all'umanità, portando così ad azzerare tutte le differenze tra gli esseri umani. Il tema "L'uomo e il suo mondo" diede quindi un significato profondamente umanistico all'Esposizione di Montreal e contestualmente invitò l'umanità a riflettere sul suo futuro e soprattutto sul suo ruolo in quel futuro. In effetti, l'Esposizione di Montreal deve essere considerata la prima delle grandi esposizioni in cui le nazioni mostrano le loro specificità culturali e le loro conquiste, a differenza delle esposizioni precedenti dove la forza industriale era stata la forza trainante.<sup>313</sup> Il tema "Terre des Hommes/Man and his World" venne suddiviso in quattro sottotemi principali: L'uomo cerca, L'uomo crea, L'uomo produce, L'uomo e la città.<sup>314</sup> E successivamente sviluppato in 9 padiglioni tematici, suddivisi in 17 punti principali; i quali presentavano le attività dell'uomo in tutti i suoi campi e le sue possibilità di azione. Alcuni tra temi proposti erano: Man and his Health, Man in the Community, Man and the Ocean, Man and the Space, Man the Creator. L'Expo aspirava a essere socialmente consapevole, persino utopica, in un momento in cui la guerra fredda minacciava di esplodere da un momento all'altro. L'evento si chiedeva: come l'umanità potesse utilizzare le tecnologie, le risorse naturali e le capacità del design e dell'arte per superare le sue lotte e i suoi conflitti?<sup>315</sup>

Possiamo aggiungere che l'annuncio del tema Umanità scelto per Expo 67, giusto qualche giorno prima della crisi dei missili di Cuba a sottolineare come il clima della politica a livello globale fosse precario e instabile. Caratterizzando il decennio da una tensione palpabile e pronta ad esplodere in qualsiasi momento che teneva in allerta tutti gli stati a livello mondiale.

---

descritte si svolgono nei cieli del mondo, riorganizzando appunti di viaggio raccolti durante la lunga convalescenza dell'autore a seguito di un incidente aereo in cui rischiò di morire.

<sup>312</sup> Rhona Kenneally Richman and Johanne Sloan, *Expo 67: Not Just a Souvenir*, University of Toronto Press, 2010, p. 5.

<sup>313</sup> MEM - Centre des mémoires montréalaises : <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/expo-67-terre-des-hommes-elaboration-dun-theme> (ultima consultazione 03.01.2023).

<sup>314</sup> Viene specificato che il termine *Man* sia stato utilizzato in senso inclusivo.

<sup>315</sup> <http://www.movingimagearchivenews.org/reviewing-the-films-of-expo-67/> (ultima consultazione 03.01.2023).

L'intento di Expo 67 era infatti quello di esaminare il comportamento degli uomini nel loro ambiente, esaltando i suoi raggiungimenti nel campo delle idee, della cultura e nella scienza.<sup>316</sup>

L'intento era dunque quello di riuscire a rappresentare tutti gli abitanti del pianeta.

L'Expo 67 fu un grande successo, riunì 62 nazioni (un record per l'epoca) e accolse 50 milioni di visitatori, per avere un'idea di quale fosse il clima di Expo 67, possiamo guardare il breve filmato *Impressions of Expo 67* (William Brind, 1967, 8')<sup>317</sup> del NFB dove ci viene presentato il sito dell'Expo e le sue principali attrazioni. Il film si apre con la cupola geodetica – ovvero il padiglione americano – e prosegue accompagnandoci attraverso gli altri padiglioni come se stessi facendo un viaggio sulla monorotaia che attraversa le isole sul San Lorenzo. In questo modo possiamo attraversare tutti i padiglioni di maggior interesse dell'Expo.<sup>318</sup>

Molti sono i simboli riconoscibili dell'Expo ed essi sono rimasti vivi a tutt'oggi nell'immaginario collettivo, come per esempio il logo.

Il logo dell'Expo è una figura umana stilizzata all'estremo. Partendo da un simbolo greco si arriva alla sua resa attraverso una barra e due braccia. Gli "uomini" vengono poi sistemati a coppie intorno ad un cerchio che simboleggia la forma sferica del pianeta, esprimendo così un concetto di solidarietà universale. Il designer del logo di Expo 67 fu il canadese Julien Hébert, e con la sua immagine egli voleva che il design esprimesse una particolare visione di modernità.<sup>319</sup> Si impegnò dunque a sviluppare un concetto che fosse il più possibile di risonanza universale. Il logo non presenta inoltre differenze di genere e la decisione di lasciarlo monocromo, secondo le regole della Gestalt, voleva significare il desiderio del designer di eliminare i sensi di segregazione. Ad un secondo livello di lettura possiamo osservare come la forma così stilizzata richiami anche gli alberi spogli delle loro foglie che caratterizzano il continente nordamericano nei mesi invernali, raccolti in una foresta. Collegando il tema umano a quello naturale, Julien Hébert riesce ad esprimere attraverso il logo il sentimento nazionale perfetto per l'evento.

---

<sup>316</sup> Richman, Sloan, *Expo 67: Not Just a Souvenir ...* op. cit., p. 5.

<sup>317</sup> [https://www.nfb.ca/film/impressions\\_of\\_expo\\_67/](https://www.nfb.ca/film/impressions_of_expo_67/) (ultima consultazione 03.01.2023).

<sup>318</sup> Navigando su internet possiamo trovare diversi filmati della grande esposizione. Ne segnalo a solo un paio scegliendo quelli che danno una visione più completa dell'atmosfera e dei padiglioni presenti. Il video con immagini fisse e una voce narrante che illustra e ci accompagna attraverso i diversi padiglioni e le diverse attrazioni realizzate per Expo 67 (<https://youtu.be/XAN4gRFpQVs> ultima consultazione 03.01.2023). O ancora questo video della British Pathe (<https://youtu.be/DEly-bm5eU0> ultima consultazione 03.01.2023).

<sup>319</sup> Per un approfondimento si veda: Racine Martin "The Ambiguous Modernity of Designer Julien Hébert", in Richman, Sloan, *Expo 67: Not Just a Souvenir ...* op. cit. pp. 93-108.

I progettisti incorporano elementi di design sorprendenti sia negli edifici che nei dettagli di tutto ciò che venne prodotto per Expo 67. Tutti questi elementi di spicco riuscirono a restituire a pieno il senso di attualità che ha reso l'Expo una grande attrazione, che celebra le capacità dell'intero Canada. Ottenendo, in conclusione, un enorme successo di portata globale.

Tra gli oggetti di maggior interesse realizzati per l'Expo troviamo l'utilizzo di un passaporto speciale dedicato appunto al viaggio globale che si poteva compiere visitando l'Expo. È quindi la prima volta in cui si adotta il passaporto per i visitatori del grande evento. Per ogni padiglione visitato si guadagnava un timbro<sup>320</sup>, e anche il padiglione dei telefoni aveva il suo timbro che rappresentava la struttura esterna del padiglione, lo possiamo vedere nell'allegato 00. In questo modo il passaporto realizzato per Expo 67 rafforzava l'idea che la manifestazione funzionasse come uno specchio miniaturizzato dell'immagine dell'intero pianeta. Avendo l'accesso garantito alle isole designate per l'Expo con il passaporto in mano, i visitatori venivano così trasformati temporaneamente in cittadini del mondo.

“A Expo 67 l'intero pianeta stava apparentemente diventando moderno in sincronia. Rendendo la vita moderna, accessibile a tutti i visitatori. Che vi si potevano immergere. E portarla a casa.”<sup>321</sup>

Fin dalla loro nascita nel 1851, le esposizioni sono state una vetrina per la modernità delle Nazioni ospitanti, nonostante la nozione di modernità come la intendiamo oggi, si affermò in seguito. Nel caso del Canada, con Expo 67 il paese, nell'anno del centenario della stipula della confederazione canadese, voleva dimostrare di essere degno dell'attenzione mondiale. Il concetto della nazione è infatti centrale in tutta Expo 67.

Tra i punti di forza dell'Expo ci sono sicuramente le architetture che vennero realizzate, che rispecchiavano e realizzavano le ultime tendenze. Come, per esempio, il complesso residenziale chiamato Habitat-67: 158 appartamenti standard in cemento armato che combinavano i vantaggi delle case individuali con uno sviluppo urbano denso. Oppure la cupola geodetica realizzata da Buckminster Fuller. Entrambe le strutture sono ancora esistenti e risultano essere attrazioni che richiamano ancora oggi l'attenzione nel panorama cittadino.

Ogni padiglione dell'Expo conteneva in sé la tensione dell'affermazione di un'identità cosmopolita, urbana, tecnologica sofisticata che doveva essere in qualche modo coniugata, o

---

<sup>320</sup> Bill Cotter, *Montreal's Expo 67*, Arcadia Publishing, Charlestone, 2016.

<sup>321</sup> Richman, Sloan, *Expo 67: Not Just a Souvenir ...* op. cit., p. 11.

contrapposta alla specificità delle tradizioni e della storia della specifica nazione.<sup>322</sup> Cercando quindi un punto di incontro tra la dimensione globale e più universale dell'evento con quella locale e più specifica di ogni nazione che vi ha partecipato. Esempio eccellente è il padiglione della Cecoslovacchia in cui sembra che moderno e tradizione si siano davvero riconciliati. Il padiglione presentava il film *Kinoautomat*, che è considerato il primo film interattivo mai realizzato.

Expo 67 si proponeva di mandare un forte messaggio di una comunità planetaria unificata ed è stata considerata l'esposizione universale di maggior successo fino ad allora, con una copertura televisiva senza precedenti. Arrivati all'apice di un nuovo umanesimo globale, il cinema si è espanso al di là del fotogramma conquistando ambienti totali, schermi e immagini multiple, e a immersione a 360 gradi - esperimenti spesso visti come forieri dell'era digitale che prendono questo cinema espanso come punto di partenza. Expo 67 si propone come precursore dell'evoluzione tecnologica che stiamo vivendo oggi.<sup>323</sup> Infatti, il grande evento ha ospitato il numero maggiore di esposizioni di tecnologie fotografiche, cinematografiche e telematiche rispetto a qualsiasi altra esposizione mondiale precedente.

Le attrazioni e le architetture interessanti<sup>324</sup> furono davvero molte ma quello che colpì maggiormente dell'Expo fu l'utilizzo delle tecnologie multischermo. Le proiezioni audiovisive presentarono un'enorme quantità di soluzioni davvero innovative. Schermi grandi, audaci e spettacolari. Organizzati in soluzioni davvero all'avanguardia e mai viste in precedenza. Rendendo l'Expo davvero densa di esperienze schermiche. I padiglioni dell'Expo 67 presentavano centinaia di film ma quelli che restano oggi indimenticabili sono quelli che utilizzavano più di uno schermo. Non era certo la prima volta che i cineasti sperimentavano il cinema multischermo in un'esposizione mondiale, ma il quantitativo e la qualità delle proiezioni che ci furono a Expo 67 è sicuramente memorabile. Il grande evento ha senza dubbio offerto allo spettatore un nuovo modo di vedere, perché nel momento in cui due immagini vengono proiettate una accanto all'altra sullo schermo, l'occhio automaticamente le confronta e le combina e la mente le interpreta in modo nuovo. Le esperienze cinematografiche all'Expo hanno così costretto lo spettatore a guardare diversi soggetti sotto una nuova luce. Hanno

---

<sup>322</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>323</sup> Idea esplicitata nella puntata del Podcast

<sup>324</sup> Per una panoramica di tutti i padiglioni con le relative foto si veda Cotter, *Montreal's Expo 67...* op. cit., libro divulgativo nato dalla spinta collezionistica del suo autore ma che ci dà una buona panoramica di quello che era Expo 67 e soprattutto registra tutti i padiglioni che vi hanno partecipato.

ampliato l'immaginazione visiva dello spettatore che è stato reso sempre più partecipe dell'esperienza visiva anziché limitato ad assorbirla.

Il gruppo di ricerca CINEMAexpo67<sup>325</sup> della Concordia University ha lavorato molto nell'analisi dell'elemento cinematografico all'interno dell'Expo. I "film-evento" dell'Expo 67 erano infatti sperimentazioni creative che risuonavano con le energie dinamiche delle scene artistiche e culturali internazionali degli anni Sessanta. Nelle sue aspirazioni utopiche, l'Expo 67 invitava gli artisti a trasformare la percezione del mondo reale e a crearne uno nuovo attraverso le esperienze visuali realizzate. Rendendo in questo modo l'esposizione canadese unica nel suo genere per le esibizioni medialità che erano trasformate in architetture urbane e futuristiche.

Questa proliferazione di sistemi schermici può essere organizzata in cinque categorie: Total environments, Multiscreen, Rotating Audiences, Multi-image (single screens), 360°. Categorie sulle quali è organizzato il volume *Reimagining Cinema*<sup>326</sup>, che cattura la complessità e il fervore immaginativo di questo emozionante periodo della storia del cinema esplorando le soluzioni innovative che gli artisti del cinema e dei media hanno offerto al pubblico dell'Expo canadese e presenta ampie sezioni con materiale visivo e documentale volte a ricostruire l'esperienza dello spettatore dell'epoca.

I film su cui si concentra il volume sono otto sperimentazioni schermiche: *Labyrinth*, *Polar Life*, *Kaleidoscope*, *Canada 67*, *A Place to Stand*, *The Eighth Day*, *We Are Young!*, *Citérama*. Esse vengono presentate attraverso descrizioni fattuali, saggi interpretativi, interviste e dossier di immagini.

Tutte queste innovazioni schermiche proposte per Expo 67, saranno anche il germe d'avvio per il metodo di proiezione IMAX che venne presentato dagli ideatori canadesi Graeme Ferguson, Roman Kroitor, Robert Kerr e William C. Shaw, in occasione dell'Expo mondiale del 1970 a Osaka, in Giappone.

## 4.2 Posizione globale dell'industria delle telecomunicazioni

---

<sup>325</sup> <http://cinemaexpo67.ca/> (ultima consultazione 03.01.2023).

<sup>326</sup> Monika Kin Gagnon, Janine Marchessault, *Reimagining Cinema: Film at Expo 67*, McGill-Queen's University Press, Montréal, 2014.

Nel periodo che va dal 1945 al 1971 il settore delle telecomunicazioni vede un florido sviluppo e un enorme incremento nella produzione di massa di nuove tecnologie. Settore nel quali ci sono quattro tecnologie effettivamente importanti nel periodo, ovvero: telegrafia, telefonia, radio, radar. Il periodo che viene analizzato nella ricerca di Peter J. Hugill che si inserisce proprio in questa finestra temporale – come anche la mia ricerca –, e analogamente a quanto afferma il geografo per il settore delle telecomunicazioni abbiamo visto come anche il settore del cinema e nello specifico il *widescreen* vede uno sviluppo davvero prolifico e ingegnoso di soluzioni e dispositivi che permettano proiezioni su schermo largo. La letteratura scientifica specializzata è davvero vasta e ci sono testi che raccolgono la maggior parte di queste tecnologie che possono essere sfogliati quasi come dei dizionari. L'articolata proposta di formati panoramici presenti sul mercato (e non) viene solitamente organizzata in base alla tecnologia di produzione utilizzata.<sup>327</sup>

Il lavoro di Hugill si propone di analizzare questa interazione tra tecnologia e geografia che secondo lo studioso ha guidato l'evoluzione del moderno sistema capitalistico globale. Egli traccia infatti il rapporto tra tecnologia ed economia negli ultimi Cinquecento anni, scoprendo così che le nazioni che hanno sviluppato e commercializzato meglio le nuove tecnologie sono state quelle che hanno raggiunto il potere mondiale, mentre quelle che hanno mantenuto tecnologie obsolete sono rimaste indietro. Sottolinea anche come i grandi cambiamenti nelle tecnologie di trasporto e di comunicazione abbiano costituito i momenti salienti di trasformazione da un'economia mondiale a un'altra. E come ci siano interessanti regolarità determinate in qualche modo dalle tecnologie dedicate ai trasferimenti di idee, merci, persone e informazioni.”<sup>328</sup> In conclusione, egli sostiene che “La tecnologia della comunicazione è pertanto la principale tecnologia del potere geopolitico.”<sup>329</sup>

L'analisi del geografo pone le sue basi nel modello proposto da Harold Innis, che mostra come i sistemi di comunicazione siano radicati in tutti i contesti storici, sebbene questi prendano forme diverse. Ed egli sottolinea come “il tema delle comunicazioni [...] occupa una posizione

---

<sup>327</sup> Cfr. (a titolo esemplificativo): Carr Robert E., R.M. Hayes, *Wide Screen Movies. A History and Filmography of Wide Gauge Filmmaking*, McFarland & Company, North Carolina/Jefferson, 1988; James L. Limbacher, *Four aspects of the film*, Brussel & Brussel, New York, 1969.

<sup>328</sup> Hugill Peter J., *Le comunicazioni mondiali dal 1844. Geopolitica e tecnologia*, Feltrinelli, Milano, 2005, p. 3.

<sup>329</sup> *Ivi*, p. 8.

cruciale nell'organizzazione e nell'amministrazione dello stato e quindi degli imperi e delle civiltà occidentale".<sup>330</sup>

Tale modello, basato sul primato della tecnologia, si articola principalmente su due archetipi culturali distinti:

Tipo 1. Mezzi di comunicazione "rigidi" (pesanti e difficili da trasportare come, per esempio, lastre di pietra, argilla e pergamena) permettono alle culture di controllare il tempo. Culture di questo tipo esprimono meglio se stesse attraverso l'architettura e la scultura. Esse tendono a essere geograficamente decentrate, ma a dotarsi di sistemi sociali e statuali organizzati gerarchicamente.

Tipo 2. Mezzi di comunicazione "flessibili" (leggeri e facilmente trasportabili come, per esempio, papiro e carta) consentono alle culture di controllare lo spazio. Simili culture esprimono meglio se stesse nel commercio e nell'amministrazione. Esse tendono a essere geograficamente centralizzate e a strutturare sistemi sociali e statuali meno gerarchici che le culture definite dal tipo 1.<sup>331</sup>

Questa è la base del sistema proposto da Innis, che però, egli stesso approfondirà introducendo ulteriori elementi di complessità nei suoi confronti. Tra i principali sottolineiamo:

- a) Mezzi di comunicazione rigidi e flessibili coesistono frequentemente;
- b) Impiego di sistemi di comunicazione diversi per controllare i propri spazi;
- c) Mezzi di comunicazione differenti presentano diverse geografie sia di produzione che di uso.

Hugill rileva però come a Innis sfugga la distinzione tra mezzi esplicitamente bidirezionali (nei quali *si esige* una risposta) e mezzi unidirezionali (come la narrativa, i film, la radio, la televisione, in cui *si suscita* una risposta che però non necessariamente si risolve in comunicazione con la persona o con l persone che la generano).<sup>332</sup>

Con questi presupposti di base è necessario però vedere qualche punto fermo di tale sviluppo del settore industriale interessato che ha coinvolto il periodo che stiamo analizzando.

La fine del Diciannovesimo secolo e l'inizio del Ventesimo secolo in campo di telecomunicazioni si vede lo sviluppo del conflitto che coinvolge Gran Bretagna, Germania

---

<sup>330</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>331</sup> *Ivi*, pp. 6-7.

<sup>332</sup> *Ivi*, p. 7.



imperiale e Stati Uniti al fine di ottenere l'egemonia. Forti, infatti, dello slogan: "l'informazione è potere."<sup>333</sup>

E se "l'informazione è potere" questo significa anche che "chiunque tenga in pugno il sistema mondiale di comunicazioni governa il mondo intero [...]".<sup>334</sup> Dunque per "dominare l'economia mondiale non è necessario il controllo diretto del territorio, basta l'acquisizione non simmetrica di una quota del surplus prodotto dal sistema economico."<sup>335</sup>

E nello specifico il periodo vede l'energica attività degli Stati Uniti in costante ricerca di soppiantare lo strettissimo monopolio che i britannici esercitavano nel campo della telegrafia sottomarina. In questa direzione numerosi furono i tentativi dello stato americano di trasformare la portata del proprio sistema telegrafico da continentale a mondiale. Vi riuscirono infine solo nella seconda metà del Ventesimo secolo, dopo il 1956 arrivarono a controllare le telecomunicazioni mondiali attraverso i cavi analogici sottomarini della Bell<sup>336</sup> e il sistema satellitare digitalizzato con Intelsat.<sup>337</sup> Grazie ai satelliti gli Stati Uniti poterono sviluppare un sistema che presentava gli stessi vantaggi di centralità geografica che la Gran Bretagna aveva ottenuto per lungo tempo grazie alla rete di cavi sottomarini.

I sistemi di informazione permettono una centralizzazione dei meccanismi di decisione, ma per quanto riguarda il ruolo che hanno avuto la radiotelegrafia prima, e la radiotelefonica dopo, va evidenziato come esse non presentavano i nodi e i percorsi fissi tipici dei sistemi in cavo, e di conseguenza non si potevano controllare geograficamente con la stessa facilità. I messaggi trasmessi da questi sistemi via etere si potevano intercettare agevolmente e, a meno che non

---

<sup>333</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>334</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>335</sup> *Ibidem*.

<sup>336</sup> La Bell Telephone Company nasce alla fine dell'Ottocento grazie all'invenzione del telefono di Alexander Graham Bell, ingegnere scozzese che visse in Canada. Ben presto si diffuse aprendo numerose filiali organizzate sotto il nome di Bell System. Tra queste c'è anche La Bell Telephone Company of Canada, che ha operato come filiale canadese dal 1880 al 1975. Tuttavia, a differenza delle altre società regionali l'azienda canadese aveva i propri laboratori di ricerca e sviluppo. Guadagnando fin da subito dunque grande indipendenza.

L'intenzione di Bell fin dal suo inizio era quella di riuscire a sviluppare la telefonia sulla lunga distanza, raggiungendo la portata transcontinentale delle telecomunicazioni.

<sup>337</sup> Hugill., *Le comunicazioni mondiali* op. cit., p. 340.

fossero stati criptati con codici estremamente sicuri, si potevano leggere altrettanto facilmente.”<sup>338</sup>

Notiamo come il rapporto tra tecnologia e territorio sia davvero fondamentale; infatti, ogni tecnologia porta con sé conseguenze geopolitiche che possono cambiare la capacità di uno stato di controllare il suo territorio<sup>339</sup>. E se parliamo di territorio e di connessione è importante sottolineare come i miglioramenti nei trasporti terrestri all’inizio del diciannovesimo secolo abbiano aperto per la prima volta ai traffici le regioni continentali interne.

Lo sviluppo delle ferrovie svolse un ruolo fondamentale in quanto fu il veicolo al quale si appoggiò la tecnologia del telegrafo per il suo sviluppo. Secondo Hugill “telegrafia e telefonia di portata continentale erano tecnologie straordinariamente semplici [...]. Semplicità potrebbe spiegare la carenza di attenzione prestata loro dal mondo accademico; a mio parere essa va però attribuita allo scarso appeal di una tecnologia in cui apparentemente non c’erano parti in movimento. Le locomotive a vapore e, più tardi, le automobili sono infatti, da questo punto di vista, decisamente più attraenti.”<sup>340</sup> Emerge quindi questo collegamento tra le tecnologie di mobilità e comunicazione che sono oggetto anche delle mie analisi in questa tesi.

Infine, guardando il sistema globale delle telecomunicazioni contemporaneo, Hugill conclude osservando come: “Attualmente non esiste, né è probabile che esista in futuro, alcun monopolio sulle telecomunicazioni globali, a causa dei costanti mutamenti tecnici prodotti dal libero interscambio di informazioni, dalla relativa fluidità ora raggiunta dal capitale internazionale e dal fallimento statunitense sia nel proteggere il monopolio della Bell che nel mantenere il dominio sui programmi spaziali.”<sup>341</sup> In questo modo si sottolinea come il mercato sia davvero fluido e difficilmente controllabile.

#### 4.2.1 Telephon Pavilion

La sensazione generale di Expo 67 è quella che questa Expo sia un avvenimento votato alla collettività come si evince già dal tema scelto. Le architetture all’avanguardia mirano a

---

<sup>338</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>339</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>340</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>341</sup> *Ivi*, p. 342.

rinnovare la città stessa, a renderla più contemporanea. Tendenza molto diversa, per esempio, dalle Expo precedenti come New York 64-65, dove la maggior parte dei padiglioni erano fortemente brandizzati e miravano a far emergere le caratteristiche delle singole aziende (ad esempio il padiglione della Coca Cola).

Il Telephon Pavilion realizzato per Expo 67 è infatti gestito da una confederazione di compagnie telefoniche canadesi. E a differenza degli altri due casi analizzati qui sembra emergere meno una volontà individuale di un singolo o comunque di una sola azienda come poteva essere per FIAT o per SBB. C'è più un'idea collettiva. Un sentimento di coproduzione e collaborazione che ritorna altre volte nei padiglioni di Expo 67, come per esempio per il padiglione dell'industria chimica che vede una sinergia di sei grandi aziende CIL, Chemcell, Cyanamid, Dow Chemical, Shawini-gan Chemicals e Union Carbide. Il Kaleidoscope Pavilion<sup>342</sup>, avrà una forma circolare e attraverso una sinergia tra le immagini proiettate, gli specchi installati che le riflettevano e la musica, gli spettatori potevano esperire l'influenza fisica e psicologica del colore sull'essere umano. In questo modo raggiungevano l'obiettivo di presentare il loro tema "L'uomo e il colore".

Nell'anno del centenario della confederazione canadese, la Telephone Association of Canada ebbe l'occasione perfetta per sottolineare l'unità di intenti che lega i membri dell'Associazione dal 1921, anno della sua fondazione, nel servire il Canada e per illustrare l'importante ruolo che le telecomunicazioni hanno svolto nel progresso canadese. Presentato in modo da rendere i canadesi orgogliosi di ciò che stiamo dicendo loro e al mondo.

Dal report dei lavori per il Telephon pavilion apprendiamo che sebbene i lavori preparatori per la partecipazione dell'industria telefonica all'Expo 67 fossero iniziati già nel 1963, il progetto non ha preso ufficialmente forma fino alla presentazione del Dr. W. H. Cruickshank, vicepresidente delle Pubbliche Relazioni della Bell Canada in data 10 giugno 1964.<sup>343</sup>

L'industria delle telecomunicazioni mirava a trarre il massimo vantaggio dal grande evento al quale aveva la possibilità di partecipare, prevedendo che l'esposizione sarebbe stata di un successo straordinario. Il consiglio fu d'accordo nel decidere che i lavori del padiglione venissero affidati alla Telephone Association of Canada, dopo aver chiesto a tutte le aziende la loro disponibilità a partecipare. Aderiscono tutte tranne la provincia di Manitoba che nello

---

<sup>342</sup> Per un approfondimento si veda Articolo Johanne Sloan, "Postcards and the Chromophilic Visual Culture of Expo 67", in Richman, Sloan, *Expo 67: Not Just a Souvenir ...* op. cit., pp. 176-189.

<sup>343</sup> Report on the planning, construction, operation and success of the Telephone Association of Canada Pavilion at Expo 67, pp.-6-25.

stesso anno si trovava ad affrontare le spese di sponsorizzazione dei giochi panamericani, che si svolsero proprio a Winnipeg dal 23 luglio al 6 agosto 1967.

La Telephone Association of Canada era, in quel momento, composta dalle seguenti compagnie: The Avalon Telephone Company, Maritime Telegraph and Telephone Company Ltd, The New Brunswick Telephone Company Ltd, Québec-Téléphone, The Bell Telephone Company of Canada, Alberta Government Telephones, Edmonton Telephones, Saskatchewan Government Telephones, British Columbia Telephone Company and the Manitoba Telephone System.

Il comitato decise che Bell sarebbe stata a capo del progetto e sarebbe stata affiancata da un rappresentante della AT&T che aveva avuto già esperienza con le fiere per la partecipazione a Seattle nel 1962 e a New York nel 1964-65. Nella riunione del 13 luglio 1964, la Task Force della Telephone Association of Canada si impegnò a stabilire obiettivi, ripartizione del budget e scansione temporale dei lavori per la preparazione all'Expo del 1967.

L'obiettivo principale era quello di raccontare la storia delle telecomunicazioni e individuarono fin da subito la necessità di avere un'attrazione principale per attirare le persone nel padiglione, che avesse un titolo e un nome adeguato a identificare la loro mostra e il loro sponsor. Per decidere questo lanciarono un contest al quale riposero quattro aziende con la proposta dei loro relativi quattro progetti.

I motivi per esporre che vengono esplicitati sono i seguenti:

1. Mantenere una forte posizione competitiva nel mondo della comunicazione la storia della comunicazione.
2. Sfruttare l'opportunità di creare, ad un costo ragionevole per visitatore, un'immagine favorevole dell'associazione telefonica e dei suoi membri nelle menti di milioni di persone.
3. Dimostrare il sincero desiderio dei membri della nostra associazione di contribuire al progresso della conoscenza e della comprensione del mondo.
4. Per far conoscere a un vasto pubblico le attrezzature e i servizi selezionati.
5. Dare un sostegno attivo e significativo a un'iniziativa che tutti i canadesi desideravano vedere realizzata.<sup>344</sup>

Seguono ulteriori considerazioni sullo sviluppo degli obiettivi come, per esempio, al punto due dove viene specificato che: "We must present it in a way that will make all Canadians proud of

---

<sup>344</sup> *Ivi*, p.13.

the telephone exhibit. Because they underline the motion of every Canadian visiting this Exhibition will be a sense of pride in what Canada is showing to the world.”<sup>345</sup>

Quindi l’obiettivo della Telephone Association of Canada risulta quello di far emergere un sentimento di orgoglio nazionale nei visitatori del loro padiglione. Si auspicavano di attirare un’alta percentuale di visitatori all’esposizione e miravano a far sì che uscissero con una maggiore comprensione e apprezzamento del loro operato passato, attuale e futuro. Sottolineando che i loro servizi erano al servizio dei cittadini per offrire loro servizi sempre migliori.

Lo sviluppo di questo obiettivo doveva inoltre essere legato al tema generale dell’Expo 67 “Man and His World” e le autorità dell’Expo li avevano invitati a sviluppare il tema l’”uomo e la comunicazione”, assicurandogli però massima libertà. Per ottenere l’obiettivo previsto, ovvero dimostrare come il Canada fosse connesso con gli Stati Uniti e il mondo intero, ma anche esplicitare che la sua crescita e la sua credibilità e flessibilità avevano svolto un ruolo importante nel progresso sociale ed economico del Canada, si propongono di raccontare la loro storia in modi interessanti, emozionanti e fantasiosi, che coinvolgano direttamente le persone, mentalmente, fisicamente o emotivamente, che li divertano, stimolino la loro curiosità, soddisfino la loro sete di conoscenza, facendo appello ai loro sensi e sentimenti.<sup>346</sup>

Sebbene l’associazione fosse composta da singole aziende, ognuna operante nella propria parte di Canada, esse erano unificate fra loro nello scopo e nell’azione di fornire un servizio unitario a livello nazionale. Dalle loro parole emerge l’intento di voler costruire un’immagine di un’azienda progressista ben gestita, efficiente, dedicata e lungimirante.

Volevano raccontare una storia drammatica in modo da attirare le persone col fine di dimostrare quanto le comunicazioni siano state vitali per il progresso dell’uomo e quanto lo siano anche in quel momento per la loro stessa sopravvivenza. Ma forse il punto più importante, e che ci porta, o meglio che giustifica la realizzazione del Circarama è il seguente: la volontà di evidenziare i principali contributi storici del Canada nelle telecomunicazioni e mostrare come le comunicazioni abbiano unito le aree isolate nostro paese, come fattorie, miniere, sviluppi petroliferi e l’estremo nord.<sup>347</sup> Il viaggio immersivo del film in Circarama poteva rendere visivamente questo concetto di industria nazionale unitaria.

---

<sup>345</sup> *Ivi*, p.14.

<sup>346</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>347</sup> *Ivi*, p. 17.

La Telephone Association of Canada pensa anche che le attrazioni del suo padiglione avrebbero dovuto avere una sequenza logica, ma che ogni segmento avrebbe dovuto essere autonomo in modo che il pubblico, con tempo e concentrazione limitati, avrebbe potuto cogliere alcuni messaggi fondamentali, anche perdendone altri.

Decidono anche che tutto il personale che lavorerà al padiglione avrebbe dovuto essere bilingue e ci saranno dovuti essere rappresentati di tutti i membri dell'associazione.

L'identità industriale avrebbe potuto essere ottenuta con segni visivi con la forma dell'edificio<sup>348</sup> o con entrambi. Ma al centro delle loro preoccupazioni c'era anche la partecipazione del pubblico, che volevano coinvolgere in prima persona, per esempio dandogli la possibilità di schiacciare dei pulsanti e di utilizzare concretamente le tecnologie che avrebbero presentato in mostra. Da una parte era importante coinvolgere il pubblico sul piano emotivo mentre dall'altra era altrettanto fondamentale esporre oggetti che rappresentassero il cuore tecnico dell'industria. Gli elementi principali di quello che sarà l'attrazione del Circarama per il padiglione dei telefoni sono già presenti in questo primo report. Dove per la presentazione dell'attrazione principale, quella dedicata al coinvolgimento drammatico emotivo degli spettatori, si pensa di realizzare un padiglione circolare. Nel quale gli spettatori sarebbero stati accolti da un narratore, le luci si sarebbero poi abbassate e grazie alle più recenti tecniche di proiezione cinematografica sarebbe stato realizzato un film di 12 minuti sul telefono e sul Canada. Andando così a colpire la parte emotiva degli spettatori e attraverso un caleidoscopio di effetti visivi e sonori e scene drammatiche della storia del telefono, intervallate da viste panoramiche delle praterie delle montagne rocciose e della città orientale della neve del nord, dei porti dell'Atlantico e del Pacifico. Il tutto con sottofondo di voci bilingue che cantavano *O Canada*. La proiezione avrebbe così dato idea della storia e del progresso del telefono, collegandola alla storia del progresso del Canada. Il legame quindi tra la storia del progresso del telefono e la storia della nazione sarebbe avvenuta attraverso il mezzo cinematografico.

Per la parte esperienziale si sottolinea come ci sarebbero dovuti essere dei pulsanti da premere, e delle attrezzature da provare, gadget animati da usare, e una narrazione da ascoltare. Si vuole dare l'idea di un'organizzazione progressista, interessata a fornirgli il tipo di comunicazione di cui hanno bisogno per migliorare la loro vita e che sia competente nel farlo. Utilizzando in questo modo l'idea di futuro per sottolineare il progresso.

---

<sup>348</sup> Una delle ipotesi per una struttura attrattiva e sensazionale è quella di realizzare l'intero edificio a forma di una cornetta telefonica, con teatri circolari o aree espositive alle due estremità e un'area espositiva e di attesa a due piani nella sezione di collegamento.

Pensano inoltre che potrebbe essere allestita una mostra che illustri come i sistemi telefonici del Canada, un'insolita miscela di imprese private e organizzazioni governative di aziende grandi e piccole si sono uniti per dare ai canadesi le comunicazioni di cui hanno bisogno. Questa mostra potrebbe essere caratterizzata da una grande mappa animata che mostra i territori di tutti i sistemi più grandi e faccia riferimento a tutti gli altri.

Ma quella che sarà una delle attrazioni tecnologiche più interessanti del padiglione, dopo la proiezione del Circarama, sarà il Picturephone, videotelefonni su cui i laboratori Bell stavano lavorando già dalla fine degli anni Cinquanta per prepararsi ad uscire sul mercato su scala globale negli anni Settanta. I Picturephone<sup>349</sup> erano già stati presentati all'Expo di New York 64-65 qualche anno prima ma saranno presenti anche nel padiglione canadese di Expo 67.

Sono interessanti le considerazioni che vengono scritte a riguardo della nuova tecnologia Picturephone in un numero dedicato della rivista *Bell Laboratories RECORD*. Uno dei buoni propositi è quello di abbassare i costi elevati del servizio che questo prodotto aveva ancora fino a quel momento. Mentre dall'altra parte stavano continuando a lavorare per ottenere una qualità audio quanto meno all'altezza di quella ottenuta nelle comunicazioni telefoniche di quel periodo senza il video, e implementando sempre più dall'altro lato la qualità del servizio video. "Basically, the transmission objectives for Picturephone service are to transmit high-quality voice and video signals and to maintain this quality from one call to the next."<sup>350</sup> Ipotizzano già che ad un certo punto le immagini trasmesse sarebbero state inevitabilmente a colori, seguendo le orme del processo evolutivo della televisione.

È interessante notare anche quanto fossero stati visionari nel pensare un prodotto che risolvesse problematiche e dinamiche che ancora oggi incontriamo e che anzi, forse abbiamo imparato a sfruttare al pieno delle sue potenzialità solo in questi ultimi anni che ci hanno messi di fronte alla gestione della pandemia da Covid-19 che ha inevitabilmente impattato sulle vite di tutti noi e sulle nostre dinamiche di comunicazione e sociali.

---

<sup>349</sup> Per un approfondimento si veda il numero dedicato della rivista della compagnia telefonica, in cui viene fatto il punto sullo sviluppo della tecnologia Picturephone. Includendo le descrizioni della tecnologia creata dalla Bell System, compresa la ricerca di base, i dispositivi, le tecnologie, i sistemi ma anche le operazioni rilevanti per le società telefoniche, la produzione e le applicazioni governative. *Bell Laboratories RECORD*, vol 47, n. 5, maggio/giugno 1969.

Bell Labs Record è stata una pubblicazione del Bell System dell'American Telephone and Telegraph Company dal 1925 al 1984, quando è stata trasferita alla AT&T Technologies. Questo house organ comprendeva. Il dipartimento di pubbliche relazioni distribuiva il Record a tutti i dipendenti di Bell System.

<sup>350</sup> *Bell Laboratories RECORD*, vol 47, n. 5, maggio/giugno 1969, p. 162.

Venne infatti previsto che prima della fine del secolo il Picturephone avrebbe sostituito i mezzi di comunicazione dell'epoca e che con la sua introduzione la necessità di molti viaggi ordinari per lo shopping, per condurre affari di lavoro e per alcuni scopi sociali si sarebbe dovuta ridurre notevolmente. Picturephone sarebbe quindi diventato molto più che un semplice altro mezzo di comunicazione. Avrebbe potuto infatti contribuire a risolvere molti problemi sociali, in particolare quelli relativi alla vita nelle grandi città. Il suo valore principale è che rende possibile comunicare faccia a faccia. Chi utilizza Picturephone avrà la possibilità di percepire nella sua conversazione una maggiore sensazione di vicinanza e intimità con l'interlocutore. E infine, il servizio Picturephone porterà le persone faccia a faccia non solo in tutto il continente ma anche oltre gli oceani. Ultima battuta che mira ancora una volta a sottolineare il carattere globale di questa invenzione a cui i laboratori Bell stavano lavorando da anni e grazie alla quale emerge il loro desiderio di conquistare il mondo delle comunicazioni a livello planetario attraverso l'innovazione tecnologica e dimostrando di guardare davvero al futuro rimanendo però attenti a quali fossero le necessità concrete degli utenti, nonché cittadini del mondo ed esseri umani inseriti in una società nordamericana.<sup>351</sup>

Questo lo sottolineo per far emergere quello che è il punto di vista di Bell e in realtà il punto di vista da cui parte tutto questo viaggio che è sicuramente un punto di vista americanocentrico. Questione che va fatta emergere e messa in relazione con quanto esplicitato nell'introduzione a riguardo della nozione e del metodo del *world cinema*. Che abbiamo visto essersi sviluppata negli ultimi venticinque anni e che propone di spostare l'attenzione da quello che è questo americano-occidentismo per dare attenzione, rilievo, rilevanza, dignità, e voce anche agli altri cinema, archivi, festival del mondo considerato nella sua globalità. Questo implica anche una rinegoziazione dello sguardo e del punto di vista che necessariamente cambia dando attenzione a quelle parti finora trascurate dall'attenzione degli studi occidentali.

Non fermandosi al solo implemento dell'apparecchio stesso, stavano pensando anche a ulteriori servizi da aggiungere al Picturephone, come per esempio la stampa di immagini, il collegamento tra più apparecchi per consentire lo svolgersi di video conferenze oppure ancora la possibilità di condivisione dello schermo condivisa fra tutti i partecipanti alla chiamata-incontro. Queste affermazioni risuonano del tutto attuali se pensiamo al mondo che abitiamo noi oggi. "Hard copy printout of picture images could be an added feature in such a service. A way to allow people to hold conferences via three or more Picturephone sets is another essential

---

<sup>351</sup> *Ivi*, p. 135.



need for business customers. [...] Another possibility is that information generated by a computer might be displayed on the sets of all conferees.”<sup>352</sup>

### 4.3 Padiglione Circarama

Il padiglione dei telefoni è situato nell'isola di Sainte-Hélène ed è facilmente raggiungibile dalla metro o con Expo-Express realizzato per Expo 67. Qui l'associazione delle compagnie dei telefoni canadesi decide di raccontare la storia delle comunicazioni del Canada nel contesto dell'Expo il cui tema abbiamo visto essere “Terre des Hommes”. Il padiglione consiste in un edificio molto semplice che è composto da un ingresso, un cinema e una sala espositiva.

L'attrazione principale è senza dubbio il film *Canada 67*. Un film girato e presentato utilizzando un nuovo sistema cinematografico panoramico sviluppato dalla Walt Disney Productions che si chiama Circle-Vision 360°. Questa tecnica si basa sull'uso di nove proiettori che proiettano le immagini su 9 schermi disposti circolarmente. L'altezza degli schermi è di 7 metri e la circonferenza della sala di 83. Il che significa più spazio per il pubblico durante la proiezione, che poteva ospitare fino a 1500 persone, e anche se le dimensioni della sala sono aumentate, non si è persa l'esperienza immersiva per gli spettatori che si sentono comunque al centro dell'azione.

Uscendo dal cinema, i visitatori si dirigono verso la sala delle esposizioni, dove ad attenderli trovano diversi tipi di attrazioni interattive come, per esempio, dei telefoni con i quali i bambini possono chiamare i loro personaggi Disney preferiti, fare esperienza del servizio Picturephone, provare a scommettere-giocare contro un computer a tic-tac-toe, o provare a indovinare la loro età elettronicamente. La storia della telefonia in Canada viene mostrata con un live show che spiega come i telefoni saranno presto usati per lo shopping elettronico e nel settore bancario.<sup>353</sup>

Questa la loro descrizione presente nella guida ufficiale di Expo 67:

- *La Forêt Enchantée*, où les enfants téléphonent à leurs héros favoris de dessins animés.
- *Le Vidéophone* vous permet de voir votre interlocuteur au téléphone.
- *Mesurez-vous à un ordinateur*. Demandez-lui de deviner votre âge.

---

<sup>352</sup> Ivi, p. 186.

<sup>353</sup> Cotter, *Montreal's Expo 67 ... op. cit.*, p. 30.

- *L'Avenir* vous fait entrevoir les progress des prochaines années: vous pourrez régler automatiquement le mécanisme de votre cuisinière ou mettre en marche votre arrosoir alors que vous serez absents de la maison.

- *The Enchanted Forest* where young visitors sit on toadstools to phone their favorite cartoon characters.

- *The Picturephone Set* lets you see as well as talk with the person on the other end of the telephone line.

- *Logic and Memory Games* use the principles of telephone switching. Play Tic-Tac-Toe or have your age guessed. See how you score on Telequiz.

- *The Future* looks forward to fascinating telephone developments, and innovations for shopping and banking.<sup>354</sup>

Dopo le immagini della nazione e il viaggio attraverso il territorio canadese che contestualizza la geografia dove operano le compagnie telefoniche, i visitatori vengono portati in mondi incantati, passando poi per quelli legati al divertimento e al gioco fino ad arrivare alla proiezione futuristica delle apparecchiature che avrebbero cambiato il futuro della società di lì a pochi anni. Ma soprattutto il grado di interattiva con gli spettatori venne realizzato proprio come la task force aveva previsto in fase di sviluppo del progetto del padiglione.

Ma come dicevamo pocanzi, l'attrazione principale del padiglione è sicuramente il film girato in Circle Vision 360°.

Ci vollero due settimane di rodaggio prima dell'apertura ufficiale del padiglione, che sono state necessarie per mettere a punto tutti i piccoli disguidi tecnici che si stavano verificando durante la proiezione, che sono stati risolti grazie all'intervento del signor C. Satchell, ingegnere capo della Walt Disney, che fu inviato a Montreal per verificare e risolvere questi problemi.

Ebbero però delle difficoltà con le stampe e le copie del materiale filmico perché non erano di buona qualità. Ne ordinarono di ulteriori perché ben presto si resero conto che le tre copie che avevano previsto non sarebbero state sufficienti per sostenere i ritmi delle proiezioni. Il padiglione, infatti, era aperto 12 ore al giorno, 7 giorni la settimana, il che voleva dire che le lampade sarebbero state accese ininterrottamente 14 ore al giorno per 197 giorni.

---

<sup>354</sup> Guida ufficiale dell'Expo 67, p. 176.

La testimonianza del capo proiezionista, Ben Spielvogel, riportata nell'intervista rilasciata per il *Bell News*<sup>355</sup>, rende bene i ritmi sostenuti con i quali la pellicola veniva proiettata giornalmente ad Expo 67. Ben afferma che il gruppo di persone "dietro le quinte" era composto da 12 tecnici, lui compreso, che proiettavano 25 spettacoli al giorno avendo a disposizione solo 7min e mezzo tra una proiezione e l'altra per poter cambiare i rulli di pellicola. Avevano 4 copie per ognuno dei 9 rulli che andavano proiettati, e le pellicole venivano fatte rotare per ottenere un'usura quanto più uniforme delle stesse. Per dare l'idea dell'affluenza che si ebbe alla proiezione basti pensare che la prima copia del film venne proiettata tra le 900 e le 1000 volte, circa 400 volte in più della vita standard di una pellicola.

Si tratta infatti di un film girato con l'innovativa tecnologia panoramica Circle Vision 360°. Tecnologia che vede ora una sua evoluzione e un nuovo brevetto canadese rispetto alla tecnologia Circarama brevettata da Disney nel 1955 per l'apertura del suo primo parco a tema in California. Si tratta di una rappresentazione su schermo circolare realistica che dà la sensazione agli spettatori di essere immersi nelle immagini, di trovarsi esattamente nei luoghi rappresentati nelle pellicole che scorrono sui relativi 9 schermi posizionati circolarmente intorno a loro.

Il Circarama, ora Circle Vision 360°, che viene presentato all'expo canadese, ripropone per lo più la struttura affinata dalla tappa italiana, ovvero quella con 9 cineprese invece che le 11 previste dal brevetto originale. Troviamo conferma di questo dato nella banca dati dei brevetti canadesi dove, il sistema è stato depositato con il numero 673633 (vedi apparati). Documento in cui vediamo chiaramente la struttura a 9 cineprese e in cui viene descritto dettagliatamente il suo funzionamento. La diminuzione delle cineprese da 11 a 9 come abbiamo visto, è una modifica che era stata introdotta per la prima volta nell'esposizione italiana e si è poi mantenuta nel tempo, come anche l'introduzione degli specchi sopra le cineprese in fase di ripresa. Fino appunto a portare a un brevetto aggiornato di queste modifiche.

Il sistema canadese ha portato però altre due grandi differenze, ovvero il film è stato girato in 35mm e non in 16mm e il sistema audio è stato notevolmente ampliato passando da un sistema a 3 canali a uno a 10, dove ogni schermo aveva un suo canale audio e i restanti servivano a creare l'effetto immersivo.

Il nuovo brevetto comprende dunque tutte le innovazioni tecnologiche che erano state apportate negli anni al dispositivo e l'importante implementazione del sistema audio. Confrontando le

---

<sup>355</sup> Senter Eleanor (HQ Staff Writer), "A projectionist's life is lonely in a crowd", in *Bell News*, Week of July 17, 1967, Montreal, Quebec, Vol. 13 no. 25, pp. 1-7.

immagini dei due brevetti e le foto della realizzazione delle riprese, è possibile vedere come in questo nuovo brevetto il mezzo di trasporto che viene rappresentato sia molto simile al carrello utilizzato per le riprese effettuate sui binari del film svizzero. Non è più protagonista indiscussa l'auto, sebbene venga sempre utilizzata per le riprese. Ma lo diventa la struttura mobile che viene presentata in modo più neutro. È meno specifica ma resta legata al movimento, a un mezzo mobile che doveva ospitare e trasportare il blocco delle cineprese durante le riprese. Per la realizzazione del film e la decisione di quale sistema si sarebbe utilizzato, l'associazione delle compagnie dei telefoni aveva avviato un vero e proprio contest per decidere a chi affidare i lavori e si era data dei parametri per valutare le proposte che gli erano arrivate. Tutta la procedura è descritta minuziosamente nel Report on the Planning, e riporterò di seguito solo i passaggi salienti e utili a una comprensione dei discorsi che stiamo sviluppando in questa sede. La prima informazione di interesse è segnare che le produzioni che inviarono le loro proposte furono quattro e furono le seguenti:

Walt Disney	Circarama	(9 x 35 mm)
Production      Crawley-Fournier- Omega	Circarama	(9 x 35 mm)
Westminster Films	Wide Screen	(1 x 70 mm)
Cristopher Chapman.	Wide Screen	(3 x 35 mm)

Le due proposte che si contenderanno la vittoria sono quelle di Walt Disney e quella di Christopher Chapman, perché i temi proposti verranno ritenuti più aderenti con le richieste avanzate dal tema dell'esposizione e dagli obiettivi che la task force composta dai rappresentanti delle compagnie telefoniche si era prefissa di ottenere per il padiglione dell'esposizione canadese. Questi due progetti proponevano entrambi una sorta di viaggio attraverso il Canada ponendo l'attenzione sul paese e sulle persone che lo abitano. Le altre due proposte invece puntavano la loro offerta sull'evoluzione tecnica e sulla storia delle telecomunicazioni.

I criteri che sono stati presi in considerazione per la valutazione dei due progetti finalisti sono i seguenti:

1. Effetto visivo sul pubblico;
2. Contenuto della storia e impatto sul pubblico;
3. Bilinguismo;
4. Spazio per il pubblico;
5. Valore di prestigio della pubblicità;
6. Costi associati;

## 7. Affidabilità della produzione del funzionamento.

Nel report seguono tutte le valutazioni in merito ai parametri individuati e sebbene la proposta di Chapman fosse altrettanto ottima sotto diversi aspetti, il peso del nome Disney e la visibilità assicurata da un prodotto legato a tale nome sbilanciò la scelta in modo definitivo. Infatti, la tecnica del Circarama di Disney aveva già avuto grande successo in altre esposizioni come quella di Torino, Losanna, Bruxelles, Mosca. E per valore e prestigio la scelta ricadde senza dubbio sull'organizzazione Disney, dal momento che il nome ha un fascino popolare e un potere di attrazione istintivo, cosa che per quanto riguarda Chapman, invece, si sarebbe dovuto fare un lavoro maggiore di sponsorizzazione perché sconosciuto ai più. Inoltre, la sala in Circarama dava modo di accogliere molti più spettatori rispetto a una sala widescreen, dove i posti da sedere riducono la capienza di circa 2/3. Infine, il curriculum di Disney dava grande garanzia di affidabilità. Quindi venne dato il via alle lavorazioni Disney all'inizio di novembre del 1964 e Walt Disney si interessò personalmente alla procedura di sviluppo e di produzione del film. È curioso notare come però nella conversazione con la famiglia Spiess dai loro ricordi il nome di Disney non fosse associato alla proiezione. Quasi da portarle ad affermare che l'affiliazione Disney non fosse per nulla presente nel padiglione. Sebbene i materiali d'archivio ci diano informazioni diverse, una tale dinamica è eloquente nel modo in cui ci simboleggia come il prodotto si sia in questa occasione staccato dal nome del suo produttore. Si parla infatti del film e del padiglione dei telefoni e non di Disney. Se il nome aveva attirato i visitatori dell'epoca quello che poi è rimasto loro è l'impressione immersiva delle immagini realizzate e la loro connessione con il luogo in cui avevano vista tali immagini facendo passare in secondo piano il *nome* della produzione.

Un altro punto che merita qualche ragionamento e considerazione riguarda la scelta che ha fatto la Telephone Association tra una proiezione immersiva a 360° realizzata con una giustapposizione di schermi, con la quale si rinunciava forzatamente ad avere una linea narrativa puntando invece sulla spettacolarità delle immagini, contro la possibilità di sviluppare una storia più narrativa utilizzando tre schermi, con il sistema proposto da Christopher Chapman.<sup>356</sup> Regista che per Expo 67 realizzerà poi il suo pionieristico film multivisione *A Place to Stand*, che vincerà anche il Canadian Film Award per il film dell'anno e un Academy

---

<sup>356</sup> Christopher Chapman è un regista e direttore della fotografia che ha iniziato a girare film nel 1954. Oltre al suo successo ad Expo 67 proseguì la sua attività negli anni seguenti, fino a realizzare diversi film in formato IMAX per l'Ontario Place, tra cui *Toronto the Good* (1973) e *Volcano* (1973). Egli ha inoltre ricevuto la Medaglia del Centenario, ha vinto un totale di sei Canadian Film Awards ed è stato presidente della Royal Canadian Academy of Arts e della Directors Guild of Canada.

Award per il miglior cortometraggio in live action nel 1968. Il progetto venne realizzato per il Padiglione dell'Ontario su commissione della TDF di Toronto. Le riprese durarono due anni e furono effettuate in Technicolor su pellicola 70 mm. Forse l'aspetto più importante di questo progetto è che *A Place to Stand* rappresentò uno degli esempi più significativi e riusciti di proiezione multischermo in grande formato. Fu sicuramente uno dei progetti di Expo 67 che incoraggiò la creazione dell'IMAX.

E in fine né il film di Chapman né quello realizzato per il Telephone Pavilion ebbero una storia narrativa lineare ma prevalse la spettacolarità delle immagini e la forza di sperimentare nuove soluzioni tecnologiche. Con questi sistemi non era possibile sviluppare una storia in senso classico perché la tecnica si prestava alla grandiosità della presentazione scenica e il suo effetto migliore si otteneva con grandi panoramiche e con l'impatto fisico ottenuto da suggestioni di movimento che coinvolgono il pubblico.

Questo emerge forte anche nel corso della conversazione che ho avuto con la moglie e alla figlia Spiess. (vedi apparati). Entrambe ricordano e sottolineano come Fritz Spiess, direttore della fotografia del film canadese in Circle Vision 360°, fosse entusiasta e sempre alla ricerca di nuovi effetti speciali<sup>357</sup>, così da far in modo che il sistema panoramico fosse per lui la tecnologia migliore con cui sperimentare soluzioni di ripresa innovative.

Fritz era a tutti gli effetti un uomo di tecnica. Era curioso di capire il funzionamento delle riprese e lo dimostra l'aneddoto che lo vuole andare a vedere in loop il film *Kinoautomat* presentato nel padiglione Ceco, fintanto che non ne ebbe capito il meccanismo di funzionamento. Attraverso le sue riprese del Circarama riuscì infatti a far vedere il Canada come nessun canadese - o persona in generale - lo avesse mai visto sullo schermo, non tanto per i soggetti ripresi, quanto per il punto di vista che venne scelto. In realtà è meglio dire i punti di vista. Infatti, erano tutte riprese diversificate e in movimento, che davano modo di guardare il Canada da un punto di vista diverso. Potremmo dire che non si era più al grado zero, quello orizzontale parallelo all'orizzonte del globo terrestre, ma vennero catturati anche punti di vista aerei, fluttuanti sull'acqua o sospesi nell'aria, immersi nelle azioni.

---

<sup>357</sup> Ha ricevuto infatti anche molti riconoscimenti nel corso della sua carriera e ancora oggi viene considerato uno dei migliori direttori della fotografia: <http://www.fritzspiessarchive.com/awards.htm>\_(ultima consultazione 03.01.2023).

#### 4.3.1 Il film *Canada 67*

Il film *Canada 67* ha una durata di 22 minuti e le riprese sono state realizzate dalla Robert Lawrence Productions (Toronto) su incarico diretto di Walt Disney. Il regista e il direttore della fotografia designati furono rispettivamente Robert Barclay e Fritz Spiess<sup>358</sup>, entrambi filmmakers affermati e di successo quando si imbarcano in questo progetto.

Gunild e Lorraine Spiess ricordano il primo incontro avvenuto tra Fritz, Bob e Walt in persona. C'era molta tensione nell'aria e quando Fritz si è messo a parlare di Leni Riefenstahl, ricordano che Bob raccontava sempre di aver temuto che sarebbe stata la fine del progetto e che Walt non gli avrebbe mai affidato le riprese del Circarama. Invece, tra Walt e Fritz scoppiò come una scintilla che li fece appassionare uno all'altro e così il duo canadese portò a casa la commissione per le riprese e anzi si guadagnarono la piena fiducia del papà del topolino più famoso al mondo. L'unica raccomandazione fu quella di non includere nel girato scene con armi o sesso.

Dopo questa punto di avvio le riprese ebbero inizio e ci lavorarono una troupe canadese composta da sei persone, che hanno trascorso 9 mesi sul posto attraversando l'intero paese e girando circa 60 miglia di pellicola.

Il film *Canada 67* mostra vari aspetti della nazione e della vita canadese, senza però includere, come nei casi precedenti, scene di complessi industriali. Le scene sono state girate dalla British Columbia al Newfoundland, a Vancouver, Terranova, nelle cascate del Niagara, sulle autostrade dell'Alaska, il cambio della guardia ad Ottawa, il carnevale invernale in Québec, in Nova Scotia, ecc..., dove si possono ammirare gli splendidi paesaggi delle Montagne Rocciose, le danze celtiche di Cape Breton, la cavalleria della Royal Canadian Mounted Police, lo Stampede di Calgary, il carnevale in Québec, una partita della National Hockey League, e delle riprese aeree attraverso il Canyon tra the Pinnacles of the Towering rockies, ecc...<sup>359</sup>

---

<sup>358</sup> Fritz Spiess è nato nel 1925 in Germania, in una famiglia di fotografi, e ha frequentato la St. Thomas Choir School di Lipsia. Ha girato il suo primo film all'età di 16 anni ed è emigrato in Canada con la futura moglie Gunild nel 1951. Fritz è stato membro fondatore della Canadian Society of Cinematographers e uno dei suoi primi presidenti. Nel corso della sua carriera ha girato oltre 3.000 spot pubblicitari ed è stato coinvolto in molti altri progetti di rilievo. Ha vinto innumerevoli premi nazionali e internazionali, tra cui due Leoni di bronzo al Festival di Cannes.

Al seguente link del Canadian Museum of Immigration è invece possibile leggere la storia dell'immigrazione in Canada di Fritz e Gunild:  
<https://5104.sydneyplus.com/final/Portal/English.aspx?component=AAFG&record=c77f98f1-483a-470d-a1f8-d643a2ad8716> (ultima consultazione 18.01.2023).

<sup>359</sup> La sceneggiatura e i dialoghi sono stati scritti da James Algar e ne ho trovato copia presso il fondo Fritz Spiess depositato presso il Media Commons Archives della Robarts Library di Toronto (Canada).

La tecnica di ripresa circolare poneva molti problemi interessanti, come per esempio il fatto che le nuove telecamere dovevano essere costantemente in movimento. Non potevano prendere una posizione fissa ed esporre la pellicola. Inoltre, le telecamere dovevano essere nel centro dell'azione. L'idea per il film in Circle Vision 360° era quella di impressionare il pubblico e di fargli vedere il Canada attraverso punti di vista diversi ma anche far vivere agli spettatori esperienza che non avevano mai visto o esperito. Ecco che si decise di utilizzare diversi mezzi di trasporto e nuove soluzioni per posizionare la camera che, ricordiamo, per ottenere una buona ripresa doveva essere sempre tenuta in movimento.

La telecamera fu dunque montata su diversi supporti, ma principalmente su una Ford Station Wagon appositamente convertita e un bombardiere B 25, dove le telecamere erano state posizionate sfruttando lo spazio del vano bombe, a circa 20 m di distanza dall'aereo per evitare interferenze visive. Per realizzare le riprese da qui Fritz doveva stare in posizioni molto scomode, per esempio, sdraiato e per vedere ciò che stavano riprendo avevano una sorta di periscopio che permettesse loro vedere le riprese all'interno del blocco camera. Durante le riprese venne poi chiesto, e ottenuto, il permesso di utilizzare il logo dell'Expo come emblema sull'aereo a scopo pubblicitario, autorizzazione che fu concessa. Infatti, possiamo vederlo anche nell'immagine che c'è negli apparati.

Altre riprese furono effettuate, per esempio appendendo il blocco camera all'interno del Palazzetto di hockey di Montreal per poter riprendere una partita. Oppure scendendo da delle montagne russe. Oppure ancora viene riportato un aneddoto curioso in cui per realizzare le riprese di un cacciatore solitario che pagaia nella sua canoa avvolto dalla nebbia dell'alba sul lago nell'Ontario è stato necessario legare l'attrezzatura fotografica a tre canoe. E per non interferire con le riprese la troupe ha dovuto sdraiarsi a pancia in giù per non disturbare la ripresa e remare in questa posizione. Una mossa falsa rischiava di far precipitare il blocco macchina sul fondo del lago. Ci sono molti altri episodi simili alcuni riportati nel report dell'Association of Telephone, e altri che mi sono stati raccontati durante la conversazione con la famiglia Spiess. Come, per esempio, quella volta che stavano girando delle riprese utilizzando il veivolo B 25 e a causa delle condizioni climatiche e della scarsa visibilità stavano per schiantarsi contro delle montagne. Per fortuna è andata bene ma il pilota ammise di non essere sicuro di quello che stava facendo.

Dopo questo carosello di episodi si può ben capire che siano state effettuate riprese via terra, via mare e via aria. Riprendendo ancora una volta, anche in questo caso il trinomio terra – aria - acqua che si conferma come linea portante delle riprese effettuate in Circarama.



Oltre all'utilizzo di veicoli mobili per le riprese venne anche utilizzato un dolly, talvolta dotato anche di ascensore idraulico. Il blocco camera era poi sempre controllato a distanza da una box di controllo con un bottone di start e stop.

Nella locandina del film viene usata l'immagine di apertura che era una delle più entusiasmanti del film e che è stata ricordata anche nell'incontro con la signora e la figlia Spiess. Tra l'altro è uno dei panorami che ha sistemato la figlia per il progetto dei 50 anni. L'immagine fa vedere la sala da una prospettiva diversa rispetto a quelle di altre immagini prodotte prima. E contempla tutta la struttura del padiglione vedendolo dall'alto. La sezione del padiglione viene inoltre mostrata ma in modo diverso rispetto alla brochure italiana. Si ha infatti un'inquadratura dell'alto della struttura del padiglione dove nella parte bassa si vede l'esterno e nella parte alta la sala viene come scoperta e "smantellata", per far vedere il sistema esperienziale che si sarebbe vissuto visitando il padiglione. Si punta meno sull'esposizione della tecnica, che qui non viene in effetti mostrata nelle sue componenti perché non vediamo la disposizione dei proiettori e il meccanismo di proiezione coi fasci di luce incrociati al centro della sala, ma di più sulla spettacolarità della proiezione.

Per quanto riguarda le caratteristiche tecniche innovative bisogna sottolineare che il sonoro fu registrato separatamente, in modo da poter utilizzare l'intera larghezza della pellicola tra i fori delle ruote dentate per l'immagine, il che significava un'area più ampia. Il suono è stato registrato su 10 canali invece che dei soliti tre, il che ha permesso di ottenere una produzione stereofonica molto più realistica.

Il montaggio e la colonna sonora sono stati realizzati negli studi della Walt Disney production. Il commento e la musica d'atmosfera vengono trasmessi all'auditorium attraverso quindici altoparlanti stereofonici, nove dei quali sono nascosti dietro lo schermo e sei sul soffitto. In questo modo il pubblico si sente davvero al centro dell'azione.

Il contratto prevedeva una clausola specifica che recitava che tutte le questioni relative alla produzione del film, compresi, ma non solo, il soggetto, il contenuto della storia e le tecniche. Concorda che tale film sarà adatto e appropriato per la visualizzazione all'Expo 67 e in particolare riconoscerà le caratteristiche uniche di bilinguismo inglese francese all'Expo 67 e del Canada. La narrazione si alternava tra inglese e francese, ma nessuno dei due era una traduzione diretta dell'altro. Se un visitatore era unilingue, ha ottenuto una storia completa. Ma se avesse capito entrambe le lingue, avrebbe ricevuto un messaggio molto più ampio. La narrazione in inglese è stata curata da Leslie Nielsen. Un canadese nato a Toronto, mentre il francese è stato tradotto e registrato da Emil Genest, nato in Quebec.

Guardando nel suo complesso i film presentati a Expo 67, si può affermare che *Canal 67* è stato uno dei film più nazionalistici di tutta l'Expo. Il girato ha infatti celebrato ogni simbolo canadese immaginabile. Le riprese iniziavano sulla costa orientale con la polizia a cavallo canadese schierata in cerchio con le lance puntate e in carica, per poi far viaggiare la telecamera – e con lei gli spettatori - verso ovest, su vari mezzi di trasporto, visitando il carnevale invernale di Quebec City, una partita di hockey dei Toronto Maple Leaf, e ancora più a ovest attraverso i laghi e le praterie, fino a raggiungere la natura selvaggia del Canada.

Sebbene in fase di lavorazione numerose furono le critiche che interessavano il contenuto del film e l'immaginario che si stava trasmettendo. Alla fine, l'organizzazione Disney decise di mettere insieme il film per adattarlo al meglio alle sequenze, alle inquadrature e all'idea di mostrare il Canada ai canadesi e il resto del mondo, indipendentemente dai confini provinciali. Questa decisione si è rivelata corretta e il film ha avuto un grande successo.

La lungimiranza di Disney in questo progetto si può notare anche dalle considerazioni fatte a riguardo del noleggio o acquisto dei proiettori. Ovvero si proposero di acquistare le apparecchiature da proiezione e inviarle poi al Telephone Pavilion e fornire il servizio di assistenza tecnica sebbene non si occupassero di proiezioni, ma avevano intuito che la tecnica a 360 ° avrebbe avuto un successo travolgente e quindi in un'ottica di lungo periodo, avrebbero ammortizzato i costi dell'acquisto dei proiettori. In questo modo riuscirono ad essere competitivi nella loro offerta di noleggio.

#### 4.4 Residui e Proliferazioni

Il film *Canada 67* ebbe un successo così straordinario che arrivarono richieste da parte dei governi locali, federali e stranieri, oltre che da imprese private per l'utilizzo del film e sono state avanzate proposte di ogni tipo sul futuro della proiezione. È stato effettuato anche uno studio per valutare la fattibilità del trasferimento del film in tutto il Canada rispetto al suo mantenimento a Montreal ma i costi per un'operazione di un anno erano più o meno pari, ma in ogni caso era troppo oneroso da sostenere per l'associazione telefonica. Il film infine non avrebbe circolato per tutto il Canada nell'anno seguente, con il patrocinio del governo federale, come si stava valutando di fare, ma furono riaperte le trattative e la città di Montreal che aveva espresso il desiderio di rilevare il film e gestirlo nel padiglione dei telefoni che sarebbe stato donato all'Associazione della città. Il 15 dicembre 1967 l'associazione telefonica rinunciò ai

diritti sul film e terminò la sua attività di pubbliche relazioni di maggior successo fino a quel momento.

Questo film è stato acclamato da molti come il più grande contributo all'Expo 67, qualcosa che tutti i visitatori avrebbero dovuto vedere. In effetti il film ha lasciato tutti gli spettatori canadesi orgogliosi di essere canadesi e ha mostrato al mondo le meraviglie di questo paese e la conoscenza delle persone che lo abitano.

Gli spettatori hanno riferito di essere rimasti ipnotizzati dagli effetti e dalle immagini. Con le telecamere che si muovevano in aereo, in barca, in treno e persino a cavallo. Hanno visto la polizia a cavallo canadese che caricava verso l'interno con le lance puntate verso gli spettatori; hanno visto il Carnevale invernale di Québec City e una partita di hockey dei Toronto Maple Leafs; hanno sorvolato paesaggi di laghi, praterie, terreni agricoli e natura selvaggia e il rodeo più famoso del Paese, il Calgary Stampede; e hanno ascoltato un'emozionante interpretazione di *O Canada*.

Expo '67 è stata senza dubbio una delle esposizioni mondiali di maggior successo. Oltre 50 milioni di visitatori vi parteciparono in un'epoca in cui il Canada contava solo 20 milioni di abitanti, stabilendo un record pro-capite di presenze all'Esposizione Mondiale.

Le infrastrutture realizzate dalla città di Montreal durante l'esposizione poterono essere riutilizzate e addirittura migliorate in seguito, come per esempio la cupola di Buckminster Fuller, oggi chiamata Biosfera e sede del Museo di Scienze Ambientali; l'Habitat 67 rimane un complesso residenziale abitato e La Ronde – spostata più volte – attira ancora i visitatori che passano per la città canadese.<sup>360</sup>

Ma l'attività dell'Expo, in qualche modo non terminò con la chiusura delle celebrazioni del 1967.

Grazie alla lungimiranza del sindaco Jean Drapeau, al quale è dedicato ora un parco gestito dalla città di Montreal proprio nell'isola di Saint Helen, l'esposizione *Terre des Homes* continuerà a essere viva e a riproporsi ogni anno nei mesi più caldi, circa da maggio a ottobre. In questo modo la maggior parte dei padiglioni costruiti per Expo 67 invece di venire smantellati verranno mantenuti e utilizzati ogni estate fino al 1984<sup>361</sup>. Anzi, idealmente l'esposizione continua fino ai giorni nostri perché alcune delle costruzioni che erano state

---

<sup>360</sup> <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal> (ultima consultazione 03.01.2023).

<sup>361</sup> <https://www.worldsfairphotos.com/expo67/man-and-his-world/> (ultima consultazione 03.01.2023).

edificate nel 1967 sono state riconvertite e sono tutt'ora in uso. Mantenendo così quella promessa di intenti di esposizione delle tecnologie del futuro che si ebbe alla sua fondazione.<sup>362</sup>

L'esposizione fu pensata per cavalcare l'enorme successo dell'Expo fece esplodere e anche per sfruttare le infrastrutture che erano state costruite, arricchendo il sito nel corso degli anni con nuovi padiglioni e strutture. (vedi allegati)

Il padiglione dei telefoni resta attivo e continuerà ad esporre il film in Circarama fino al 1970, anno in cui il padiglione verrà occupato invece dagli Stati Uniti che, dopo due anni di assenza all'esposizione, decideranno di portare nella sala panoramica il film *America the Beautiful*, precedentemente girato per la loro partecipazione all'Expo 58 di Bruxelles.<sup>363</sup>

Il padiglione Russo non resta per le esposizioni successive ma viene, come da accordi iniziali, smantellato e rimontato a Mosca, come tutti i padiglioni dell'unione sovietica, che era già programmato sarebbero stati smantellati.

Grazie ai materiali d'archivio emerge poi un'interessante proposta per una revisione del film *Canada 67* in occasione dei Giochi olimpici del 1976. Proposta avanzata dalla TDF film Productions di Toronto nella lettera del 23 Marzo 1973 (vedi apparati). L'idea era quella di rigirare alcune scene con lo skyline cittadino aggiornato e registrare sia una nuova voice over che un nuovo accompagnamento musicale. Questo perchè il film nella sua forma attuale, non riusciva più a suscitare l'entusiasmo che aveva suscitato nel 1967 durante l'Expo.

La supervisione tecnica e artistica sarebbe sempre in mano alla Walt Disney. Robert Barkley sarebbe interessato a lavorare al progetto<sup>364</sup>, mentre Fritz Spiess non potrà esserci a causa di altri impegni.

Inoltre, nella lettera possiamo leggere che:

Walt Disney Productions is presently sending a tent-like inflatable theatre throughout Europe, a technical innovation which would make it possible to take the film across Canada. Such a plan existed and was considered seriously after Expo 67, but without a travelling theater available then proved to be too costly. Now, under this new cross-country aspect, additional financing could be obtained, particularly from showing at such exhibitions at the CNE in Toronto and the Calgary Stampede.

---

<sup>362</sup> Cotter, *Montreal's Expo 67...* op. cit. p. 7-8.

<sup>363</sup> Guida officiel, *Terre des Hommes 1970* (vedi apparati).

<sup>364</sup> Anzi, questa idea di cinema panoramico resterà fissa nell'immaginario del regista che anche moltissimi anche dopo, alla cerimonia di donazione del fondo Spiess al Media Commons Archives della Robarts Library di Toronto accennerà a Lorraine l'idea di realizzare un film panoramico utilizzando gli smartphone. Purtroppo, resta solo un accenno di un ricordo emerso durante la conversazione avuta con la famiglia Spiess (vedi allegati - conversazione).

Questa è un'idea che, in realtà, avevano già avuto in Italia, progettando il padiglione del Circarama per Expo 61 con l'idea che fosse smontabile e trasportabile. Ma è interessante osservare questo arrivati a questo punto dal momento che, come abbiamo visto il cinema, sta uscendo dalle sale classiche e cerca di trovare, anzi di costruire e consolidare, nuovi circuiti anche di distribuzione che possano affermarsi sul territorio. Come seconda osservazione invece, è bene esplicitare che l'orizzonte che si proponevano non era limitato al Canada e nemmeno al solo Nordamerica, ma stavano guardando anche all'Europa, il che sottintende una circolazione più ampia, appunto a livello globale, del dispositivo panoramico.

Ad oggi le numerose foto disponibili sul Circarama canadese riescono a rendere giustizia a una delle attrazioni più amate di Expo 67, sebbene il filmato originale sembri disperso.<sup>365</sup> Ma un progetto<sup>366</sup> che risulta davvero interessante è stato quello realizzato da Lorraine Spiess, figlia maggiore di Fritz Spiess, che in occasione dell'inaugurazione del fondo dedicato al padre presso il Media Commons Archive della Robarts Library di Toronto ha realizzato dei panorami partendo dagli scarti delle pellicole che aveva ritrovato in soffitta. Ha preso le Cinex strips, le ha fatte digitalizzare e poi le ha lavorate con Photoshop per riuscire a bilanciare il colore dal momento che il decadimento dei rossi era in stadio avanzato e soprattutto è stato necessario fare un lavoro di allineamento tra le nove porzioni di ripresa che erano necessarie per coprire l'intero angolo giro. I panorami digitali sono stati poi stampati e appesi nella sala, alcuni di essi sono stati chiusi – a cerchio – e appesi proprio al soffitto, così che i visitatori vi potevano inserire la testa (vedi apparati) e avere un assaggio di quello che doveva essere stato partecipare alla proiezione immersiva di *Canada 67*.

Expo 67 è stato un evento davvero sorprendente per il tipo di libertà che ha dato ad architetti, registi e designer. Ma lo ha dato anche alla situazione sociale e politica dell'epoca, risultando come un momento selvaggio in cui c'è stata una sorta di esplosione a tutti i livelli di tutti i tipi di standard o status quo che si stavano verificando a livello sociale.<sup>367</sup>

---

<sup>365</sup> <http://www.movingimagearchivenews.org/reviewing-the-films-of-expo-67/>

<sup>366</sup> Si veda la conversazione negli apparati ma se ne trova anche una descrizione in Gagnon, Marchessault, *Reimagining Cinema ...* op. cit. pp. 246-253.

<sup>367</sup> Dall'episodio n. 8 *So Many Screens*, del podcast realizzato dalla Concordia University, per la serie "Thinking out loud: Expo 67". <https://www.concordia.ca/events/conversation-series/thinking-out-loud/expo67/so-many-screens.html> (ultima consultazione 03.12.2023).

Per omaggiare questa atmosfera, nel 2017 il MAC - Musée d'Art Contemporain di Montréal ha deciso di realizzare una mostra con una serie di opere realizzate da artisti contemporanei che hanno avuto la possibilità di ripensare i dispositivi presentati a Expo 67 partendo dai materiali d'archivio messi loro a disposizione. Opere che sono poi state esposte nella mostra intitolata *À la recherche d'Expo 67* che è stata aperta dal 21 giugno 2017 al 9 ottobre 2017.<sup>368</sup>

A documentazione dell'esposizione è stato pubblicato anche il volume *In Search of Expo Sixty Seven* che tiene traccia della mostra organizzata per il MAC. In occasione della quale sono stati presentati, dopo essere stati restaurati, alcuni film di grande formato che erano stati presentati a Expo 67. Nello specifico i film sono: *Polar Life, Motion, Conflict, Canada is My Place, Earth Is Man's Home* and *Kaleidoscope*.

Questi film erano poi messi in dialogo con le nuove opere realizzate da 19 artisti provenienti non solo dal Québec ma da tutto il Canada, che hanno esposto 16 creazioni originali ispirate allo spirito di Expo 67. L'esposizione riprende le strade più innovative, sperimentali e influenti dell'evento originale, e le loro ramificazioni sociali, politiche e culturali, andando a lavorare con le architetture, l'arte del suono, le arti visive, il cinema e la musica. Tutti poli attorno ai quali ruota lo sforzo creativo degli artisti in mostra. Le opere sono state commissionate espressamente agli artisti per il cinquantenario dell'Expo, i quali hanno avuto modo di consultare il materiale d'archivio per reinterpretare e reinventare il passato da una prospettiva del Ventunesimo secolo, riproponendo però la stessa atmosfera che c'era all'Expo in un'ottica di riesaminazione dell'impatto culturale dell'evento. Scavare negli archivi di Expo 67 offre l'opportunità di mostrare aspetti meno noti della fiera.

In correlazione alla mostra hanno anche presentato un programma di incontri incentrati sulle diverse proiezioni immersive<sup>369</sup> che erano state proposte all'Expo 67. Sebbene il Circarama, o ormai Circle Vision 360°, non sia contemplato nei dispositivi ripensati per la mostra, è però interessante notare come Expo 67 sia pervasa da proiezioni multischermo e come gli split screen possano essere storicizzati, fino ad arrivare ai giorni nostri. Parole chiave di questa esperienza sono “modularità, flessibilità, relazionalità e real-time feedback”.<sup>370</sup>

---

<sup>368</sup> Mostra consultabile online sul nuovo sito del museo: <https://macrepertoire.macm.org/evenement/a-la-recherche-d-expo-67/> (ultima consultazione 03.12.2023).

<sup>369</sup> <http://cinemaexpo67.ca/expo/study-day/> (ultima consultazione 03.12.2023).

<sup>370</sup> Malte Hagener, “Divided, Together, Apart: How Split Screen Became Our Everyday Reality”, in *Pandemic Media*, Philipp Dominik Keidl, Laliv Melamed, Vinzenz Hediger, and Antonio Somaini (edited by), Meson Press, Lüneburg, 2020, pp. 33-40.

Today's images are modular: we can use the text chat while in a videoconference, open additional windows and show them to others when we share our screen, we can enter text or transform sound into text. Children are now used to the fact that images are potentially scalable in every dimension (such as in Google Maps); the split screen presents a symbolic dimension of this modular and interactive nature of images as something we can act on and with.<sup>371</sup>

In città oggi restano comunque i segni visibili del passaggio di Expo 67, riconoscibili attraverso le architetture che sono rimaste nel panorama cittadino come per esempio Habitat 67, la Ronde, e la Biosfera a tuttora attiva. Abbiamo visto come la struttura geodetica ideata da Fuller rimanga un simbolo dell'epoca che l'ha vista protagonista. Attrazione dell'expo, padiglione americano, visione sferica, resta attivo anche nelle successive mostre di *Terre des hommes*. Ed è attivo a tutt'ora.

In questo caso sembra che da Expo 67 non emerga nessun nuovo progetto di dispositivo panoramico. Ma come abbiamo visto tutta la tensione e il clima di sperimentazione rimarrà attivo nella città anche negli anni successivi. Ed è interessante sottolineare anche che il 1967 è in realtà l'anno in cui viene presentato l'IMAX che in qualche modo è sicuramente collegato con il progetto del Circarama e con Expo 67. I suoi inventori sono infatti canadesi e non penso sia in un caso che questo venga brevettato nello stesso anno di Expo 67, anzi proprio alla chiusura dell'Expo. Il progetto IMAX si consolida successivamente e trova la sua prima presentazione mondiale all'Expo 70 di Osaka. Andando così a segnare il culmine di quella parabola di ricerca di immersività che ha caratterizzato gli anni Sessanta.

La città di Montreal resta una città viva e caratterizzata da fermento culturale tutt'oggi. È all'avanguardia sulle nuove tecnologie e sulle esperienze immersive. Anche se spesso sconfinano oggi nel mondo dell'arte e-o delle arti visive. Numerose sono le esperienze immersive possibili in città come, per esempio, il SAT (Société des arts technologiques), il Centre PHI, la biosfera stessa, il planetario. La città è inoltre tappezzata di sale IMAX. Ma uscendo dalle strutture chiuse, anche le piazze stesse della città si propongono spesso come teatri di intrattenimento per proiezioni immersive e multischermiche che incantano gli spettatori, nonché cittadini della città. E vista la multiculturalità che caratterizza Montreal, direi cittadini del mondo. Cittadini globali, che portano con loro le loro identità nazionali e le fondono con quelle della città, mettendo in dialogo fra loro culture differenti.

---

<sup>371</sup> Ivi, p. 37.





## Conclusione

Quello che ci fa vedere il viaggio del Circarama sono principalmente due tendenze del dispositivo panoramico: da una parte un dispositivo cinematografico che si sta “liberando”, e che esprime una forma di esperienza totalmente immersiva, “unchained” nel senso di svincolata dal dispositivo della sala e dai limiti fisici del supporto materiale (pensiamo a come la “forzatura” riguardi sia i limiti dei formati utilizzati sia la struttura interna del fotogramma). In seconda battuta il viaggio del Circarama, ci testimonia una comunicazione planetaria che diventa di tipo globale.

Il viaggio che abbiamo compiuto ripercorrendo le tappe che hanno visto come protagonista il dispositivo panoramico del Circarama – Expo 61, Expo 64, Expo 67 – durante il decennio degli anni Sessanta ha potuto far emergere le diverse tensioni mediali, industriali e geopolitiche che in esso si concentrano. Si è cercato infatti di evidenziare le mutazioni tecniche che il dispositivo subisce nel corso della sua vita.

Abbiamo inseguito anche le eredità e i residui che tale dispositivo si lascia in ogni paese dopo essere stato utilizzato come strumento di rappresentazione della nazione ma anche come uno strumento di potere in mano alle industrie della mobilità e delle telecomunicazioni. Esse lo sfruttano infatti come un’arma a loro favore, che riesce ad arrivare a toccare direttamente il corpo dello spettatore mirando al coinvolgimento della sua sfera sensoriale a livello totale.

Infine, anche le proliferazioni che dal suo passaggio si sviluppano e che maturano nel tempo (Totalrama e Swissorama) ci parlano di una stagione dell’industria cinematografica e della cultura visuale che risentono di condizionamenti di tipo planetario e di un fermento creativo e industriale straordinario. Gli orizzonti e il punto di vista si ampliano ed è l’idea di globalità che caratterizza il periodo storico ad essere portata anche sullo schermo attraverso lo sviluppo di sistemi di proiezione immersivi.

Ma il viaggio del Circarama a mio avviso, e dalle evidenze che la ricerca d’archivio ha prodotto, può essere riletto anche in chiave media archeologica e precisamente ritrovando in questa esperienza un medium cinematografico in via di trasformazione, che si spinge sempre di più verso una sua liberazione dalla struttura della sala e dalle dinamiche che lo vincolano alla staticità dell’esperienza di sala. In questa prospettiva i dispositivi panoramici offrono una risposta a gran parte di queste tensioni, perché come abbiamo visto gli spettatori sono liberi

all'interno del padiglione che a sua volta si stacca dalla fissità di una sala classica essendo realizzato per un evento effimero come le esposizioni, ma possiamo dire questo ancor di più pensando alle proposte di realizzare padiglioni circolari mobili che avrebbero dunque potuto spostarsi di luogo in luogo senza restare fissi in un solo posto.

Non si tratta di evocare semplicemente l'idea dell'expanded cinema concettualizzato da Youngblood, con cui il Circarama condivide alcuni punti di contatto. Ma è piuttosto l'idea di realizzare un dispositivo che superi i limiti della sua configurazione classica.

Il Circarama stesso e le proliferazioni che si sviluppano dal suo passaggio – il Totalrama e lo Swissorama – rispondono alle tre tendenze principali in cui vengono classificati i dispositivi *widescreen* nel periodo per mettere ordine nell'articolata proposta presente sul mercato (e non). Come abbiamo visto la suddivisione viene infatti effettuata organizzandoli in base alla tecnologia di produzione utilizzata: i dispositivi *multicamera* (Cinerama, Cinemiracle, Circarama, ecc.), che fotografano un'immagine panoramica sincronizzando fra loro diverse macchine da presa; i dispositivi *anamorfici* (CinemaScope, Cinépanoramic, Totalvision, ecc.), che fotografano un'immagine panoramica mediante un complesso ottico speciale; i dispositivi *grande formato* (Todd-AO, VistaVision, Technirama, ecc.), che fotografano un'immagine panoramica utilizzando una superficie eccezionale di negativo.<sup>372</sup>

I dispositivi panoramici che sono stati oggetto di questa tesi risultano dunque essere una perfetta espressione delle dinamiche che caratterizzano il periodo storico. Nel nostro caso ognuno dei tre principali dispositivi panoramici che abbiamo indagato risponde a una diversa categoria. Il Circarama come dispositivo multicamera, lo Swissorama che abbraccia al contempo la categoria di dispositivi anamorfici (usa infatti una lente fisheye) e quella dei dispositivi a grande formato (usa pellicola 70 mm). Infine, la proposta che non trova mercato del Totalrama che esce un po' da queste categorie stringenti perché utilizza una pellicola 35 mm ma attraverso un sistema di prismi – e quindi non lenti anamorfiche – e che va a imprimere l'immagine sulla pellicola sfruttando tutto il suo spazio orizzontalmente e non verticalmente, facendo così cadere anche la barriera restrittiva della concezione di frame e di interlinea classico. Con questa proposta italiana la libertà che la forma *unframed* porta con sé risulta del tutto innovativa e degna di interesse, riprendendo ancora una volta quelle teorie media archeologiche che

---

<sup>372</sup> Vitella, *L'età dello schermo panoramico ...* op. cit., p. 18.

intendono dare attenzione ai *dead end*<sup>373</sup> e che si propongono di riportare luce su quelle che sono considerate le strade interrotte della storia del cinema.

Il dibattito e l'analisi sulla categoria *unframed* risulta inoltre del tutto aperto e di interesse contemporaneo come dimostra il volume del 2020 *Unframing Aesthetics*<sup>374</sup> di Pietro Conte.

Abbiamo visto come gli anni Sessanta siano un decennio denso e ricco di cambiamenti importanti da un punto di vista mediale e geopolitico e come queste tensioni siano tra loro profondamente interconnesse. La frammentazione schermica (come quella del Circarama) rompe con la linearità, e ci aiuta a capire le varie sfaccettature possibili degli eventi e della realtà, in una *kaleidoscopic perception*, che ci fa oscillare costantemente tra immersione e disorientamento. In questa prospettiva, attraverso il viaggio del Circarama è possibile cogliere un passaggio evolutivo della visione panoramica che circola attraverso le esposizioni che diventano per lui terreno consolidato. Circolazione del Circarama che, come abbiamo visto, coincide con il periodo d'oro delle esposizioni prima del loro ventennale blackout. Le esposizioni, dunque, se pensate in una loro forma mediale, non riescono a trovare spazio di sviluppo nell'era della postmodernità, rimanendo quasi relegate ad evento di natura ottocentesco.

Il mondo contemporaneo traccia una linea genealogica che unisce i panorami pittorici e il cinema panoramico alla realtà virtuale, suo lineare erede. Ma la linea genealogica che si viene così a definire per il caso del dispositivo del Circarama a mio avviso non regge sotto alcuni aspetti, o quanto meno ritengo che sia bene problematizzarla. Sebbene sia l'associazione più immediata e diretta che possiamo tracciare e che riusciamo a delineare perché la tipologia che viene proposta nelle due esperienze è la più affine rispetto alle possibilità che conosciamo e inoltre, lo sviluppo delle nuove tecnologie per la realtà immersiva.

Seppur riconoscendo la vicinanza tra queste due modalità di visione (Circarama e VR), alcuni punti fondamentali delle due esperienze non coincidono fra loro. Per esempio, dal punto di vista dello spettatore nelle esperienze in VR viene totalmente a mancare la condivisione dell'esperienza tra spettatori perché la visione avviene infatti in solitaria e non più in una sala affollata con centinaia di persone. Inoltre, si pensa poi che con le esperienze in VR la libertà dello spettatore raggiunga il suo massimo grado. Libertà di visione e di costruzione della propria

---

<sup>373</sup> Cfr. Thomas Elsaesser, *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2016; Erkki Huhtamo, Jussi Parikka, *Media, Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley, 2011.

<sup>374</sup> Paolo Conte, *Unframing Aesthetics*, Mimesis, Milano - Udine, 2020.

esperienza di visione come abbiamo visto iniziare con l'apertura degli schermi cinematografici. Ma questo non è del tutto vero perché lo spettatore non ha più la possibilità di distogliere lo sguardo dallo schermo dalla proiezione, trovandosi così costretto a una visione continua.

Alla luce di queste osservazioni ritengo che uno sviluppo più adeguato di quelle che sono le dinamiche incarnate dal dispositivo del Circarama possa essere una proiezione di tipo planetario e globale, che vada dunque a insistere su quella dimensione sferica che è cruciale in tutto il suo percorso di origine e sviluppo. Legando così il dispositivo e le dinamiche globali che animano le sue trasformazioni e la sua circolazione.

# Apparati

## Brevetti

Circarama

June 28, 1960

W. E. DISNEY ET AL

2,942,516

PANORAMIC MOTION PICTURE PRESENTATION ARRANGEMENT

Filed July 17, 1956

2 Sheets-Sheet 1

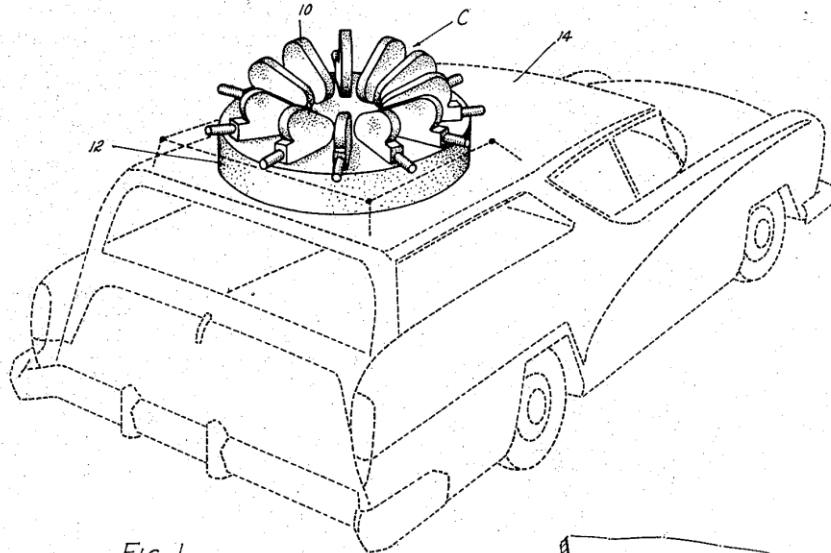


FIG. 1

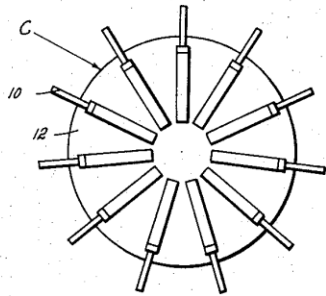


FIG. 2

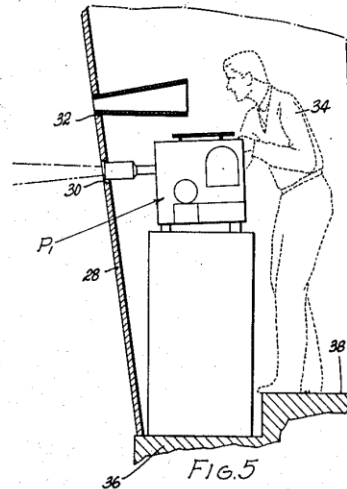


FIG. 5

INVENTORS.  
WALTER E. DISNEY.  
UB. IWERKS.  
BY Fulwider, Mattingly  
and Huntley  
ATTORNEYS.

June 28, 1960

W. E. DISNEY ET AL

2,942,516

PANORAMIC MOTION PICTURE PRESENTATION ARRANGEMENT

Filed July 17, 1956

2 Sheets-Sheet 2

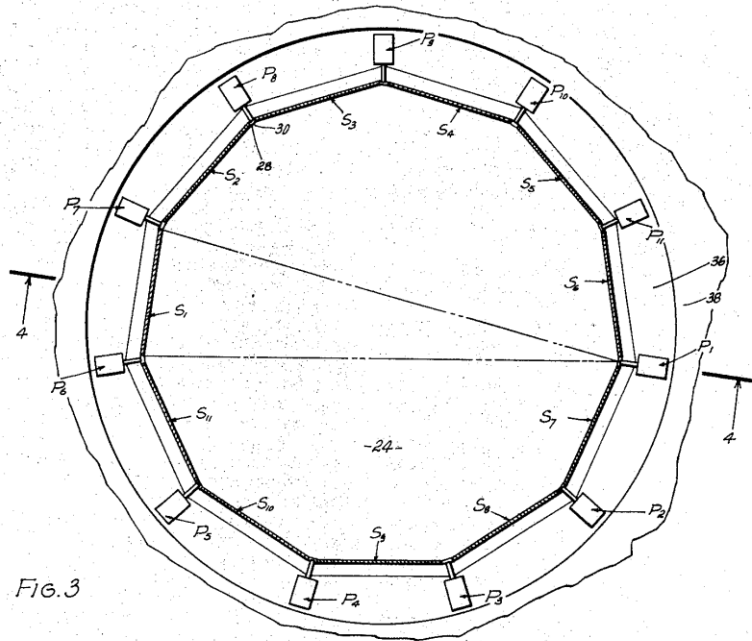


FIG. 3

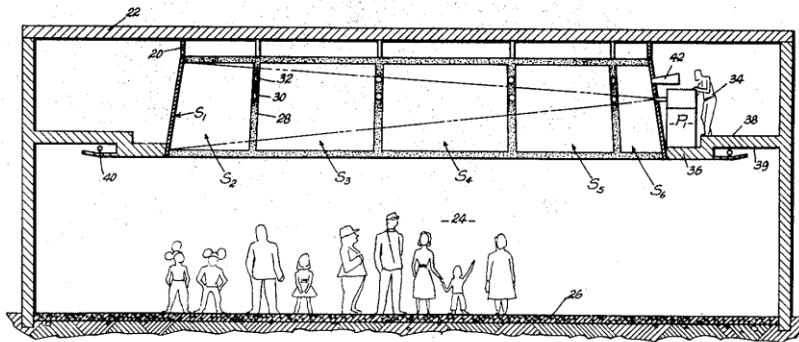


FIG. 4

INVENTORS  
WALTER E. DISNEY,  
UB, IWERKS.  
BY Fulwider, Mattingly  
and Hunley  
ATTORNEYS.



1

2,942,516

## PANORAMIC MOTION PICTURE PRESENTATION ARRANGEMENT

Walter E. Disney, Los Angeles, and Ub Iwerks, Sherman Oaks, Calif., assignors, by mesne assignments, to Walt Disney Productions, Burbank, Calif., a corporation of California

Filed July 17, 1956, Ser. No. 598,451

7 Claims. (Cl. 88-16.6)

The present invention relates generally to motion picture projection and more particularly to a film projection apparatus providing a continuous picture on a circular screen.

It has been heretofore proposed to provide a continuous motion picture covering a circular field of 360 degrees. In such heretofore-proposed apparatus a plurality of screens are arranged in a circle with the audience being located within the space encompassed by the screens. A projector is provided for each screen and the resulting plurality of projectors are disposed centrally of the screens. This central positioning of the projectors and projectionist seriously limits the amount of space available for receiving an audience. Moreover, the space occupied by these projectors at the center of the screens is the optimum location for viewing the picture. The location of the projectors at the center of the viewing area also constitutes a serious source of disturbance to the audience because of the noise, light and heat attendant to the operation of the projectors.

It is a major object of the present invention to provide new and novel film projecting apparatus for obtaining a continuous picture having a circular field.

A more particular object is to provide film projection apparatus of the aforescribed nature wherein the film projectors are completely removed from the viewing area of the audience. This arrangement provides a maximum viewing area and additionally permits the noise, light and heat from the projectors to be isolated from the audience.

An important object of the invention is to provide film projection apparatus of the aforescribed nature wherein the projectionist is provided with adequate room and illumination for effectively servicing and operating the projectors.

A further object is to provide film projection apparatus of the aforescribed nature which requires a minimum amount of space for its installation and which can accommodate a maximum audience for a given viewing area.

Yet another object of the invention is to provide film projection apparatus of the aforescribed nature which affords an audience a maximum amount of realism.

An additional object of the invention is to provide film projection apparatus of the aforescribed nature wherein the distortion of the picture is maintained at a minimum.

It is yet a further object to provide film projection apparatus of the aforescribed nature wherein no special means are required to prevent overlap between adjoining screens.

These and other objects and advantages of the present invention will become apparent from the following detailed description, when taken in conjunction with the appended drawings, wherein:

Figure 1 is a perspective view of camera apparatus which may be employed to take the films utilized with the film projection apparatus of the present invention;

Figure 2 is a top plan view of said camera apparatus;

2

Figure 3 is a plan view of a preferred form of film projection apparatus embodying the present invention; Figure 4 is a vertical sectional view taken along lines 4-4 of Figure 3; and

Figure 5 is an enlarged view of one of the film projectors shown in Figure 4.

Referring to the drawings and particularly Figures 1 and 2 thereof, there is shown suitable camera apparatus C for taking the films utilized with the preferred form of film projection apparatus embodying the present invention. This camera apparatus C incorporates a plurality of conventional motion picture cameras 10 secured to a circular housing 12. The housing 12 is affixed to the upper portion of an automotive vehicle 14. The cameras 10 are equi-distantly spaced from one another with their optical axes extending radially outwardly relative to the housing 12. The film driving mechanisms of the cameras are synchronized so that at any instant the camera assembly is photographing 360 degrees of picture. Thus, as the automotive vehicle 14 is driven along a roadway, the cameras will collectively photograph the entire area surrounding the vehicle. Although the camera apparatus C is shown mounted on an automotive vehicle, it may readily be carried by other types of conveyances, as for example, boats, aircraft, trains and the like.

Referring now to the remaining figures, the preferred form of film projection apparatus embodying the present invention includes a plurality of conventional substantially flat film projection screen  $S_1, S_2, S_3$ , etc., which collectively define a circular field. As indicated in Figure 4, the screens may be affixed to a framework 20 which is suspended from the roof supports 22 of the building that houses the apparatus. An audience-receiving area 24 is disposed below the screens with the audience standing or sitting within the area encompassed by the screens. The floor 26 of the audience-receiving area 24 should be so spaced relative to the screens that the eye level of the members of the audience will be below the lower edges of the screens. Where the audience is to be seated, swivel chairs (not shown) may be provided.

Each of the screens  $S_1, S_2, S_3$ , etc. is separated from its adjoining screen by a non-light reflecting strip 28. Each of these strips 28 is formed with a lower opening 30 and a film projector  $P_1, P_2, P_3$ , etc. has its lens aligned with this opening. Each of the strips 28 is also provided with an upper opening 32 that serves as an observation window for the projectionist 34.

The projectors  $P_1, P_2, P_3$ , etc. are each supported on a ring-like horizontal partition 36 aligned with the lower edge of the screen framework 20. A walkway 38 is provided for the projectionist 34. This walkway 38 encompasses the partition 36 and is raised thereabove. The underside of the partition 36 and the walkway 38 constitutes a false ceiling 39 which cooperates with the screens in completely shielding the projectors and the projectionist from the view of the audience. The audience-receiving area 24 may be illuminated by indirect lighting fixtures 40 disposed concentrically of the partition 36. Suitable sound reproducing means (not shown) may also be provided for accompanying the picture.

As indicated in Figures 3 and 4, each projector is adapted to project a picture across the top of the audience-receiving area 24 to the screen disposed substantially diametrically opposite its location. Thus, the projector  $P_1$  projects its picture upon the screen  $S_1$ , projector  $P_2$  projects its picture upon the screen  $S_2$  and so forth. The number of projectors and screens corresponds to the number of cameras 10 shown in Figures 1 and 2 and each projector receives the film taken by one of them. The projectors will be operated synchronously so as to provide a continuous picture having a circular field.

Preferably, the screens  $S_1, S_2, S_3$ , etc. will be inclined to

3

the vertical with their upper edges spaced radially inwardly relative to their lower edges. With this arrangement, the line of sight of a member of the audience will more closely approximate a right angle than if the screens were arranged absolutely vertical. Less distortion of the picture will result.

As noted hereinabove, and with particular regard to Figures 4 and 5, the projectors, as well as the projectionist 34, are at all times hidden from the view of the audience. Accordingly, noise, light and heat inherent to the operation of these projectors will be isolated from the audience. To this end, suitable insulating material (not shown) may be arranged rearwardly of the screens. Preferably, a light shielding hood 42 will be provided for the observation window 32. Since the projectionist is at all times invisible to the audience, he may service and operate the projectors without disturbing them. Moreover, he is assured adequate illuminated working space for efficiently carrying out his duties.

The use of the non-light reflecting strips 28 between each of the screens eliminates the necessity of providing special means to prevent overlap between adjoining pictures, such strips providing definite lines of discontinuity therebetween. When viewing the continuous picture, an observer is given the impression that he is in a multi-windowed vehicle, the dark vertical lines provided by the strips 28 resembling window stiles. A realistic feeling of motion results.

While eleven projectors and screens are shown in the accompanying drawings, a greater or lesser number may be employed. It is desirable to utilize an odd number, however, since each projector will then be disposed normal to its corresponding screen. This results in a minimum of picture distortion.

Although there has been shown and described hereinabove what is presently considered to be the preferred embodiment of the present invention, it will be apparent that various modifications and changes may be made thereto without departing from the spirit of the invention or the scope of the following claims.

We claim:

1. A panoramic motion picture presentation arrangement, comprising: an odd-numbered plurality of substantially flat screens of equal size, said screens each being inclined to the vertical with its upper edge spaced radially inwardly relative to its lower edge so as to define a substantially frusto-conical field; a non-light reflecting strip separating each of said screens; an audience-receiving area disposed below said screens and encompassed thereby with the eye level of the audience below the lower edge of said screens; an opening formed in each of said strips; and a plurality of film projectors, one of said projectors being aligned with and disposed behind each of said openings so as to project a picture upon the screen substantially diametrically opposite the location of each said projector whereby said projectors may collectively project a single panoramic picture on said screens that is continuous except for the spaces occupied by said strips.

2. A panoramic motion picture presentation arrangement, comprising: an odd-numbered plurality of substantially flat screens of equal size, said screens each being inclined to the vertical with its upper edge spaced radially inwardly relative to its lower edge so as to define a substantially frusto-conical field; a non-light reflecting strip separating each of said screens; an audience-receiving area disposed below said screens and encompassed thereby with the eye level of the audience being below the lower edge of said screens; a horizontal partition extending outwardly from the lower portion of said screens; a walkway encompassing said partition, said partition and walkway defining a false ceiling for said audience-receiving area; an opening formed in each of said strips; and a plurality of film projectors supported upon said partition, one of said projectors being aligned with and

4

disposed behind each of said openings so as to project a picture upon the screen diametrically opposite the location of each said projector whereby said projectors may collectively project a single panoramic picture upon said screens that is continuous except for the spaces occupied by said strips.

3. A panoramic motion picture presentation arrangement, comprising: an odd-numbered plurality of substantially flat screens of substantially equal size, collectively defining a substantially cylindrical field; a generally vertically extending non-light reflecting strip separating the proximate edges of each of said screens; an audience-receiving area disposed below said screens and encompassed thereby, with the eye level of the audience being below the lower edge of said screens; an opening formed in each of said strips; and a plurality of film projectors corresponding to the number of said screens and strips, one of said projectors being aligned with and disposed behind each of said openings so as to project a picture upon the screen substantially diametrically opposite the location of each said projector whereby said projectors may collectively project a single panoramic picture on said screens that is continuous except for the spaces occupied by said strips.

4. A panoramic motion picture presentation arrangement, comprising: an odd-numbered plurality of substantially flat screens of substantially equal size collectively defining a substantially cylindrical field; a generally vertically extending non-light reflecting strip separating the proximate edges of each of said screens; an audience-receiving area disposed below said screens and encompassed thereby, with the eye level of the audience being below the lower edge of said screens; and a plurality of film projectors corresponding to the number of said screens and strips, each of said projectors when viewed in plan being disposed diametrically opposite the screen upon which it may directly project and immediately radially outwardly of the plane of its corresponding strip, each of said projectors being disposed above the lower portion of its corresponding strip whereby said projectors may collectively project a single panoramic picture on said screens that is continuous except for the spaces occupied by said strips.

5. A panoramic motion picture presentation arrangement, comprising: an odd-numbered plurality of substantially flat screens of substantially equal size, said screens each being inclined to the vertical with its upper edge spaced radially inwardly relative to its lower edge so as to define a substantially frusto-conical field; a generally vertically extending non-light reflecting strip separating the proximate edges of each of said screens; an audience-receiving area disposed below said screens and encompassed thereby, with the eye level of the audience being below the lower edge of said screens; and a plurality of projectors corresponding to the number of said screens and strips, each of said projectors when viewed in plan being disposed diametrically opposite the screen upon which it may directly project and immediately radially outwardly of the plane of its corresponding strip, each of said projectors being disposed above the lower portion of its corresponding strip whereby said projectors may collectively project a single panoramic picture on said screens that is continuous except for the spaces occupied by said strips.

6. A panoramic motion picture presentation arrangement, comprising: an odd-numbered plurality of substantially flat screens of substantially equal size, collectively defining a substantially cylindrical field; a generally vertically extending non-light reflecting strip separating the proximate edges of each of said screens; an audience-receiving area disposed below said screens and encompassed thereby, with the eye level of the audience being below the lower edge of said screens; a horizontal partition extending outwardly from the lower portion of said screens; a walkway encompassing said partition,

5

said partition and walkway defining a false ceiling for said audience-receiving area; an opening formed in each of said strips; and a plurality of film projectors supported upon said partition, one of said projectors being aligned with and disposed behind each of said openings so as to project a picture upon the screen diametrically opposite the location of each said projector whereby said projectors may collectively project a single panoramic picture upon said screens that is continuous except for the spaces occupied by said strips.

7. A panoramic motion picture presentation arrangement, comprising: an odd-numbered plurality of substantially flat screens of substantially equal size, collectively defining a substantially cylindrical field; a generally vertically extending non-light reflecting strip separating the proximate edges of each of said screens; an audience-receiving area disposed below said screens and encompassed thereby, with the eye level of the audience being below the lower edge of said screens; a horizontal partition extending outwardly from the lower portion of said screens; a walkway encompassing said partition, said partition and walkway defining a false ceiling for said audience-receiving area; and a plurality of projectors

6

corresponding to the number of said screens and strips, each of said projectors when viewed in plan being disposed diametrically opposite the screen upon which it may directly project and immediately radially outwardly of the plane of its corresponding strip, each of said projectors being disposed above the lower portion of its corresponding strip whereby said projectors may collectively project a single panoramic picture on said screens that is continuous except for the spaces occupied by said strips.

References Cited in the file of this patent

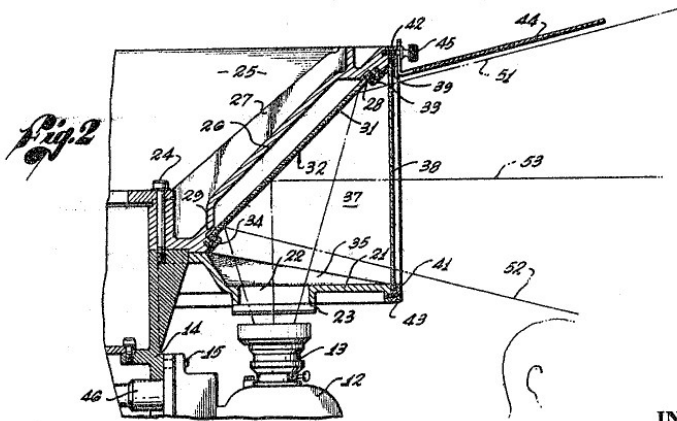
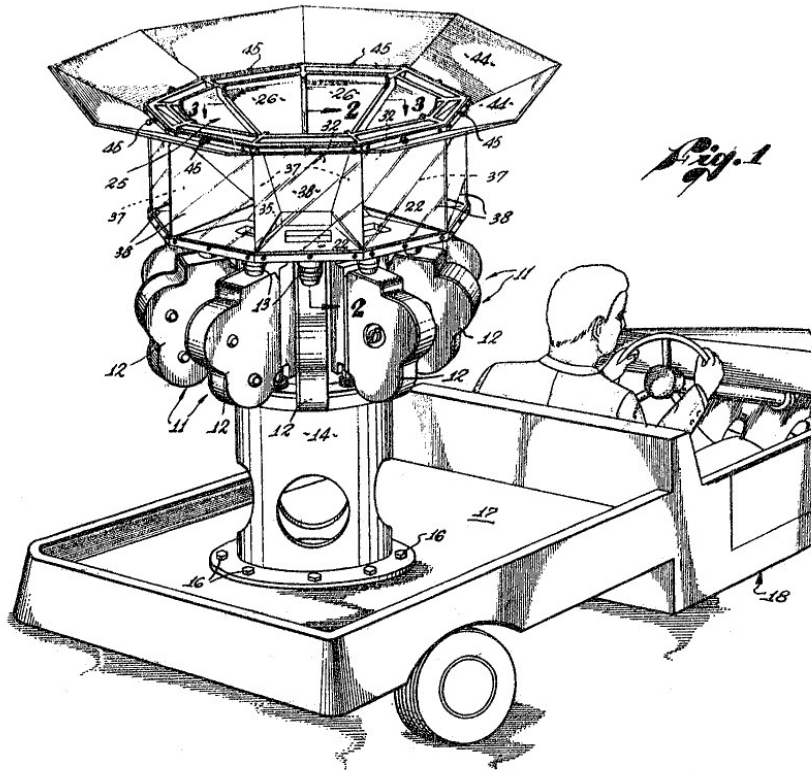
UNITED STATES PATENTS

1,957,947	Dreyfuss	-----	May 8, 1934
2,280,206	Waller et al.	-----	Apr. 21, 1942

FOREIGN PATENTS

16,326	Great Britain	-----	1894
23,396	Great Britain	-----	1907
11,048	Great Britain	-----	1913
650,461	Great Britain	-----	Feb. 28, 1951
61,859	Austria	-----	Oct. 25, 1913
383,073	France	-----	Dec. 27, 1907

Circle Vision 360°

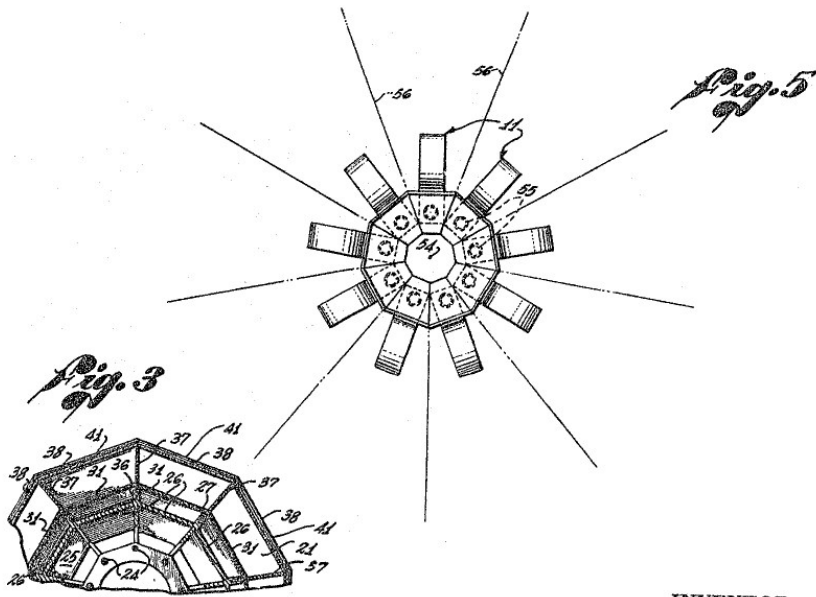
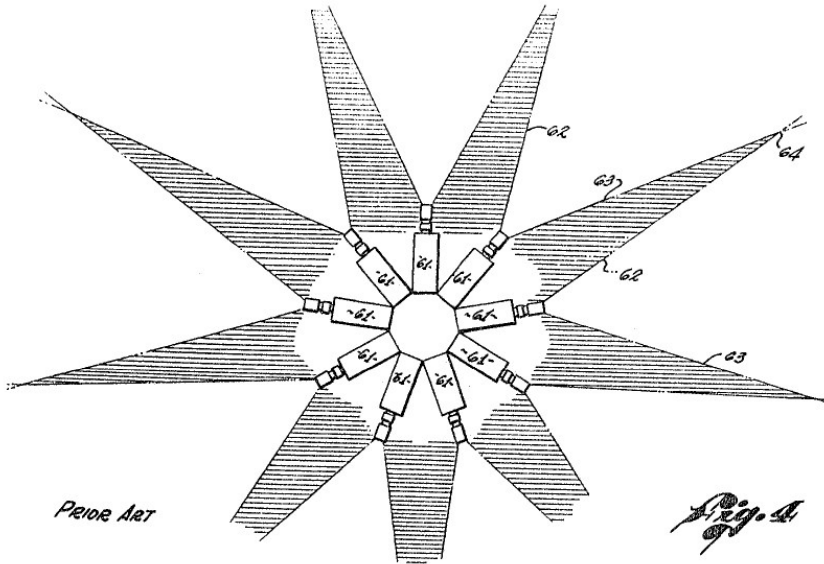


INVENTOR

U B IWERKS.

PATENT AGENT

*George H. Riches.*



INVENTOR

U B IWERKS.

PATENT AGENT

*George H. Riches.*

1           The present invention relates generally to  
motion picture camera arrangements and more particularly  
to a multiple motion picture camera assembly for simul-  
taneously photographing a plurality of adjacent and con-  
5           tinuous photographic fields.

          It has been heretofore proposed to provide a  
continuous motion picture covering a circular field of  
360°, or any part thereof, in which a plurality of screens  
are arranged in side by side relation in a circle or a  
10           part thereof and upon which adjacent scenes or viewing  
areas are projected in mosaic pattern to form an extended  
continuous picture. The individual scenes projected on  
the individual screens are photographed by individual  
cameras arranged in an assembly, equi-distantly spaced  
15           from each other, with their optical axes extending  
radially outward. Because of the spacing between the  
adjacent camera lenses the fields photographed thereby do  
not match one another, there being gaps between the  
photographic fields adjacent to the cameras and an over-  
20           lapping of the fields in the areas remote from the cameras.

          It is an object of the present invention to  
provide a novel multiple motion picture camera assembly  
for simultaneously photographing adjacent and continuous  
scenes wherein the individual photographic fields are  
25           substantially matched in side by side relation so that a  
multiple projection of the images produced therefrom will  
give a substantially continuous picture.

30

\*

673633

- 3 -

1                   Another object of the invention is a novel  
multiple motion picture camera assembly for photographing  
a complete or partial circular picture, in which individual  
cameras simultaneously photograph sectors of the field, with  
5                   the lines defining the boundaries of the sectors being  
substantially radial and having their projectings meeting  
at substantially a common point.

                  A further object of the invention is a novel  
multiple motion picture camera assembly for simultaneously  
10                   photographing individual sectors of a circular field, with  
the edges of the sectors substantially mating in side by  
side relation throughout their length to produce a sub-  
stantially continuous circular photographic field.

                  Yet another object of the invention is a novel  
15                   multiple motion picture camera assembly for simultaneously  
photographing a circular field, in which the lenses of all  
the cameras are optically placed substantially in the  
center of the circular field.

                  Other objects and features of the invention will  
20                   be readily apparent to those skilled in the art from the  
following specification and annexed drawings in which:

                  Figure 1 is a perspective view of a  
motion picture camera assembly embodying  
the present invention, shown on a mobile  
25                   mount;

                  Figure 2 is an enlarged partial sectional  
view on the line 2-2 of Figure 1;

30

1                   Figure 3 is a partial sectional view  
                  on the line 3-3 of Figure 1;

                  Figure 4 is a diagrammatic representation  
5                   of the photographic fields of prior art  
                  camera assemblies; and

                  Figure 5 is a diagrammatic representation  
                  of the photographic fields of the multiple  
10                   camera assembly of the present invention.

                  Referring to Figures 1-3 and 5 of the drawings,  
                  there is shown a plurality of conventional motion picture  
                  cameras 11 having main body portions 12 and lens holders  
                  13. The cameras 11 are mounted with their optical axes  
15                   vertical and equi-distantly spaced about the upper surface  
                  of a vertically disposed cylindrical support 14 and are  
                  supported in any desired manner, for example by studs 15  
                  shown in Figure 2. The cylindrical support 14 is bolted  
                  at 16 to the bed 17 of a vehicle 18, shown as a self  
20                   propelled automotive vehicle although it will be understood  
                  that the camera assembly may readily be carried by other  
                  types of conveyances such as boats, aircrafts, trains, and  
                  the like.

                  Integrally mounted at the upper end of the support  
25                   14 is a horizontal annulus 21 disposed above the cameras  
                  11 and having substantially square apertures 22 therethrough  
                  immediately above the lens holders 13, closed by trans-  
                  parent plates 23, through which the light rays may pass  
                  to the camera lenses. Upon the top of the support 14 and

30



1 above the annulus 21 is mounted, by bolts 24, an  
inverted frusto-conical support 25 having a plurality  
of flat, inclined walls or sides 26 separated by ribs 27.  
Adjacent to the top and bottom of the walls 26 are disposed  
5 seats 28 and 29 against which are mounted mirrors 31 inclined  
to the horizontal and vertical at a substantially 45° angle,  
as shown in Figure 2. The mirrors 31 have outwardly  
facing silvered surfaces 32 and are clamped against suit-  
able gaskets in the seats 28 and 29 by clamping strips  
10 33 and 34, bolted to the support 25 adjacent to the top  
and bottom of the sides or walls 26.

The annulus 21 is provided with multiple ribs 35  
which align with the ribs 27 on the support 25. These  
ribs are provided with slots 36, Figure 3, in which are  
15 supported thin, opaque, partition plates 37 extending  
between the edges of the mirrors 31 and serving to cut  
off undesired or stray rays of light from the side. In  
front of each of the mirrors 31 is disposed a transparent  
sealing plate 38 of glass or plastic material, the trans-  
20 parent plates 38 being mounted against the front edges  
of the annulus 21 and the support 25 in gasketed recesses  
39 and 41 by mounting strips 42 and 43 respectively. To  
intercept undesired light rays which might strike the  
transparent plates 38 from the top, the assembly is  
25 provided with opaque shielding plates 44 mounted on the  
support 25 as by thumb screws 45. The plates 44 are shown  
more particularly in Figures 1 and 2 as disposed at a small  
angle to the horizontal and with mating edges. It will be

30

673633

- 6 -

1 understood that similar opaque shields may be used at the  
bottom of the plates 38 to intercept undesired light rays  
which might strike the plates from below and that the  
shielding plates 37 may also be extended outwardly to  
5 intercept light rays which might engage the plates 38  
from the side.

All of the cameras 11 will be operated simultane-  
ously and in synchronism to photograph the entire circular  
field surrounding the assembly. The synchronizing mechanism  
10 forms no part of this invention but a mechanical drive  
shaft for this purpose is indicated at 46 in Figure 2.

The light rays from the scene to be photographed  
by each individual camera are indicated by the broken  
lines in Figure 2, the upper extreme at 51, the lower  
15 extreme at 52 and the medium line at 53. These light rays  
pass through the transparent plate 38 to be silvered  
surface 32 of the mirror 31 and are reflected downwardly,  
as indicated, into the camera lens. The vertical distance  
along the optical axis of each camera between its lens  
20 and its associated mirror is made the same as the horizontal  
distance between its optical axis and the center of the  
circle in which the cameras are assembled. Therefore,  
the optical effect of photographing each of the mirror  
images is to put all of the camera lenses in optical  
25 coincidence at the center of the circular field being  
photographed, this point being indicated at 54 in Figure 5.  
Thus, in Figure 5, the camera lenses are physically indi-  
cated at 55, spaced equi-distant about a circle surrounding

30

1 the center point 54, while their photographing of  
the reflected mirror image optically places the camera  
lenses in coincidence at the point 54. The effect  
of this optical coincidence of the camera lenses is to  
5 mate the lines 56 which define the side limits of the  
sector fields photographed by each of the cameras. This  
mating of the sector limits avoids gaps between the camera  
fields and/or overlapping thereof as occurred with prior  
art assemblies of multiple cameras for circular photography.

10 The advantages of the invention will be more  
particularly appreciated from a consideration of the  
prior art arrangement of Figure 4 wherein cameras 61 are  
equidistantly spaced from one another about a circle, with  
their optical axes extending radially outwardly. The  
15 photographic fields for each camera are indicated by  
the horizontal limiting lines 62 and 63. With this  
arrangement, it is seen that between the limit 62 of  
one camera field and the limit 63 of the adjacent camera  
field there is a gap represented by the shaded portion  
20 which is not covered by either camera so that subjects  
therein will not be photographed and will not, of course,  
appear on the projected image produced from the photograph.  
Similarly, it will be seen that the adjacent field limits  
converge and outwardly of the points 64 the fields will  
25 overlap and produce a double image of the subject.

Both the gaps between the individual camera  
fields and the overlapping of the fields are avoided  
in the multiple camera assembly of the invention by  
having the camera lenses in optical coincidence in the

30

1 center of the circular field, producing thereby  
coincidence of the edges of the photographic fields  
of the individual cameras, which fields are each  
true sectors of the complete circular scene. This  
5 is illustrated in Figure 5 wherein the lines 56 defin-  
ing the photographic field of each camera are in sub-  
stantial coincidence with the lines 56 defining the  
photographic fields of the adjacent cameras.

While nine cameras are shown in the  
10 accompanying drawings, a greater or lesser number may  
be employed depending on the angular width of each  
sector of photographic field. To secure projection of  
a circular picture with minimum distortion it will  
ordinarily be desired to utilize an odd number of  
15 projections and, correspondingly, an odd number of  
cameras will ordinarily be used.

While a certain preferred embodiment of the  
invention has been specifically shown and described  
in accordance with the patent statutes, it is understood  
20 that the invention is not limited thereto as many  
variations will be apparent to those skilled in the art  
and the invention is to be given its broadest inter-  
pretation within the terms of the following claims.

25

30

673633

1           The embodiments of the invention in which  
an exclusive property or privilege is claimed are  
defined as follows:

5           1.       A motion picture camera assembly for  
photographing a circular scene comprising: a plurality  
of motion picture cameras spaced equi-distant about a  
horizontal circle with their optical axes disposed at  
10       an angle to the axes of the sector fields which they  
are to photograph; and a reflecting surface for each  
of said cameras for rendering their effective optical  
axes in coincidence with the axes of their sector fields,  
15       the spacing between the reflecting surfaces and the lenses  
of the cameras being so related to the angle between the  
real and effective optical axes as to place the camera  
lenses in substantial optical coincidence at the center  
of said circle.

20           2.       A motion picture camera assembly for  
photographing a circular scene comprising: a plurality  
of motion picture cameras spaced equi-distant about a  
horizontal circle with their optical axes at an angle  
25       to the horizontal; and a reflecting surface for each  
of said cameras for rendering their optical axes  
effectively horizontal and projecting radially outwardly,  
the spacing between the reflecting surfaces and the lenses  
of the cameras being so related to the angle of said  
30       optical axes to the horizontal as to place the camera  
lenses in substantial optical coincidence at the center.

673633

1           3.           A motion picture camera assembly for  
photographing a circular scene comprising: a plurality  
of motion picture cameras spaced equi-distant about a  
horizontal circle with their optical axes substantially  
5           vertical; and a reflecting surface for each of said  
cameras disposed at substantially a 45° angle to their  
optical axes for rendering their optical axes effectively  
horizontal and projecting radially outwardly, the  
spacing between the reflecting surfaces and the lenses  
10           of the cameras being such as to place the lenses in  
optical coincidence at the center of said circle.

          4.           A motion picture camera assembly for photo-  
graphing a circular scene comprising: a plurality  
of motion picture cameras spaced equi-distant about  
15           a horizontal circle with their optical axes substantially  
vertical; and reflecting surface for each of said cameras  
disposed at substantially a 45° angle to the vertical and  
horizontal for rendering their optical axes effectively  
horizontal and projecting radially outwardly, the  
20           spacing between the reflecting surfaces and the lenses  
of the cameras being such as to place the lenses in  
optical coincidence at the center of said circle whereby  
each camera photographs substantially a true sector field  
25           with the sides thereof in substantial coincidence to  
avoid gaps between the individual camera fields.

30

1           5.           A motion picture camera assembly for photo-  
graphing a circular scene comprising: a plurality of  
motion picture cameras spaced equi-distant about a  
horizontal circle with their optical axes substantially  
5           vertical; and a reflecting surface for each of said  
cameras disposed at substantially a 45° angle to the  
horizontal and vertical for rendering their optical  
axes effectively horizontal and projecting radially  
outwardly the distance along the optical axes from the  
10          camera lenses to the reflecting surfaces being sub-  
stantially equal to the horizontal distance between the  
optical axes and the center of the circle, whereby the  
camera lenses are in substantial optical coincidence  
at the center of said circle.

15

20

25

30

673633

1 6. A motion picture camera assembly for photo-  
graphing a circular scene comprising: a support; a  
plurality of motion picture cameras mounted on said sup-  
port, spaced equidistant about a substantially horizontal  
5 circle and with their optical axes substantially vertical;  
and a reflecting surface for each of said cameras mounted  
on said support at substantially a  $45^\circ$  angle to the hori-  
zontal and vertical so as to render the optical axes of  
said cameras effectively horizontal and projecting radially  
10 outwardly the edges of its neighboring surfaces to form  
a substantially inverted frusto-conical configuration, the  
distance along the optical axes from the camera lenses to  
the associated reflecting surface being substantially  
equal to the horizontal radial distance from the optical  
15 axes to the center of the circle whereby to place said  
camera lenses in substantial optical coincidence at the  
center of said circle.

20

25

30

12



673633

1           7.           A motion picture camera assembly for photo-  
graphing a circular scene comprising: a support; a  
plurality of motion picture cameras mounted on said  
support, spaced equi-distant about a substantially  
5           horizontal circle and with their optical axes sub-  
stantially vertical; a reflecting surface for each of  
said cameras mounted on said support at substantially a  
45° angle to the horizontal and vertical so as to  
render the optical axes of said cameras effectively  
10           horizontal and projecting radially outwardly, the edges  
of each reflecting surface being immediately adjacent  
the edges of its neighboring surfaces to form a sub-  
stantially inverted frusto-conical configuration; and  
opaque light shields extending radially outwardly  
15           between said reflecting surfaces.

20

25

30

13

673633

1 8. A motion picture camera assembly for photo-  
graphing a circular scene comprising: a support; a  
plurality of motion picture cameras mounted on said  
support, spaced equi-distant about a substantially  
5 horizontal circle and with their optical axes substantially  
vertical; a reflecting surface for each of said cameras  
mounted on said support at substantially a 45° angle to  
the horizontal and vertical so as to render the optical  
axes of said cameras effectively horizontal and projecting  
10 radially outwardly, the edges of each reflecting surface  
being immediately adjacent the edges of its neighboring  
surfaces to form a substantially inverted frusto-conical  
configuration; and opaque light shields extending radially  
outwardly between said reflecting surfaces, the spacing  
15 between the reflecting surfaces and the lenses of the  
cameras being such as to place the lenses in substantial  
optical coincidence at the center of said circle.

20

25

30

14

673633

1           9.           A motion picture camera assembly for photo-  
graphing a circular scene comprising: a support; a  
plurality of motion picture cameras mounted on said  
support and spaced equi-distant about a horizontal  
5           circle with their optical axes substantially vertical;  
a substantially annular platform mounted on said support  
above said cameras and having aperture therethrough in  
alignment with said optical axes; a second support of  
substantially inverted frusto-conical shape mounted on  
10          said first support above said platform; a plurality of  
reflecting surfaces, one for each of said cameras,  
disposed at a substantially  $45^\circ$  angle to the horizontal  
in line with said optical axes to render them effectively  
horizontal and projecting radially outwardly, said surfaces  
15          having their edges immediately adjacent and themselves  
forming an inverted frusto-conical configuration; and  
transparent sealing plates in front of said reflecting  
surfaces and extending between the edges of said platform  
and said second support.

20

25

30

15

673633

1 10. A motion picture camera assembly for photo-  
graphing a circular scene comprising: a support; a  
plurality of motion picture cameras mounted on said  
support and spaced equi-distant about a horizontal circle  
5 with their optical axes substantially vertical; a sub-  
stantially annular platform mounted on said support above  
said cameras and having apertures therethrough in align-  
ment with said optical axes; a second support of sub-  
stantially inverted frusto-conical shape mounted on said  
10 first support above said platform; a plurality of reflecting  
surfaces, one for each of said cameras, disposed at a  
substantially 45° angle to the horizontal in line with  
said optical axes to render them effectively horizontal  
and projecting radially outwardly, said surfaces having  
15 their edges immediately adjacent and themselves forming  
an inverted frusto-conical configuration; and trans-  
parent sealing plates in front of said reflecting surfaces  
and extending between the edges of said platform and  
said second support, the distance along the optical  
20 axes from the camera lenses to the reflecting surfaces  
being substantially equal to the horizontal distance  
from the optical axes to the center of the circle whereby  
the camera lenses are placed in substantial optical  
coincidence at the center of said circle.

25

30

16

673633

1 11. A motion picture camera assembly for photo-  
graphing a circular scene comprising: a support; a  
plurality of motion picture cameras mounted on said  
support and spaced equi-distant about a horizontal  
5 circle with their optical axes substantially vertical;  
a substantially annular platform mounted on said support  
above said cameras and having apertures therethrough  
in alignment with said optical axes; a second support of  
substantially inverted frusto-conical shape mounted  
10 on said first support above said platform; a plurality  
of reflecting surfaces, one for each of said cameras,  
disposed at a substantially 45° angle to the horizontal  
in line with said optical axes to render them effectively  
horizontal and projecting radially outwardly, said surfaces  
15 having their edges immediately adjacent and themselves  
forming an inverted frusto-conical configuration; trans-  
parent sealing plates in front of said reflecting surfaces  
and extending between the edges of said platform and said  
second support; and vertically disposed, opaque light  
20 shields extending radially outwardly between said  
reflecting surfaces.

25

30

17

6 7 3 6 3 3

1 12. A motion picture camera assembly for photo-  
graphing a circular scene comprising: a support; a  
plurality of motion picture cameras mounted on said  
support and spaced equi-distant about a horizontal circle  
5 with their optical axes substantially vertical; substantially  
annular platform mounted on said support above said cameras  
and having apertures therethrough in alignment with said  
optical axes; a second support of substantially inverted  
frusto-conical shape mounted on said first support above  
10 said platform; a plurality of reflecting surfaces, one  
for each of said cameras, disposed at a substantially 45°  
angle to the horizontal in line with said optical axes to  
render them effectively horizontal and projecting  
radially outwardly, said surfaces having their edges  
15 immediately adjacent and themselves forming an inverted  
frusto-conical configuration; transparent sealing plates  
in front of said reflecting surfaces and extending  
between the edges of said platform and said second  
support, vertically disposed, opaque light shields  
20 extending radially outwardly between said reflecting  
surfaces; and opaque light shields extending substantially  
outwardly from the edges of said transparent plates.

25

30

18

\*

Totalrama

Dec. 27, 1960

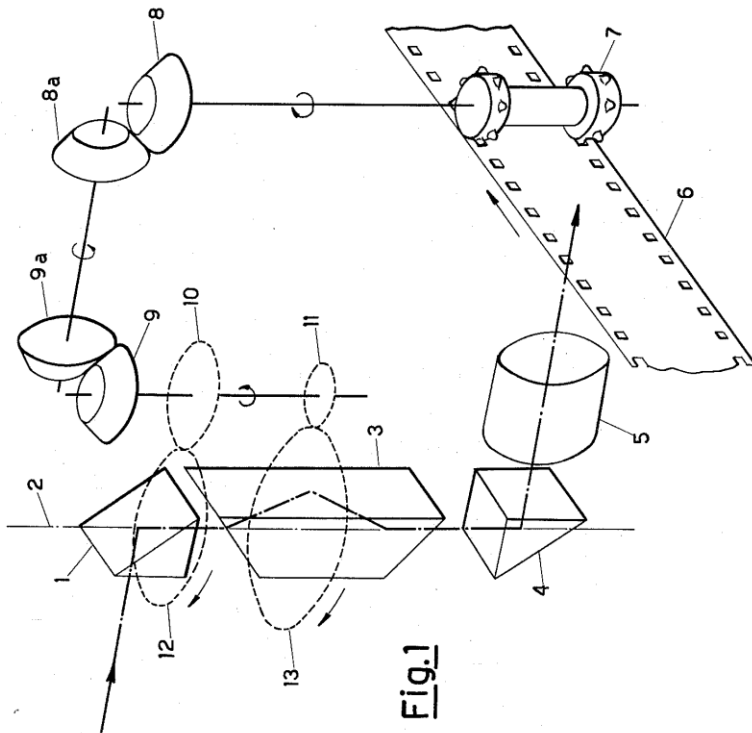
L. D'INCERTI ET AL

2,966,096

PANORAMIC MOTION PICTURE APPARATUS

Filed Feb. 8, 1956

2 Sheets-Sheet 1



INVENTORS  
LODOVICO D'INCERTI  
BY GIACOMO DEL TORRE  
*Giacomo Del Torre*  
ATTORNEY.

Dec. 27, 1960

L. D'INCERTI ET AL

2,966,096

PANORAMIC MOTION PICTURE APPARATUS

Filed Feb. 8, 1956

2 Sheets-Sheet 2

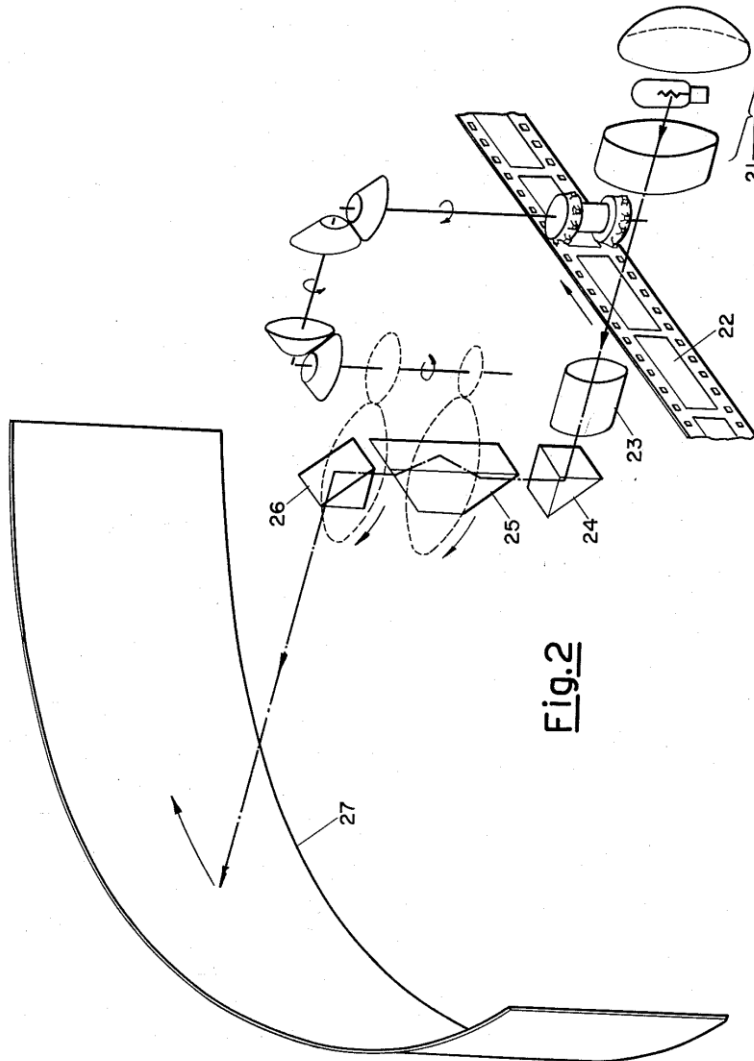


Fig. 2

INVENTORS  
LODOVICO D'INCERTI  
BY GIACOMO DEL TORRE  
*Giacomo Del Torre*  
ATTORNEY.



1

2,966,096

**PANORAMIC MOTION PICTURE APPARATUS**

Lodovico d'Incerti and Giacomo del Torre, both of  
Via Lucano 2, Milan, Italy

Filed Feb. 8, 1956, Ser. No. 564,322

Claims priority, application Italy Nov. 24, 1955

7 Claims. (Cl. 88—16.8)

Devices hitherto used for standard cinematography are most commonly based upon the principle of registering on a film, having a predetermined intermittent movement imparted thereto, a series of fixed photographic images obtained with an ordinary objective, each of which reproduces a subsequent element of the movement. The film stops for the time in which a registered image is projected thereagainst, while in the subsequent interval, during which the film moves, a shutter intercepts the light. When a positive copy obtained from this film is passed through a standard projector constituted essentially by a lamp house and by an objective, in the same manner as used in taking, that is, by projecting successively one by one the fixed images with the same timing as during the taking, and if the beam of light is intercepted during the passage from one frame or still picture to the subsequent frame, the result is that owing to the well-known phenomenon of "persistence of vision," the observer receives the impression of seeing the sequence of still pictures of an action as if it were reproduced in motion.

The devices used for particular purposes, e.g. in movieolas (moviolas) or in ciné cameras for shooting at elevated frequencies, which enable elimination of the stopping time of the film by means of optical compensation of the bundle of like rays transmitted by the objective or other equivalent optical system, do not alter substantially the principle set forth above, because actually the image remains at standstill on the film or on the screen for the whole time during which the transmission of the photograph lasts, even if the film moves with continuous motion during that time. Further, the above stated principle is not varied by the improvements introduced to improve and to complete the quality of taking or of projecting, such as: the application of a multiple sound track or of multiple sound tracks; the addition of colour; stereoscopic or three-dimensional projecting; panorama screens; multiple projection types; the use of large-size films; and the use of films travelling in the horizontal direction of the Vista-Vision type.

The system according to the present invention on the contrary solves the problem of recording moving images on a photo-sensitive film and of projecting the recorded images in a quite different manner. In recording the motion, individual still photographs are no longer obtained as a series of successive still pictures of the motion on the photo-sensitive (blank) film forwarded intermittently and held at standstill at the time of exposure; but by means of registration of successive individual partial areas of the picture or image, which progressively and without gaps cover the entire field. At the same of exposure the photo-sensitive film is given a continuous uniform movement in the same sense and with the same speed with which the image progresses and, therefore, since there is no relative movement between the two, the image is registered optically at rest.

One mode of applying the principle set forth above might be to extend to cinematography the solution used

2

experimentally with some cameras for panoramic photography, wherein the entire structure of the apparatus is made to turn about a vertical axis passing through the optical centre of the objective; but the weight and the heterogeneous character of the mass, the relationship of such heavy mass with the elevated speed of rotation that is necessary, the difficulty of handling, and various other inconveniences would render such form of application irrational if not completely non-feasible. On the contrary, the present invention solves the problem in a practical, ingenious and technically feasible manner. In accordance with an aspect of this invention, the camera with its objective and with all its adjusting devices is stationary and only a special optical assembly formed by prisms of relatively small weight turns about a vertical axis and explores ("scans") the sector to be reproduced; the successive elements of the image are transmitted to the objective as they enter its field, and the objective projects them upon a transverse zone of the blank, photo-sensitive film. This film travels horizontally before the objective with a continuous movement in the same sense of the displacement of the image, at a speed that is strictly related with the speed of rotation of the optical system so that the elements of the image are registered in this way without any discontinuities. When the system of prisms has finished scanning the sector in question, a complete registered image of that sector appears on a zone of the film. While the optical assembly of prisms completes its rotation and until the sector in question again enters its field of view, the registration on the blank film may cease; only to recommence with a second image of the sector and so on. It is clear that with this system there is no limit to the field of vision and that it is possible in the extreme case, to obtain repeated views through an angle of 360°, or one may limit oneself to a wide panoramic image of less than 360°. In the extreme case of viewing around a complete circle, the successive images appear on the film without intervals therebetween; and, in the more limited cases, where only an angular section is viewed, intervals appear between the successive views on the film that can be adjusted at will, by modifying the conditions of translatory motion of the film at the time during which there is an interval between registrations, that is, during each period when the system of prisms is completing its rotation following scanning of the desired sector. Thus, the translatory motion of the film may be kept constant and uniform and as a consequence there will be a more or less wide interval between the successive exposed portions, which then may be exposed to images which coincide with such intervals; or the film may be temporarily stopped, to limit the interval to a narrow zone.

In a projector embodying this invention, the same principle is applied. Thus, individual still photographs of the positive film are no longer projected as complete successive images entirely covering the screen at any time, but, instead, successive partial areas of the viewed scene are projected which progressively and without discontinuity scan the whole scene. In order to embody that principle, the projecting device is formed substantially by the same elements as the camera hereinbefore set forth. The positive film obtained from the negative film in the manner hereinbefore described, travels horizontally before a fixed projecting objective, with continuous uniform motion, and a beam of light concentrated vertically is directed through a vertical zone of the moving film in the area of the fixed objective. In the case of a projector, the objective scans the successive elements of the image registered on the film, as they pass before it, and transmits such successive elements to an optical assembly of prisms rotating about a vertical axis and

which in turn projects the successive elements onto the screen. If the speed of rotation of this optical assembly is not lower than 16 revolutions per second, the corresponding elements of the successive images merge by reason of the "persistence of vision" and create in the observer the impression of continuity of the movement as in standard cinematography.

In the case in which the camera recorded the view around a complete circle, or a very wide sector, the screen should be arranged along a circle or arc of a circle at the centre of which the projector is placed. In case a limited sector is taken, e.g. of dimensions analogous to those of a Cinemascope, the longitudinal photographs obtained on the negative film may even be transferred, with a special optical printing device, onto a positive film for standard cinematography, and arranged transversally or successively as those of a standard film. Since the ratio between the two sides of the photogram will be at any rate different from that commonly used at present, it is possible in that case to resort to two solutions: either keeping the rate of advancement of the film unvaried, and leaving a wider interval between the individual photograms (and in this case the film will be adapted to be projected with standard projectors, without any modification); or printing the photograms with a reduced interval between them, and then it will be necessary to vary the rate of advancement of the film. In any case, with a standard projector, there will be obtained a panoramic image similar to that of Cinemascope, without using an anamorphic lens.

The present cinematograph system is also suitable to register anamorphic images where it is deemed convenient to limit the length and the consequent cost of the film: in this case it is necessary to interpose in the optical assembly a cylindrical lens or a system of cylindrical lenses and to vary the ratio between the speed of translatory film feed and that of rotation of the group of prisms so that there will be obtained compressed images which at the time of projection will be returned in their natural proportions, while the ratio of speeds as used in taking or recording the images is maintained during projection thereof. If this latter method is used, the compressed panoramic images can even be printed on standard positive film and projected with a standard projector provided with a suitable divergent anamorphic lens.

A considerable secondary advantage of the cinematograph system of the invention lies in the circumstance that, for the registration and projection of images, only the central rays of the respective objectives are utilized, which have little inclination in respect of the optical axis, so that the images obtained therewith are, therefore, nearly free from optical aberrations and at any rate (as distinct from what happens with conventional systems) they are not affected by any difference of correction and, therefore, of sharpness, between the extreme periphery and the centre. This fact renders possible the use, with good results, of objectives of very strong luminosity (brightness), whose correction at the borders cannot be perfect, or of cheap objectives which are imperfectly corrected.

The system embodying this invention can employ any known method for registering one or more sound tracks with the film, and there is no limitation as to the kind of photography that may be obtained in black and white or in colours with any method. Also stereoscopic recording of the images and projecting thereof is possible with the system embodying this invention, employing therefor any method valid for standard cinematography.

An embodiment of the system of the invention is diagrammatically illustrated in the accompanying drawings wherein:

Fig. 1 illustrates by way of example and in a merely indicative manner without limitation, a camera embodying this invention; and

Fig. 2 similarly illustrates a projector embodying this invention.

Referring to the drawings in detail, and initially to Fig. 1 thereof, it will be seen that a motion picture camera embodying this invention includes a first prism 1 with total reflection which turns with uniform motion about its central vertical axis 2. A dove prism 3 is disposed below and coaxial with the first objective 1, and rotates about the same axis in the same direction with an angular speed equal to one half of that of the prism 1 in the same direction.

On the horizontal axis of the prism 4 there is placed a fixed objective 5 in such a position as to form a sharp picture on the blank photo-sensitive film 6 which lies in a vertical plane and is moved longitudinally in the horizontal direction, with a continuous uniform motion by a toothed roll or sprocket 7. The speed of translatory motion of said film depends on the speed of rotation of the prism 1 and, in the case of standard recording of images, that is, with an image without anamorphic deformation, the speed of movement of the film, in centimetres per second, is given by the formula:

$$2\pi F \times n$$

where  $F$  is the focal length in centimetres of the objective 5 and  $n$  is the number of revolutions per second of the prism 1.

How the translatory motion of the film 6 can be connected with the rotary motion of the two prisms 1 and 3, is shown by way of example in Fig. 1. On the shaft of the toothed roll 7 that moves the film there is mounted a bevel gear 8 meshing with a bevel gear 8a on an intermediate shaft that transmits movement to a bevel gear 9a meshing with a bevel gear 9. The gear 9 is fixed on a shaft that also carries two toothed wheels or gears 10 and 11. The toothed wheel or spur gear 10 meshes with a toothed rim 12 on the prism 1, while the gear 11 meshes with a toothed rim 13 fixed on the prism 3. The numbers of teeth on the gears 10 and 11 and the rims 12 and 13 are selected so that the angular speed of the rim 13 and prism 3 is half of the angular speed of the rim 12 and prism 1.

It should be understood that the whole assembly comprising the blank photo-sensitive film and the respective sprockets is enclosed in a sealed envelope or shell (not represented in the drawing) into which there penetrates only the beam of light from the objective 5.

The image collected by the rotating objective prism which scans the sector to be viewed or recorded, is transmitted to the isosceles prism 3 which owing to its well-known optical properties keeps said image (which otherwise would rotate in a horizontal plane) at standstill, while said prism 3 rotates in the same sense as prism 1 with an angular speed equal to half the angular speed of the prism 1 placed above it, and transmits said image in turn to the fixed prism 4 therebelow, which, in turn, conveys the image to the objective 5, and hence, to the blank film 6. Since the speed of translatory motion of the film 6 is equal to the speed of sliding of the unit elements of the image impressed successively and without discontinuity on the film, there is no relative movement between the film and the beams of light defining the successive elements of the image and, therefore, an image of the sector of the field scanned by the first objective 1 is formed completely at rest on the film.

Referring now to Fig. 2, it will be seen that a projector embodying this invention, includes a standard lighting assembly 21 (formed by a reflector, a lamp and a condenser) sending concentrated light rays through the positive film 2 which travels horizontally with continuous uniform motion in front of a projection objective 23. The individual elements of the image registered on the film are projected, as they pass the objective 3, onto the fixed prism 24, and are forwarded by the latter through the dove prism 25 to the projecting prism 26. The

5

prisms 24, 25 and 26 are coaxial and the latter two turn in the same direction about their vertical axis; with the angular speed of the prism 25 being half of that of the prism 26. The beam of light leaving the prism 26 horizontally strikes a screen 27 arranged along an arc of a circle the centre of which coincides with the axis of rotation of the prism 26. The speed of rotation of prism 6 depends on the speed of translatory motion of the film according to the same law indicated above for the camera. Hence, on the screen 7 there is projected by successive elements without discontinuity and without relative sliding, the entire image reproduced on the film. Since the speed of rotation of the prism 26 is equal to at least 16 revolutions per second, each element of the individual image is projected onto the screen with the same frequency and superimposed in the visual memory, upon the corresponding preceding image: hence to the spectator the whole screen appears lighted contemporaneously even if actually it is only by successive zones and the movement appears reproduced with the original rhythm (if recording of the images was carried out with the same frequency), or accelerated or delayed at will (if the frequency of recording was smaller or greater, respectively).

What we claim is:

1. A 360 degree panoramic motion picture apparatus comprising means defining a sloping reflecting surface, a dove prism and a stationary objective arranged in optical alignment with each other, means for guiding an uninterrupted strip of cinematographic film along a rectilinear path and continuously driving said film at a constantly uniform linear speed, said objective being arranged between said sloping reflecting surface and the film, and means continuously rotating said sloping reflecting surface about a vertical axis in one direction at a constantly uniform rotational speed corresponding to said uniform linear speed at which said film is driven, and means continuously rotating said prism in said one direction about its longitudinal axis at a rotational speed which is equal to one-half the rotational speed of said sloping reflecting surface.

2. A 360 degree panoramic motion picture apparatus comprising means defining a sloping reflecting surface, a dove prism and a stationary objective arranged in optical alignment with each other, means continuously rotating said sloping reflecting surface about a vertical axis in one direction, means continuously rotating said prism about the longitudinal axis of the latter at a constantly uniform rotational speed equal to one-half the rotational speed of said sloping reflecting surface and in said one direction, and means for guiding an uninterrupted strip of photographic film along a rectilinear path and continuously driving said film in the direction corresponding to the rotation of said reflecting surface and at a uniform linear speed corresponding to the rotational speed of said reflecting surface, said objective being arranged between said sloping reflecting surface and the film.

3. A 360 degree panoramic motion picture apparatus comprising means defining a sloping reflecting surface rotatable about a vertical axis, a prism having a vertical reflecting surface and being also rotatable about said vertical axis and a stationary objective arranged in optical succession and in optical alignment with each other, means continuously rotating said sloping reflecting surface and said prism at constantly uniform speeds in the same direction about said vertical axis, but with the rotational speed of said prism being equal to one-half the rotational speed of said sloping reflecting surface, and means for continuously driving an uninterrupted strip of cinematographic film along a rectilinear path past said objective in the direction corresponding to the rotation of said sloping reflecting surface and prism and at a constantly uniform linear speed corresponding to the rotational speed of said sloping reflecting surface.

4. A 360 degree panoramic motion picture apparatus

6

comprising means defining a sloping reflecting surface rotatable about a vertical axis, a prism having a vertical reflecting surface and being also rotatable about said vertical axis and a stationary objective arranged in optical succession and in optical alignment with each other, means continuously rotating said sloping reflecting surface and said prism at constantly uniform speeds in the same direction about said vertical axis, but with the rotational speed of said prism being equal to one-half the rotational speed of said sloping reflecting surface, and means for continuously driving an uninterrupted strip of cinematographic film along a rectilinear path past said objective in the direction corresponding to the rotation of said sloping reflecting surface and prism and at a constantly uniform linear speed equal to  $2\pi FN$ , where F is the focal length of said objective and N is the rotational speed of said sloping reflecting surface.

5. A 360 degree panoramic motion picture apparatus comprising means defining a sloping reflecting surface rotatable about a vertical axis and arranged at an angle of 45 degrees to said axis, a dove prism having a vertical reflecting surface and being also rotatable about said vertical axis and a stationary objective, said sloping reflecting surface, prism and objective being arranged in optical succession and in optical alignment, means continuously rotating said sloping reflecting surface and prism at constantly uniform speeds in the same direction but with the rotational speed of said prism being equal to one-half the rotational speed of said sloping reflecting surface, and means for continuously driving an uninterrupted strip of cinematographic film along a rectilinear path past said objective in the direction corresponding to the rotation of said sloping reflecting surface and prism and at a constantly uniform linear speed equal to  $2\pi FN$ , where F is the focal length of said objective and N is the rotational speed of said sloping reflecting surface.

6. A 360 degree panoramic motion picture apparatus comprising means defining a sloping reflecting surface rotatable about a vertical axis and arranged at an angle of 45 degrees to said axis, a dove prism having a vertical reflecting surface and being also rotatable about said vertical axis and a stationary objective, said sloping reflecting surface, prism and objective being arranged in optical succession and in optical alignment, means continuously rotating said sloping reflecting surface and prism at constantly uniform speeds in the same direction but with the rotational speed of said prism being equal to one-half the rotational speed of said sloping reflecting surface, and means for continuously driving an uninterrupted strip of cinematographic film along a horizontal path extending past said objective in the direction corresponding to the rotation of said sloping reflecting surface and prism and at a constantly uniform linear speed equal to  $2\pi FN$ , where F is the focal length of said objective and N is the rotational speed of said sloping reflecting surface.

7. A 360 degree panoramic motion picture apparatus comprising means defining a sloping reflecting surface rotatable about a vertical axis and arranged at an angle of 45 degrees to said axis, a dove prism having a vertical reflecting surface and being also rotatable about said vertical axis, a fixed reflecting surface arranged at an angle of 45 degrees to said axis, a fixed objective arranged with its optical axis extending horizontally, said rotatable sloping reflecting surface, prism, fixed reflecting surface and objective being in optical succession and alignment with each other, means continuously rotating said rotatable sloping reflecting surface and prism at constantly uniform speeds in the same direction but with the rotational speed of the latter being equal to one-half the rotational speed of said sloping reflecting surface, and means for continuously driving an uninterrupted strip of cinematographic film laying in a vertical plane along a horizontal path extending past said objective at a linear speed equal to  $2\pi FN$ , where F is the focal length of said objective and

7

N is the rotational speed of said rotatable sloping reflecting surface.

References Cited in the file of this patent

UNITED STATES PATENTS

511,133	Fretwell	Dec. 19, 1893
705,771	Lumiere	July 29, 1902
708,775	Lumiere	Sept. 8, 1902

5

815,657
866,257
1,006,230
1,161,556
1,829,634
1,956,736
2,068,410
2,438,878
2,587,433

8

Swasey	Mar. 20, 1906
Case	Sept. 17, 1907
Kollmorgen	Oct. 17, 1911
Watkins	Nov. 23, 1915
Chretien	Oct. 27, 1931
Thun	May 1, 1934
Hanke et al.	Jan. 19, 1937
Waller	Mar. 30, 1948
Bentley et al.	Feb. 26, 1952

19  SCHWEIZERISCHE EIDGENOSSENSCHAFT  
EIDGENÖSSISCHES AMT FÜR GEISTIGES EIGENTUM

51 Int. Cl.: G 03 B 37/00

12 PATENTSCHRIFT A5



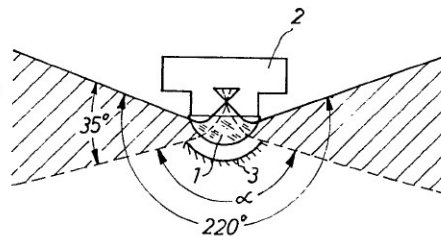
11

611 722

- 21 Gesuchsnummer: 1848/75
- 61 Zusatz zu:
- 62 Teilgesuch von:
- 22 Anmeldungsdatum: 14.02.1975
- 30 Priorität:
- 24 Patent erteilt: } 15.06.1979  
45 Patentschrift veröffentlicht: }
- 73 Inhaber: Ernst A. Heiniger, Zürich
- 74 Vertreter: E. Blum & Co., Zürich
- 72 Erfinder: Ernst A. Heiniger, Zürich

54 Verfahren zur Aufnahme oder Projektion einer Panorama-Ansicht und Vorrichtung zur Ausführung desselben

57 Zur Panorama-Aufnahme oder -Projektion wird ein vertikal gerichtetes Weitwinkelobjektiv (1), z. B. ein Fischauge-Objektiv mit einem Sichtfeldwinkel von mehr als 180° verwendet, wobei ein kreisförmiger Mittenbereich ( $\alpha$ ) ausgeblendet wird. Auf dem Bildträger ist das Panorama kreisringförmig abgebildet. Bei nach unten gerichtetem Aufnahmeapparat kann dieser auf einen im ungenutzten Teil des Sichtfeldwinkels befindlichen Träger abgestützt sein.



## PATENTANSPRÜCHE

1. Verfahren zur Aufnahme oder Projektion einer Panorama-Ansicht, gekennzeichnet durch eine rein refraktiv und unter Verwendung eines einzigen Objektivs mit im wesentlichen lotrecht ausgerichteter optischer Achse durchgeführte Abbildung.

2. Verfahren nach Anspruch 1, dadurch gekennzeichnet, dass für die Refraktion ausschliesslich sphärische Flächen verwendet werden.

3. Verfahren nach Anspruch 1, gekennzeichnet durch die Verwendung eines Objektivs, dessen grösserer Sichtfeldwinkel mindestens  $180^\circ$  beträgt.

4. Verfahren nach Anspruch 1, dadurch gekennzeichnet, dass ein die optische Achse enthaltender, zusammenhängender Teil eines Sichtfeldwinkels des Objektivs lichtdicht abgedeckt wird.

5. Verfahren nach Anspruch 4, dadurch gekennzeichnet, dass der abgedeckte Raumwinkel mindestens  $\frac{\pi}{2}$  beträgt.

6. Verfahren nach Anspruch 1, dadurch gekennzeichnet, dass die Abbildung einem auf der Objektivseite mit dem grösseren Sichtfeldwinkel im Unendlichen befindlichen ersten Punkt einen konjugierten Punkt zuordnet, dessen Abstand von der optischen Achse proportional zum Neigungswinkel des zum ersten Punkt gehörigen Hauptstrahles mit der Achse ist.

7. Verfahren nach Anspruch 1, dadurch gekennzeichnet, dass die Projektion auf einen mit dem Objektiv koachsialen, zylindrischen Projektionsschirm erfolgt.

8. Verfahren nach Anspruch 1, dadurch gekennzeichnet, dass die Projektion auf einen mit dem Objektiv koachsialen, kugelkappenförmigen Projektionsschirm erfolgt.

9. Vorrichtung zur Ausführung des Verfahrens nach Anspruch 1, gekennzeichnet durch eine lichtundurchlässige, nicht reflektierende Abdeckung, welche im zentralen Teil des Sichtfeldwinkels des Objektivs angebracht ist, um ein zusammenhängendes, die Objektivachse enthaltendes Strahlenbündel auszublenden.

10. Vorrichtung nach Anspruch 9, gekennzeichnet durch ein auf der Objektivseite mit dem grösseren Sichtfeldwinkel befindliches Zwischenstück mit mindestens einem im nicht-ausgeblendeten Teil des Sichtfeldwinkels befindlichen, achsialsymmetrischen, starren, durchsichtigen und afokalen Element, um ein ausserhalb des grösseren Sichtfeldwinkels des Objektivs befindliches Aufnahme- oder Projektions-Gerät mechanisch mit innerhalb des ausgeblendeten Teils dieses Winkels befindlichen Halte- und/oder Steuerorganen des Gerätes zu verbinden.

11. Vorrichtung nach Anspruch 9, dadurch gekennzeichnet, dass die Abdeckung einen Raumwinkel von mindestens  $\frac{\pi}{2}$  des Sichtfeldwinkels abdeckt.

12. Vorrichtung nach Anspruch 10, dadurch gekennzeichnet, dass das afokale Element kugelzonenförmig ist.

13. Vorrichtung nach Anspruch 10, dadurch gekennzeichnet, dass das afokale Element kegelmantelförmig ist.

14. Vorrichtung nach Anspruch 10, dadurch gekennzeichnet, dass das afokale Element zylindermantelförmig ist.

15. Vorrichtung nach Anspruch 10, gekennzeichnet durch eine Mehrzahl von koachsialen, gegenseitig bewegbaren afokalen Elementen, um Steuerbewegungen zwischen dem ausgeblendeten Teil des grösseren Sichtfeldwinkels und dem Raum ausserhalb dieses Winkels zu übertragen.

Die Erfindung betrifft ein Verfahren zur Aufnahme oder Projektion einer Panorama-Ansicht, sowie eine Vorrichtung zur Ausführung des Verfahrens.

Die bekannten Verfahren und Vorrichtungen zur Pano-

rama-Aufnahme und -Projektion, wie sie etwa aus dem U.S. Patent 3 118 340, oder dem deutschen Patent 1 135 677 hervorgehen, weisen meist mindestens einen von zwei wesentlichen Nachteilen auf. Diese bestehen einerseits in der Verwendung einer Mehrzahl von Aufnahme- und Wiedergabegeräten und andererseits im Benützen von optischen Spiegeln. Ersteres zieht - nebst dem ausgesprochen grossen apparativen Aufwand - bei der Wiedergabe Probleme der Bildnähte nach sich, welche so verschiedene Fragen wie diejenige der Bildstabilisierung, der Farbe- und Beleuchtungsgleichheit aller projizierten Bilder, oder auch der an den Nahtstellen notwendigerweise geknickten Darstellung gerader Linien umfassen. Im Falle von Laufbildaufnahmen kommen noch Synchronisierungsprobleme hinzu. Die Verwendung von Spiegeln ihrerseits zwingt zur Verwendung von mindestens einer empfindlichen, manchmal auch sperrigen oder komplizierten, eventuell einer asphärischen Form aufweisenden Spiegelfläche. Durch Benützung total reflektierender Flächen kann, wie in der Schweizer Patentschrift 451 548 beschrieben, die Empfindlichkeit des Spiegelbelages eliminiert werden, jedoch weist das hierfür benötigte spezielle Panorama-Objektiv mehrere asphärische Flächen auf, was seine Wirtschaftlichkeit - insbesondere bei den verhältnismässig kleinen zu erwartenden Stückzahlen - stark beeinträchtigt.

Der vorliegenden Erfindung liegt die Aufgabe zugrunde, diese Nachteile zu beheben. Hierfür ist das erfindungsgemässe Verfahren gekennzeichnet durch eine rein refraktiv und unter Verwendung eines einzigen Objektivs mit im wesentlichen lotrecht ausgerichteter optischer Achse durchgeführte Abbildung.

Die erfindungsgemässe Vorrichtung zur Ausführung des Verfahrens ist gekennzeichnet durch eine lichtundurchlässige, nicht reflektierende Abdeckung, welche im zentralen Teil des Sichtfeldwinkels des Objektivs angebracht ist, um ein zusammenhängendes, die Objektivachse enthaltendes Strahlenbündel auszublenden.

Die Erfindung bringt mannigfache Vorteile. Zunächst werden alle bei der Verwendung mehrerer Objektive - und daher mehrerer Geräte und Bildträger - auftretenden Bildnaht- und Synchronisierungs-Probleme hinfällig. Des weiteren sind keine optischen Spiegelflächen notwendig, und darüber hinaus können handelsübliche Objektive des Fischeuge-Typus verwendet werden, was das Verfahren wesentlich verbilligt. Dies um so mehr, als die an üblichen Aufnahme- und Wiedergabegeräten durchzuführenden Anpassungen einfach und billig auszuführen sind, wie auch die zur Durchführung des Verfahrens nach der Erfindung vorgeschlagene Vorrichtung.

Im folgenden soll die Erfindung anhand der Zeichnung näher erläutert werden. Es zeigt:

Fig. 1 eine schematische Darstellung einer möglichen Stellung der Aufnahmekamera;

Fig. 2 die Aufstellung von Projektor und Schirm zur Wiedergabe der in Fig. 1 gemachten Aufnahme;

Fig. 3 die Lage des Bildes auf dem Bildträger der Fig. 1 und

Fig. 4 eine Meridianebeine bei einer bevorzugten Ausführung des Verfahrens;

Fig. 5 eine schematische Darstellung einer Ausführungsform der Vorrichtung zur Ausführung des Verfahrens.

In Fig. 1 ist die Verwendung eines sogenannten Fischeuge-Objektivs zur Durchführung einer Panorama-Aufnahme skizziert. Dieses Objektiv 1 weist einen Bildwinkel von  $220^\circ$  auf, von dem etwa die randseitigen (schraffierten)  $2 \times 35^\circ$  für die Aufnahme verwendet werden, während ein zentraler Bereich  $\alpha$  von etwa  $150^\circ$  durch eine nicht-reflektierende, vorzugsweise schwarze Fläche 3 abgedeckt bleibt.

Um eine Panorama-Aufnahme zu erhalten, wird die in 2 angedeutete Kamera lotrecht entweder nach oben oder nach

unten gerichtet.

Beide Möglichkeiten sind an sich gleichwertig, und es kann in einzelnen Fällen die eine oder andere besondere Vorzüge bieten. Dennoch soll, zur Vereinfachung der Sprache, im wesentlichen nur die zweite der nun folgenden Beschreibung zugrundegelegt werden.

Es ist den insbesondere aus Fig. 2 ersichtlich, wie eine Projektion des aufgenommenen Bildes mit einem an der Decke eines Vorführraumes befestigten und nach unten gerichteten Projektor 6 durchgeführt werden kann. Dieser ist - wie die Aufnahmekamera - mit einem Fischauge-Objektiv von  $220^\circ$  Öffnungswinkel bestückt. Dieses wirft das Bild auf einen konzentrisch um seine Achse angeordneten, kreiszylindrischen Bildschirm 7, wo es von dem in 8 angedeuteten Betrachter gesehen werden kann. Zur Vermeidung von Streulicht empfiehlt sich die Verwendung einer zur Fläche 3 analogen Abdeckung 9 über den mittleren Bereich des Öffnungswinkels des Projektionsobjektives. Der Projektor kann entweder - wie in Fig. 2 gezeigt - direkt an der speziell ausgebildeten Decke des Vorführraumes, welcher eine Projektionskabine 10 aufweisen kann, befestigt werden, oder er kann von dieser herabhängen, oder er kann schliesslich objektivseitig mit einem darunter befindlichen Stativ mechanisch verbunden sein, wie weiter unten im Zusammenhang mit Fig. 5 erläutert.

Fig. 3 zeigt die kreisringförmige Gestalt einer, die schraffierte Fläche einnehmenden Panorama-Aufnahme auf einem Bildträger. Die inneren und äusseren Durchmesser A und B des Kreisringes entsprechen den Sichtfeldwinkeln  $\delta_1 = 150^\circ$  respektive  $\delta_2 = 220^\circ$ , welche das Dingfeld bei der Aufnahme begrenzen. Der leere mittlere Kreis entspricht der Abdeckfläche 3.

Zur Erläuterung der Abbildungsverhältnisse bei der Herstellung der Panorama-Aufnahme sei noch Bezug auf Fig. 4 genommen. Da der ausgenutzte Dingfeldwinkel des zur Aufnahme verwendeten Fischauge-Objektives über  $180^\circ$  beträgt, kann, um eine eindeutige Abbildung zu erhalten, der Achsabstand Y des Bildpunktes P als Funktion des Winkels  $\theta$  des zugehörigen, dingseitigen Hauptstrahles nicht durch eine der gebräuchlichen Beziehungen:

$$Y = C \operatorname{tg} \theta, \text{ oder } Y = C \sin \theta$$

(wobei C eine dimensionsbehaftete Konstante bedeutet) bestimmt werden. Daher wird zur Ausführung des erfindungsgemässen Verfahrens vorzugsweise ein Objektiv mit dem Abbildungsgesetz

$$Y = C \theta$$

verwendet.

Bei der Ausführung des Verfahrens treten im wesentlichen zwei Probleme auf, welche dadurch bedingt sind, dass der gesamte Raum durch den in den Fig. 1 und 2 schraffiert eingetragenen, nutzbaren Ding- oder Bildwinkel in zwei Hälften geschnitten wird. Wenn beispielsweise, wie in den Fig. 1 und 2 gezeigt, Aufnahme- und Wiedergabegerät nach unten gerichtet

sind, so kann an der Decke des Vorführraumes (Fig. 2) ein Projektionsraum 10 vorgesehen sein, von welchem aus das an seinem Boden befindliche Wiedergabegerät 6, ohne durch den nutzbaren Bildwinkel hindurchzugreifen, zugänglich ist. Im allgemeinen wird aber - insbesondere für Aufnahmen im Freien - das in Fig. 1 gezeigte Aufnahmegerat 2 von unten gestützt werden müssen, wofür durch den Dingwinkel hindurchgegriffen werden muss. Fig. 5 zeigt schematisch ein Ausführungsbeispiel einer hierzu geeigneten Vorrichtung. Diese besteht im wesentlichen aus einem durchsichtigen, etwa aus Glas oder Plexiglas gefertigten, mit dem Objektiv 16 koachsialen Element 17, welches sich zwar im ausgenutzten Teil des Dingwinkels befindet, aber ein afokales System bildet. Im gezeigten Beispiel ist dieses Element kugelschalenförmig, es kann aber auch andere Formen annehmen, beispielsweise etwa als Zylinder- oder Kegelstumpf-Mantel ausgebildet sein. Wesentlich ist nur, dass dieses afokale System eine genügende mechanische Festigkeit besitzt, um etwa die zum Tragen des Aufnahmegerätes 15 notwendigen Kräfte vom ungenutzten Teil des Dingwinkels bis zum Aufnahmegerat 15 übertragen zu können. Falls mehrere, zueinander koachsiale, afokale Elemente 17 ineinandergeschachtelt sind (in der Figur nicht gezeigt), können sie - etwa durch gegenseitige Drehung - auch die zur Blendeneinstellung, Auslösung usw. des Gerätes notwendigen Kräfte, respektive Momente übertragen.

Im Beispiel der Fig. 5 dient das Element 17 als tragendes Element für das ganze, senkrecht nach unten gerichtete Aufnahmegerat 15, so dass dieses auf einem Stativ 20 ruhen kann. Zu diesem Zweck geht das Element 17 nach unten hin in einen undurchsichtigen Träger 18 über, welcher selbst auf dem Stativ 20 ruht. Die gegen das Objektiv 16 gerichtete, kugelhappenförmige Fläche 19 des Trägers ist zur Vermeidung von Streulicht geschwärzt. Auf der anderen Seite, das heisst auf der Fig. 5 nach oben hin, ist das Element 17 starr mit einem Traggestell 21 verbunden, an welchem das Aufnahmegerat 15 mit den Schrauben 22 befestigt ist. Das Ganze gestattet die Aufnahme von Panorama-Bildern mit nach unten gerichtetem Aufnahmegerat, ohne dass die tragende Elemente, welche das Gerät von unten her abstützen, auf dem Bild erscheinen. Die vorgeschlagene Vorrichtung eignet sich selbstredend sowohl für Lauf- als für Stehbildaufnahmen, auf jedem gewünschten Bildträger.

Ergänzend sei noch bemerkt, dass die Verwendung einer Mehrzahl von koachsialen, afokalen Elementen es, durch gegenseitige Bewegung derselben, gestattet, beispielsweise auch während einer Laufbildaufnahme das Aufnahme-Gerat ohne Beeinträchtigung der aufgenommenen Bilder von der Stativseite her zu steuern. Dabei kann es zur Herabsetzung störender Brechungen und Reflexionen vorteilhaft sein, den möglichst klein gehaltenen Raum zwischen den afokalen Elementen mit einer Flüssigkeit zu füllen, welche einen ähnlichen Brechungsindex wie das Material dieser Elemente selbst aufweist. Dadurch können, obwohl für solche Aufnahmen im allgemeinen eine drahtlose Steuerung des Aufnahme-Gerätes vorgesehen sein wird, im Bedarfsfall Steuer- oder Antriebskräfte auch mechanisch an das Aufnahmegerat übertragen werden.

Fig. 1

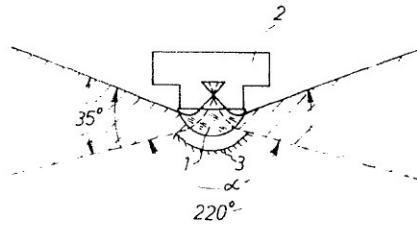


Fig. 2

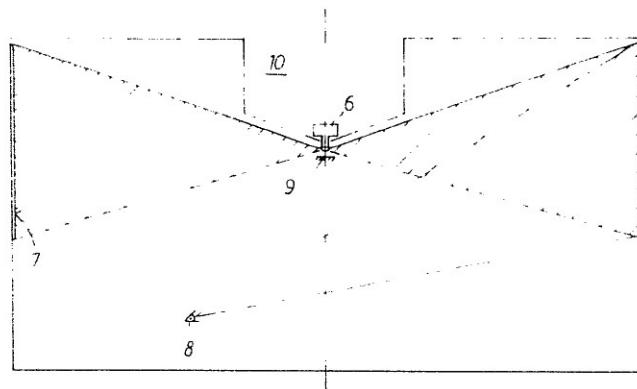
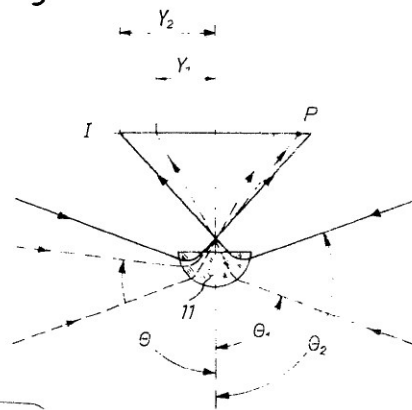


Fig. 4



**POOR QUALITY**



Fig. 3

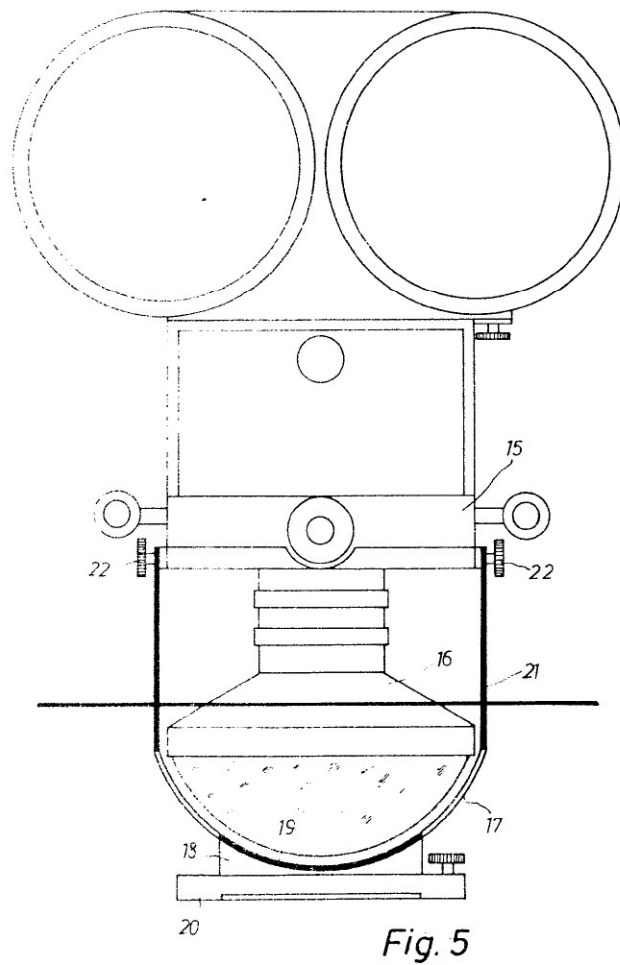
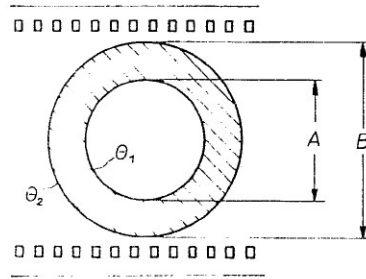


Fig. 5

## Expo 61 - Italia

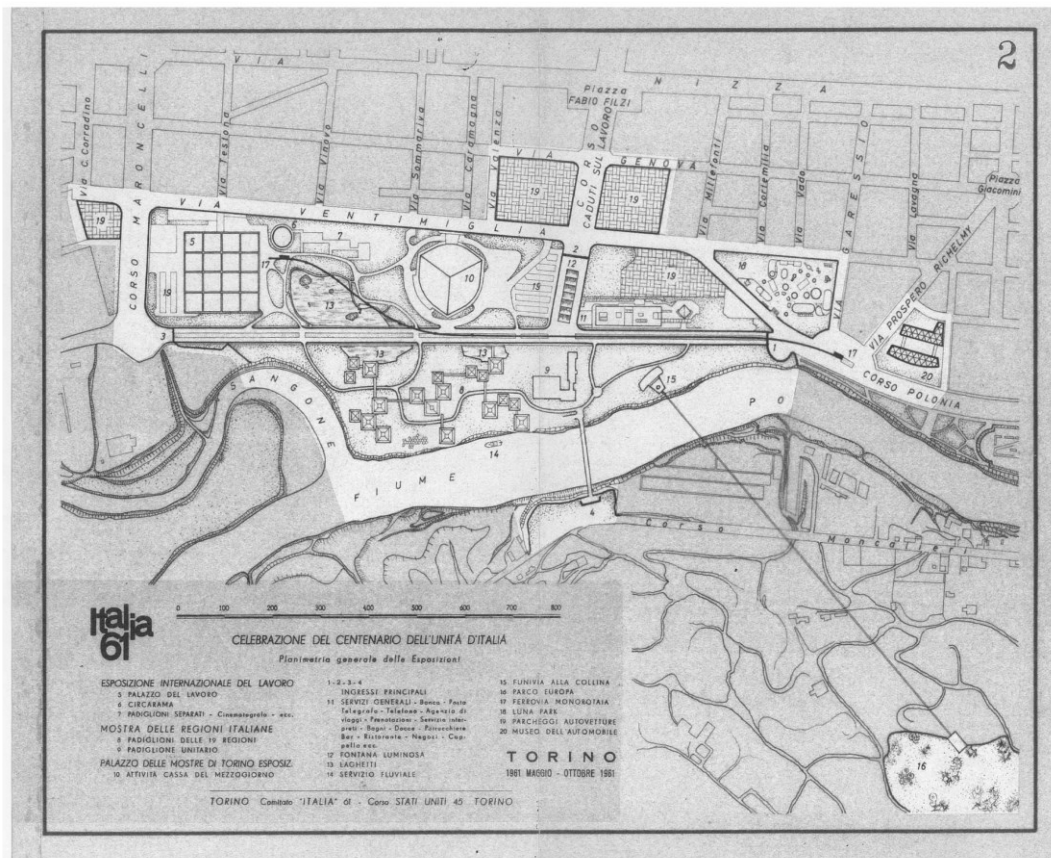
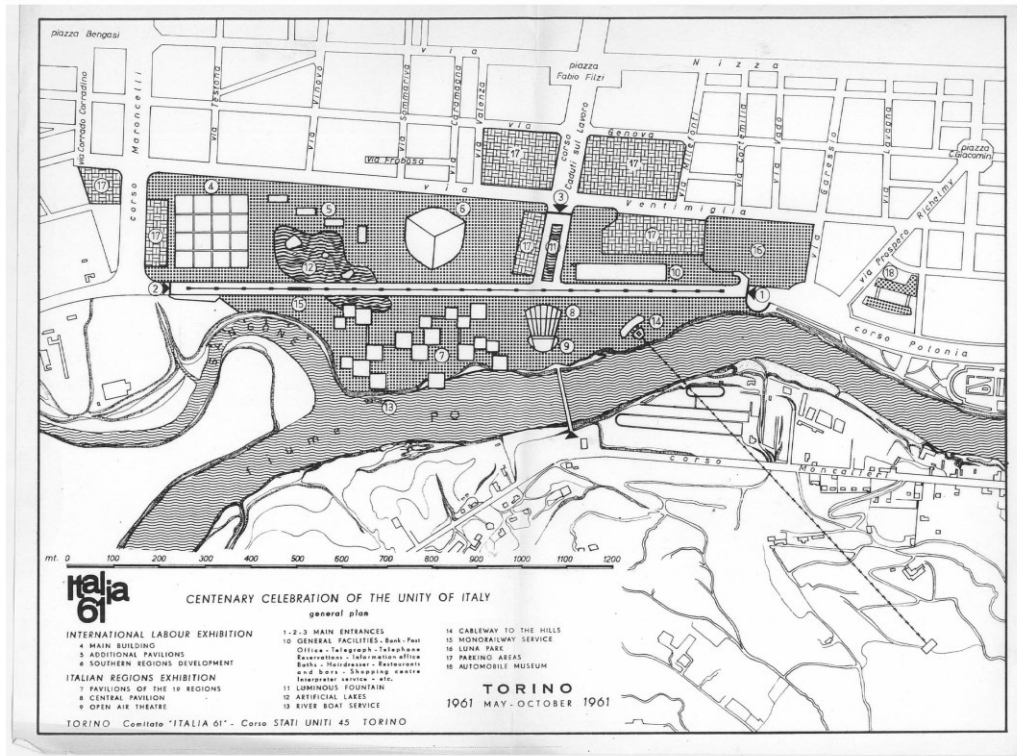
Archivio storico FIAT:

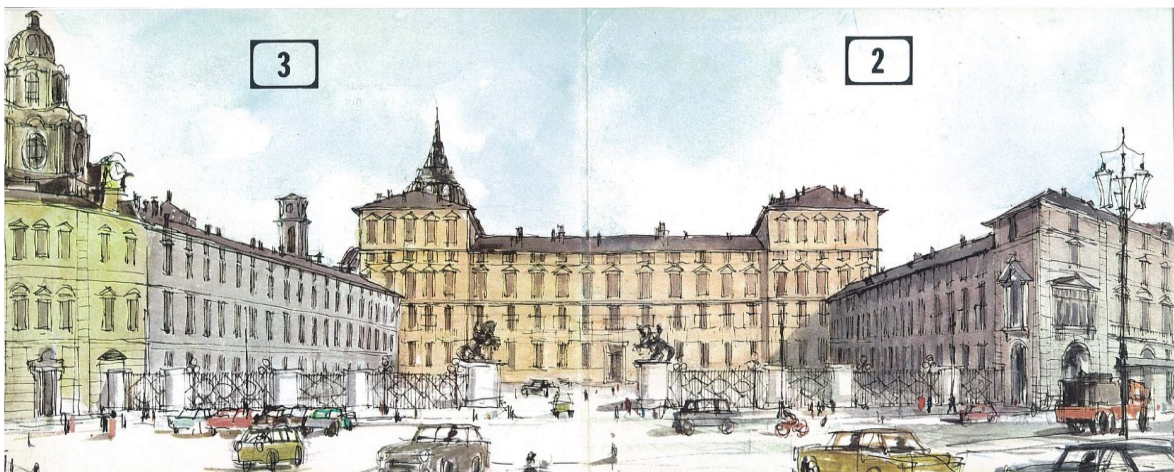
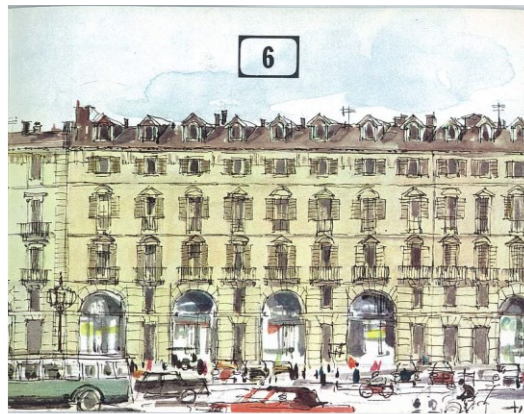
La visita di Disney a Expo 61, foto padiglione Circarama, mappe Expo 61, opuscolo Circarama.

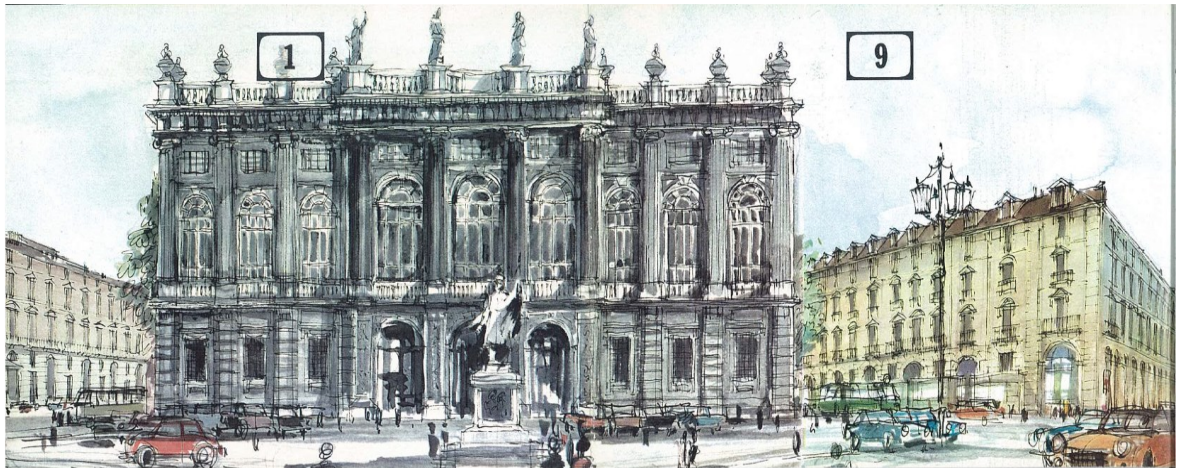












1

**L**A FIAT è lieta di offrire al pubblico cosmopolita, che viene a Torino per le manifestazioni del Centenario, la grande attrazione del Circarama Disney.

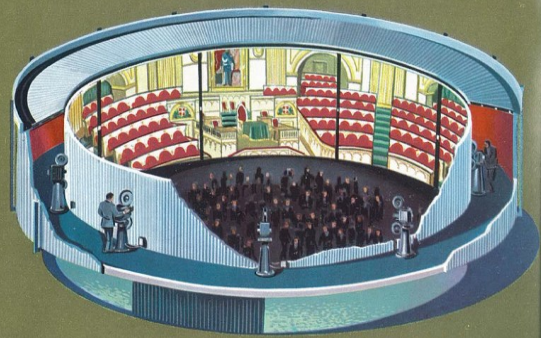
Che cos'è il Circarama? È il cinematografo su schermo circolare di 360°. Procedimento inventato e brevettato da Walt Disney con originalissimo sistema di ripresa e di proiezione. Nel Circarama gli spettatori, completamente circondati dalle riprese in movimento, hanno la sensazione di partecipare all'azione cinematografica.

Il primo Circarama fu presentato da Walt Disney nel 1955 a Disneyland; quindi all'Esposizione Internazionale di Bruxelles nel 1958 ed all'Esposizione Americana di Mosca nel 1959. Da allora il sistema Circarama è stato perfezionato (film a 35 mm. anziché a 16 e 9 proiettori simultanei anziché 11); e così come la Fiat lo presenta a Torino è novità assoluta.

Walt Disney, con questa sua licenza alla Fiat per il Circarama, ha voluto rendere omaggio alle celebrazioni in Torino del Centenario dell'Unità d'Italia, come egli stesso dice nel messaggio che riproduciamo nella pagina seguente.

Per rendersi conto del procedimento Circarama disporre questo pieghevole a forma di cerchio. Le 9 facciate corrispondono ai 9 settori dello schermo circolare; e tanto per esemplificare l'effetto viene riprodotta su ogni facciata la nona parte di una immagine totale.

2





3



#### Messaggio di Walt Disney

È con piacere che mettiamo a disposizione degli Italiani - con la collaborazione della Fiat - la nostra più recente scoperta in campo cinematografico: il "Circarama". Con ciò noi vogliamo dare un nostro contributo alle manifestazioni in Torino per la celebrazione del Centenario dell'Unità d'Italia.

Il Circarama ha rappresentato una attrazione unica a Disneyland fin dal giorno della sua inaugurazione, nel 1955.

Il film Circarama "Italia 1961", in splendidi colori della Technicolor, dà rapide visioni di alcuni aspetti dell'Italia d'oggi: meravigliose bellezze del paesaggio, città, monumenti, antiche glorie e moderno lavoro industriale.

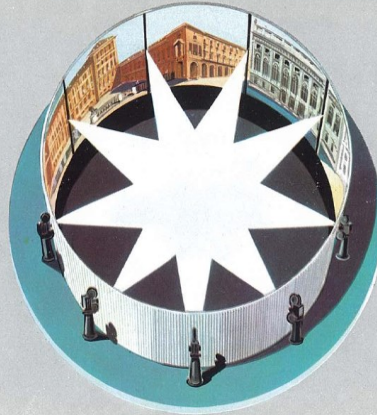
Esprimo il mio personale ringraziamento alla Fiat e a tutti coloro che hanno collaborato con noi per la realizzazione di questo spettacolo, che spero interesserà moltissimi nostri amici italiani.

Desidero inoltre complimentarmi con tutti per le celebrazioni del Centenario, ed esprimere l'augurio che le manifestazioni torinesi siano un grande successo.

Burbank, aprile 1961

WALT DISNEY

4



5

#### Il padiglione Fiat Circarama

PER il Circarama la Fiat ha costruito un apposito padiglione, che è esso stesso una novità per l'Italia. Costruzione progettata e realizzata - con l'assistenza tecnica della Walt Disney - dalla Divisione Fiat Costruzioni. Padiglione completamente smontabile e trasportabile, in acciaio alluminio e plastica.

Nel suo insieme il padiglione si sviluppa su un'area di 1500 mq. Il cilindro-circarama (sala di proiezione) ha un diametro di 32 metri, è alto 12 m. Lo schermo circolare ha uno sviluppo di 90 m. per un'altezza di 7. Nella struttura del cilindro sono collocati i 9 proiettori da cui si dipartono i fasci delle immagini.

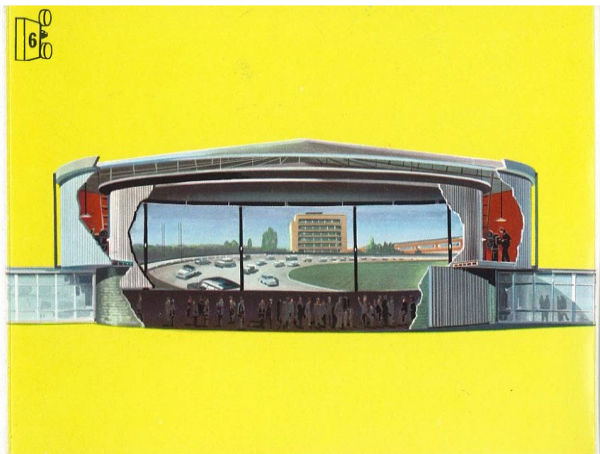
Capienza della sala di proiezione: circa 1000 persone, in piedi.

Nel sistema Circarama Walt Disney il film è montato ad "anello" e le immagini si svolgono in modo continuo.

Il sonoro (impianto stereofonico a 6 piste) è indipendente dal film, ma è sincronizzato elettronicamente con esso, secondo lo svolgimento delle immagini. Il suono sincronizzato con i movimenti dell'immagine diventa elemento dell'azione stessa e dà allo spettatore la sensazione di essere protagonista della scena.

Tutti gli impianti tecnici per la proiezione e il sonoro sono della Soc. Microtecnica (Torino), che ha dato la sua volenterosa collaborazione.

6



7

#### Il film che vedete

FILM unico a colori (circa 1000 metri), intitolato "Italia 1961". È stato realizzato - per conto della Fiat - dalla "Walt Disney Production" (Burbank, California), a cura della "Royfilm" di Roma (produttore Roberto De Leonardis, regista Elio Piccon).

Il commento del film è di Indro Montanelli. La musica è del Maestro Angelo Francesco Lavagnino. Colori della Technicolor. Le copie a colori del film, sull'originale Walt Disney, sono state stampate dalla Technicolor di Roma.

Il lavoro di ripresa si è svolto per 22.000 Km. attraverso l'Italia, anche dall'aereo cortesemente messo a disposizione dal Ministero della Difesa italiano (Aeronautica): un "C. 119" (vagone-volante). Il vagone-volante è andato fino in Rhodesia per filmare la colossale Diga di Kariba, opera di lavoro italiano.

La cinepresa Disney ha spaziato dalle Alpi alla Sicilia e alla Sardegna cogliendo aspetti significativi del Paese; ma la necessità di contenere la lunghezza del film ha imposto di sacrificare stupende riprese di tante grandi belle città. Per la parte industriale le succinte inquadrature inserite nel film sono volutamente senza intestazioni di Aziende perché esula da esso ogni fine pubblicitario.

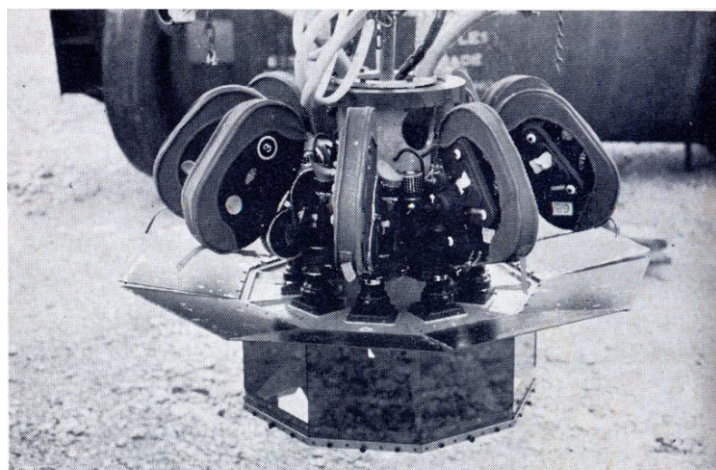
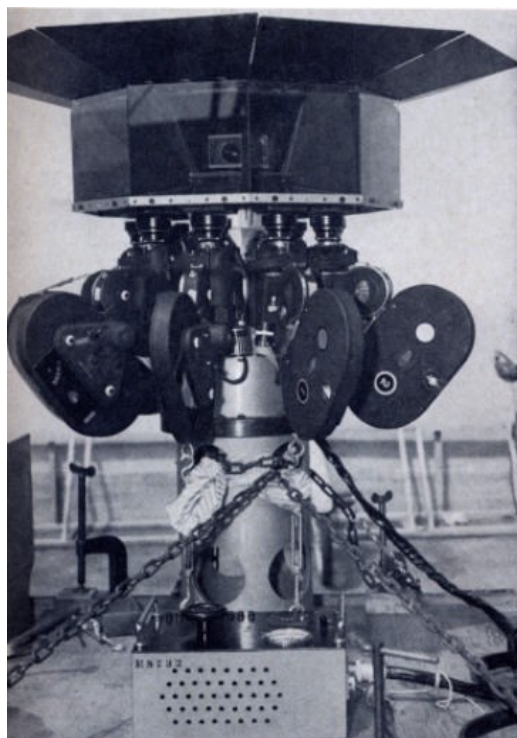
Fiat - Stampa e Propaganda - Stampato n. 1751 - Printed in Italy Arnoldo Mondadori Editore - Verona

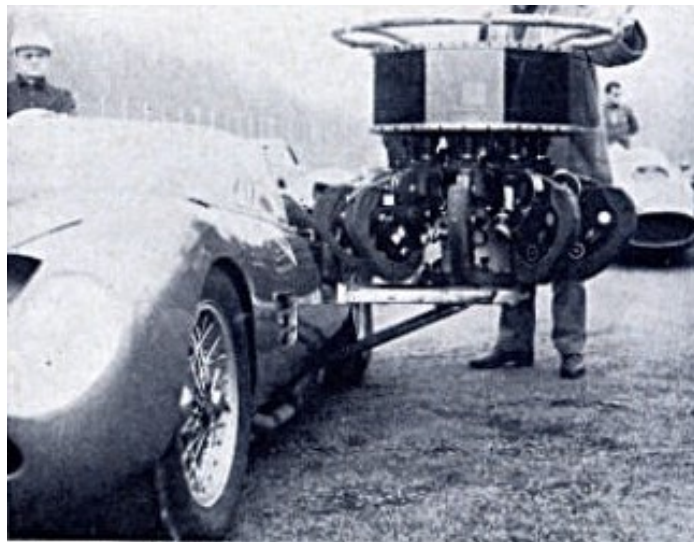
8

WALT DISNEY  
PRESENTA  
"ITALIA 1961"  
IN  
**CIRCARAMA**

Offerto dalla FIAT  
per le manifestazioni del  
Centenario dell'Unità d'Italia in Torino

Dispositivo e backstage *Italia 61*, in Herb A. Lightman, "Circling Italy with Circarama", in *American Cinematographer*





FIAT



Ogni volta la Fiat trova un nuovo, suggestivo impiego per il suo « padiglione geodetico », diventato elemento tradizionale, caratteristico del panorama fieristico. Per il 1962 sotto la cupola emisferica ha trovato ospitalità il « Circarama » di Walt Disney, definito lo « Spettacolo dell'Italia » in quanto consente agli spettatori di compiere un indimenticabile pellegrinaggio attraverso le bellezze naturali e artistiche del nostro Paese, non senza trascurare, come è logico, i grandi, modernissimi impianti industriali.

## Il fondo Totalrama

Il fondo Totalrama è depositato presso l'Archivio del Cinema Nazionale d'Impresa ad Ivrea, all'interno del lascito Fiat. Per le informazioni raccolte finora risulta essere un progetto abbandonato, ovvero dopo aver realizzato delle riprese il materiale ottenuto non è mai stato né montato né proiettato in pubblico. Dico questo perché le pellicole del fondo sono tutti negativi (ad eccezione di un frammento positivo) e perché non ci sarà una partecipazione italiana all'Expo di New York 1964-65.

Il fondo si compone di 41 elementi, di cui 10 andati al macero per le cattive condizioni di conservazione; 3 di questi riportavano sulla scheda d'archivio la dicitura "tagli", è da intendere quindi come materiale di scarto che non avrebbe fatto parte del montaggio finale. Sono tutte pellicole in 35mm safety e ad eccezione di un frammento positivo sono tutti negativi. Tre pellicole sono in bianco e nero, mentre tutte le altre sono a colori. Più di metà bobine sono di 300mt circa, mentre 6 elementi sono di 600mt e 7 di 120mt; di una non si sa la metratura (non era riportato come dato nella scheda ed è una di quelle pellicole andate al macero).

Ad eccezione di 3 pellicole girate in formato 1:1:85 (02352P, 09334P, 09327P), le altre sono tutte in Totalrama, ipotizzo che queste tre pellicole siano delle riprese di documentazione del girato in Totalrama perché le immagini riprese ritornano nelle altre pellicole del fondo, ovvero: la stessa montagna con sciatori, gli stessi cingolati Fiat su dell'acqua, forse all'interno di un cantiere, e delle riprese di nuvole da un elicottero. La terza invece contiene delle riprese dalla Torre di Pisa, meno coerenti con le altre immagini contenute nelle riprese del fondo, ma non così distanti dal percorso narrativo che potrei supporre avrebbe dovuto avere in fase di montaggio finale, quindi tale pellicola non è da escludere dal fondo.

Per quanto riguarda i riferimenti temporali le date (probabilmente di sviluppo e stampa delle pellicole in quanto incrociando i dati combaciano con i numeri di ordinativo) presenti sulle bobine coprono un arco che va dal 10/03/1964 al 25/04/1964. Quest'ultima data è di una pellicola in formato 1:1:88, mentre l'ultimo riferimento di pellicola in Totalrama è il 02/04/1964; quindi un periodo di riprese di circa un mese

Analizzando i dati paratestuali sulle scatole originali o riportati sulla pellicola se passate in scatole nuove dopo la prima fase di conservazione passiva, e le immagini impressionate; si è

cercato di dare un ordine alle pellicole del fondo, cercando di ipotizzare quale potesse essere stato l'ordine di montaggio. Le informazioni individuate come parametri di valutazione per analizzare il fondo e che sono servite per le considerazioni fatte sono: la data, il numero di ordinativo, il numero della scatola, il numero del ciak.

La prima grande distinzione è stata fatta isolando un gruppo di sei pellicole (gli elementi sono: 132118P, 02353P, 12969P, 17840P, 12970P, 12974P) che riportano sulla scatola la denominazione "RULLO + numero" (1di1, 1A, 3, 5, 7, 8), le prime due di 300mt mentre le altre quattro di 600mt, le quali presentano più scene giustapposte in sequenza (nelle altre pellicole è presente una scena sola o al massimo due). Seguendo quest'ordine, che presenta comunque dei buchi come si vede dalla sequenza dei numeri, le immagini contenute sono le seguenti:

- metà pellicola vuota e metà con montagna;
- montagna con neve, preparazione piste da sci in qualche località turistica (alberghi) / cingolati Fiat su acqua (forse un cantiere);
- riprese dall'elicottero sulla città di Torino e sull'autodromo Fiat / riprese dall'auto su viadotto in montagna / passaggio all'interno del viadotto / nuvole riprese dall'elicottero;
- piazza della Signoria Firenze / ripresa dall'auto su strada con alberi / panoramica di Roma dall'elicottero / ripresa dall'alto del parcheggio di uno stadio;
- ripresa dall'elicottero di una spiaggia vuota / nuvole dall'elicottero;
- macero.

Alcune scene si ripetono ma mancano delle immagini che troviamo nelle altre pellicole e che quindi possono andare ad inserirsi nei rulli mancanti. Le elenco di seguito mantenendo l'ordine dei ciak: nave ormeggiata in un porto con un molo percorribile, riprese da una nave in mare, ripresa da una nave per trasporto merci, costruzione di una strada in montagna che affaccia sul mare dove vediamo una nave da trasporto, ripresa dall'elicottero sul parco auto Fiat, ripresa dall'elicottero all'interno di un campo da calcio all'inizio o nella pausa di una partita, pista da sci con sciatori, interno della catena di montaggio Fiat con assemblaggio auto, magazzini Fiat, tubi, strade cittadine con segnaletica per autostrada.

I porti non si è riusciti ad identificarli chiaramente ma almeno uno di questi per la conformazione geografica (ci sono le montagne dietro) è molto probabile che sia il porto di Genova, come nelle riprese in *Circarama di Italia '61*.

È necessario tenere presente il filmato del *Circarama Italia '61*<sup>375</sup> dal quale tale progetto deriva direttamente e il documentario IRI (Istituto Ricostruzione Industriale) *IRI 1963. 30 anni al*

---

<sup>375</sup> <https://youtu.be/VGcPwoCP9tc> (ultima consultazione: 24 gennaio 2019).

*servizio del Paese* (39')<sup>376</sup>, al quale si fa riferimento in data 16 dicembre 1963 nei *Diari di propaganda e stampa* della Fiat.

L'insegnamento per noi, visto il film I.R.I., è che dobbiamo impostare sempre di più e meglio (anche nei nostri documentari sullo schermo) il tema Fiat-Economia nazionale, lavoro nazionale, produzione e servizi nazionali; così da costituire il contrapposto "iniziative private" all'indirizzo della statizzazione. [...] Ma le nostre riprese terra-mare-cielo non sono tecnicamente ed artisticamente meno pregevoli, forse talune anche migliori; e il documentario Fiat (specie con il sistema "Totalrama") può ben gareggiare con il documentario I.R.I. Tutto sta a dargli un tono nazionale; non insistere sulle particolarità d'officina, che riescono sempre noiose al pubblico; ma vedere e rendere panoramicamente il complesso del lavoro Fiat nei suoi vasti significati umani, tecnici, economici e sociali. Il film I.R.I. è efficace anche come storia di sviluppo, ma la storia Fiat è di ben più antico respiro.<sup>377</sup>

In entrambi questi filmati ci viene presentato una sorta di viaggio in Italia, finalizzato a presentare il nostro Paese, attraversandolo da Nord a Sud e da Est a Ovest, in macchina in elicottero o per mare, dunque non solo un viaggio attraverso le bellezze naturali o i luoghi di cultura e le città storiche del Bel Paese, ma anche quella parte industriale che si sta sviluppando. Un'Italia che sta cambiando, che sta diventando moderna, dove si viaggia, in cui si diffondono gli elettrodomestici, dove si costruisce (o forse sarebbe meglio dire ri-costruisce): l'Italia del boom economico. È anche il periodo della statizzazione per l'industria italiana, un momento di cambiamento e d'importanza storico-economica che impegna l'industria degli anni Sessanta in diversi settori.

Analizzando alcuni di questi fotogrammi è possibile fare delle osservazioni che ci aiutino a capire meglio il funzionamento del brevetto italiano di Vico D'Incerti per la ripresa e proiezione panoramica.

Ad esempio nella Figura 16 strada con alberi, facendo attenzione alle proporzioni dell'auto in base al punto di vista della macchina da presa, possiamo dedurre che quest'ultima fosse posizionata su un veicolo più alto di un'automobile, che doveva avere la caratteristica necessaria di garantire una certa stabilità per portare la camera. È probabile che fosse un

---

<sup>376</sup> <https://youtu.be/m13JgIULSfA> (ultima consultazione: 24 gennaio 2019).

<sup>377</sup> *Diario direzione stampa e propaganda* n°41, dal 9 al 16 dicembre 1963.

furgoncino, aperto sul retro, con lo spazio adeguato per sistemare la macchina da presa. Si può ipotizzare che fosse un mezzo simile – se non proprio lo stesso – a quello che vediamo nella Figura 37 preparazione piste da sci.

Nel fotogramma in Figura 22 ripresa all'interno del viadotto, possiamo notare una macchia più chiara sull'asfalto posizionata sull'estrema sinistra del "frame", la quale ritorna nel "frame" successivo posizionata all'estrema destra nella foto; tracciando una linea immaginaria, che segua l'orizzonte, vediamo chiaramente come la macchia non sia allineata ma risulti spostata rispetto a prima. Questo avviene perché il dispositivo da ripresa non è fermo ma in movimento all'interno del viadotto che sta, per l'appunto, percorrendo.

Un limite di questo sistema di ripresa e proiezione è quello di non riuscire a fissare in modo nitido i soggetti in movimento, e lo possiamo vedere chiaramente nelle Figura 35 interno fabbrica e Figura 28 positivo, dove le persone in primo piano risultano sfuocate. Nel primo esempio tale osservazione risulta ancora più chiara perché è possibile fare un confronto diretto tra la persona in primo piano, sfocata, e quella in secondo piano che è invece definita e chiaramente riconoscibile.



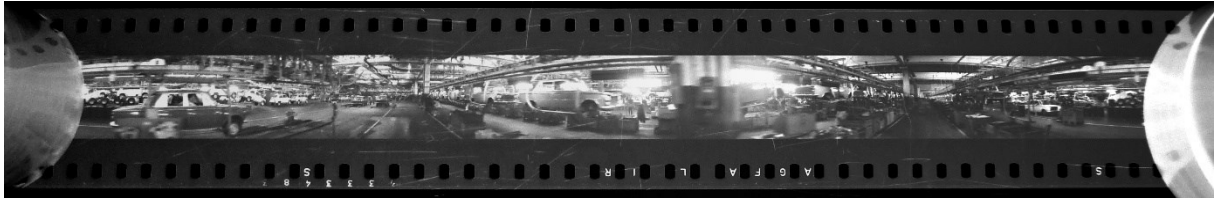
Report fondo Totalrama – Archivio Nazionale Cinema d'Impresa, Ivrea

	INVENTARIO	TITOLO	ELEMENTO	SUPPORTO	FORMATO	COLLOCAZIONE	METRAGGIO ATTRIBUITO	B/N - COLORE	SISTEMA SONORO
1	13218P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	I Y 5	300	colore	
2	02353P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	II D 09	300		
3	12969P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	I X 14	600		
4	17840P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	I D 11	600	colore	
5	12970P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	I X 14	600		
macero - 6	12974P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	I X 14	600		
7	09333P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	III I 21	300	colore	
8	09328P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	III I 20	300	colore	
9	09329P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	III I 20	300	colore	
10	02373P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	ciner.	II D 10	300	colore	
11	09336P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	III I 21	300	colore	
12	02356P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	II D 09	300	colore	muto
13	02346P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	II D 09	300	colore	
14	02376P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	ciner.	II D 10	300	colore	muto
15	09326P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	III I 22	300	colore	
16	02367P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	ciner.	II D 10	300	colore	
17	09325P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	III I 21	300	colore	
18	09331P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	III I 21	120	colore	
19	02354P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	II D 09	300	colore	
20	09335P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	III I 21	300	B/N	
21	09324P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	III I 21	300	B/N	
22	02350P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	II D 09	300	colore	
23	02345P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	II D 09	300	B/N	
24	12979P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	I X 15	600	colore	
25	09330P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	III I 20	300	colore	
26	13334P	Fiat Totalrama 360°	Positivo Sc.	safety	35 mm	I D 12	300	colore	
27	02366P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	ciner.	II D 10	300		
28	02374P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	ciner.	II D 10	300		
29	02375P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	ciner.	II D 10	300		
30	09334P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	III I 21	120	colore	
31	02352P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	II D 09	300	colore	
32	09327P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	III I 21	120	colore	
macero - 33		Fiat Totalrama 360° (1964)							
macero - 34	03726P	Totalrama	Negativo Sc.	safety	35 mm	VI 62	120		muto
macero - 35	03762P	Fiat Totalrama 360°	negativo col. D/b	safety	35 mm	VI 62	120		
macero - 36	03769P	Fiat Totalrama 360°	Negativo Sc.	safety	35 mm	VI 62	120		
macero - 37	13101P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	I Y 9	300		
macero - 38	13102P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	I Y 9	120		
macero - 39	13103P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	I Y 9	600		
macero - 40	13104P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	I Y 9	300		
macero - 41	13105P	Fiat Totalrama 360°	negativo sc.	safety	35 mm	I Y 9	300	colore	

	INVENTARIO	SCATOLA	CIAK	DATA	ORDINATIVO	CONTENITORE	NOTE CONTENITORE
1	13218P					nuovo	RULLO 1 DI 1
2	02353P					vecchio - Tecnostampa	RULLO 1 A
3	12969P					vecchio - Fiat	RULLO 3
4	17840P					nuovo	RULLO 5
5	12970P					vecchio - Tecnostampa	RULLO 7
macero - 6	12974P					vecchio - Tecnostampa	RULLO 8
7	09333P		1		622	nuovo	stampa colore
8	09328P		2	10.3.64		nuovo	stampa colore
9	09329P			12.3.64	640	nuovo	N3
10	02373P	4	4	12.3.64	640	vecchio - Tecnostampa	m-s m / a7x 6   7H130 6   7H853
11	09336P	6	5			nuovo	stampa colore - scene richieste
12	02356P	7	6	23.3.64	685	vecchio - Tecnostampa	stampa continua / m-s 11o19
13	02346P	8	7			vecchio - Tecnostampa	stampa continua / m-s m
14	02376P	10	8	23.3.64	685	vecchio - Tecnostampa RO	stampa continua
15	09326P	21	9	23.3.64	685	nuovo	stampa colore
16	02367P	22	10			nuovo	stampa colore
17	09325P	20	11	23.3.64	685	nuovo	stampa colore
18	09331P	19	12	23.3.64	685	nuovo	stampa colore
19	02354P	11 corretto in 13	13	23.3.64	685	vecchio - Cineflat	
20	09335P	15	14			nuovo	
21	09324P	16	15			nuovo	
22	02350P	14	16	23.3.64	685	vecchio - Tecnostampa	stampa continua / 6919 in rosso
23	02345P	17	17	20.3.64	1604	vecchio - Tecnostampa	stampa continua / giornaliero: P.N.
24	12979P	30	27	2.4.64		vecchio - 9805	stampa colore
25	09330P	31	28			nuovo	stampa colore
26	13334P					nuovo	
27	02366P						
28	02374P						
29	02375P						
30	09334P			23.3.64	685	nuovo	stampa colore
31	02352P	12   14	22   28	23.3.64	685	vecchio - Tecnostampa	stampa continua / 617 in rosso
32	09327P	23	A 29	25.4.64		nuovo	coda nera con start per suono
macero - 33							
macero - 34	03726P						
macero - 35	03762P						
macero - 36	03769P						
macero - 37	13101P						
macero - 38	13102P						
macero - 39	13103P						
macero - 40	13104P						
macero - 41	13105P						

	INVENTARIO	NOTE DESCRIZIONE
1	13218P	montagna   vuoto
2	02353P	montagna con neve, preparazione piste da sci   cingolati Fiat su acqua (forse un cantiere)
3	12969P	da elicottero su città-autodromo?   viadotto in montagna dall'auto   interno del viadotto dall'auto   nuvole da elicottero
4	17840P	piazza della Signoria Firenze, riprese dall'auto su strada con alberi   Roma dall'elicottero   parcheggio stadio dall'elicottero
5	12970P	biglietto: farsi spiegare se la bobina di
macero - 6	12974P	30 cm è da fare un test.
7	09333P	nave in porto con molo
8	09328P	Girato riprese da nave in mare
9	09329P	Girato scena porto ripresa dalla nave
10	02373P	costruzione strada in montagna, che affaccia sul mare (golfo) dove si vede una nave da carico
11	09336P	Girato da elicottero su città
12	02356P	riprese da elicottero su autodromo Fiat
13	02346P	macchine su strada dall'alto / ripresa dall'elicottero del parco auto Fiat
14	02376P	riprese da elicottero su campo da calcio durante l'inizio di una partita
15	09326P /	strada in montagna / viadotto
16	02367P	strade di città con cartelli per imbocco autostrada, parcheggio esterno stadio
17	09325P	strada coperta in montagna / ripresa viadotto dall'interno
18	09331P	tubi
19	02354P	pista da sci
20	09335P	Girato interno catena di montaggio Fiat
21	09324P	Girato interno fabbrica Fiat con assemblaggio auto
22	02350P	cingolati su acqua
23	02345P	interno magazzino (probabilmente della Fiat)
24	12979P	nuvole da elicottero
25	09330P	Girato riprese dall'alto
26	13334P	Totalrama / 13347P piazza
27	02366P	
28	02374P	
29	02375P	
30	09334P	Girato / 1.1.85 elicottero su Torino, autodromo Fiat, cinepresa in elicottero, elicottero di nuovo
31	02352P	1.1.85 discesa con gli sci
32	09327P	Girato / 1.1.88 Pisa, famiglia più papà che riprende, gente su torre
macero - 33		
macero - 34	03726P	Tagli
macero - 35	03762P	Tagli
macero - 36	03769P	Tagli
macero - 37	13101P	
macero - 38	13102P	
macero - 39	13103P	
macero - 40	13104P	
macero - 41	13105P	

Pellicole Totalrama



*Figura 1. Elemento 09324P*



*Figura 2. Elemento 09336P*



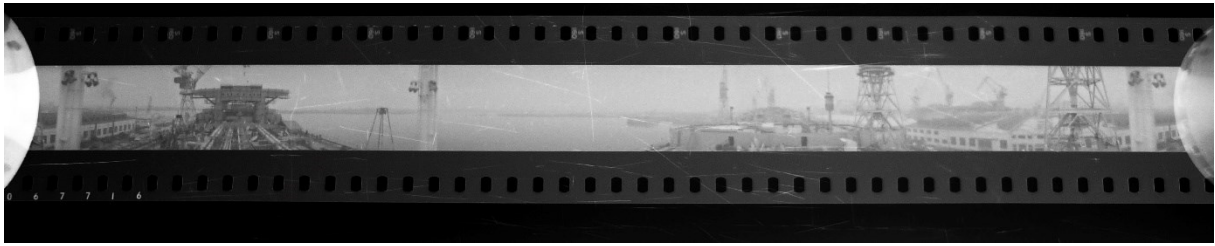
*Figura 3. Elemento 17840P*



*Figura 4. Elemento 17840P*



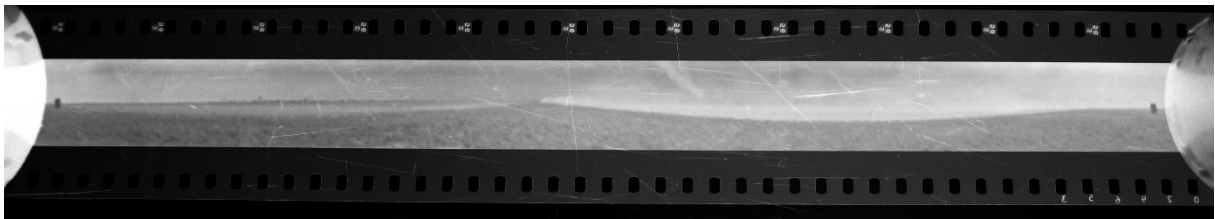
*Figura 5. Elemento 09333P*



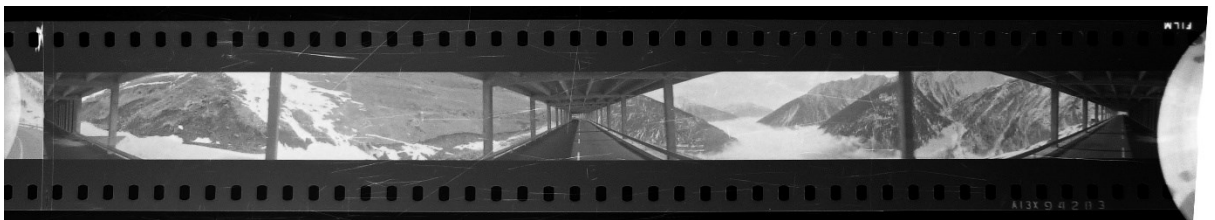
*Figura 6. Elemento 09329P*



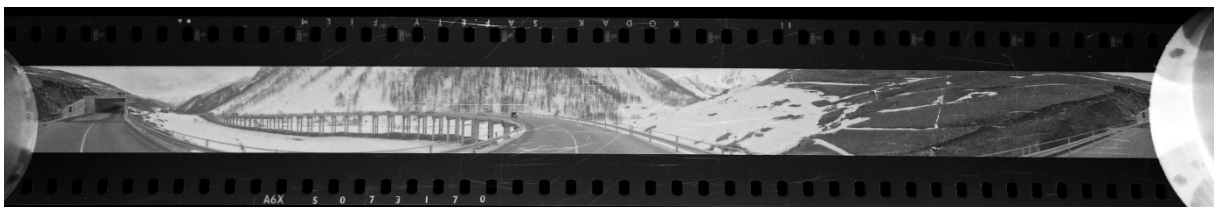
*Figura 7. Elemento 09331P*



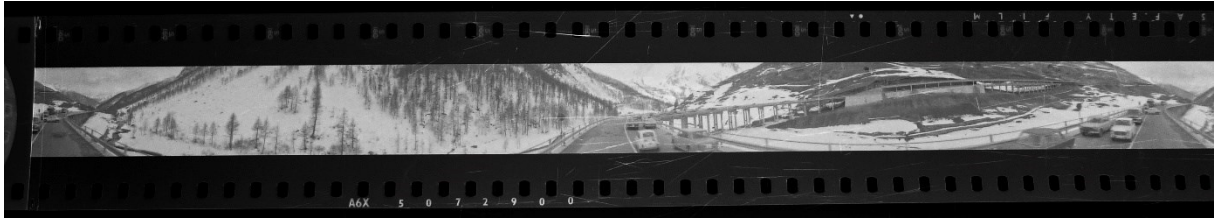
*Figura 8. Elemento 12970P*



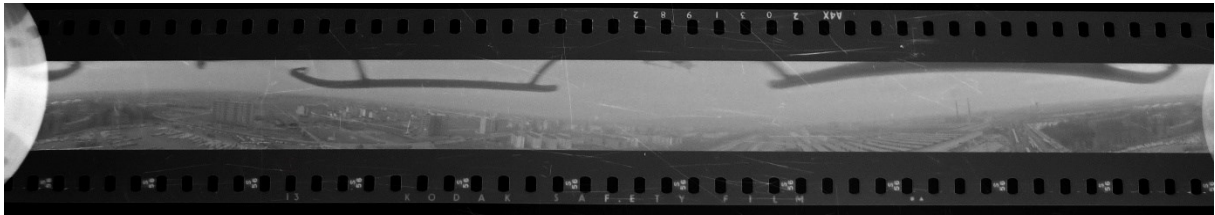
*Figura 9. Elemento 09325P*



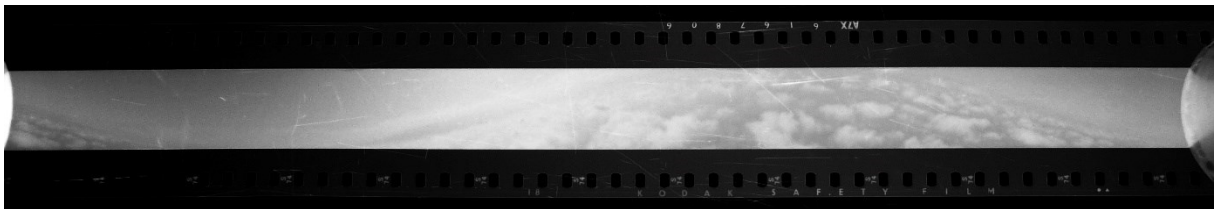
*Figura 10. Elemento 09326P*



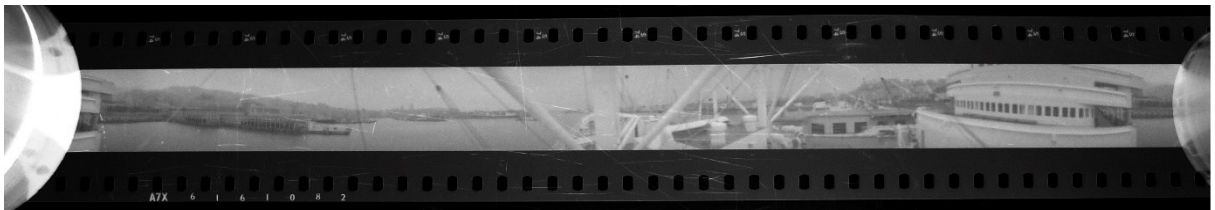
*Figura 11. Elemento 12969P*



*Figura 12. Elemento 09330P*



*Figura 13. Elemento 12979P*



*Figura 14. Elemento 09329P*



*Figura 15. Elemento 13334P*



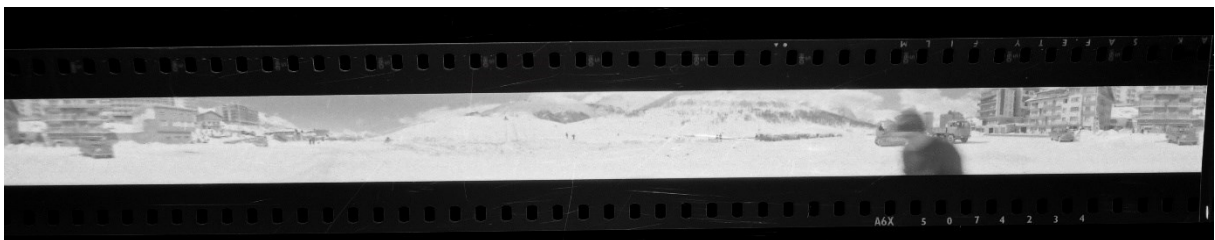
*Figura 16. Elemento 02367P*



*Figura 17. Elemento 02367P*



*Figura 18. Elemento 02353P*



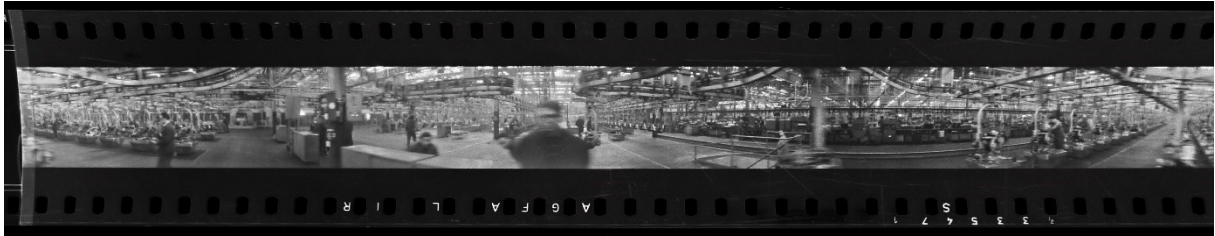
*Figura 19. Elemento 02353P*



*Figura 20. Elemento 02345P*



*Figura 21. Elemento 02373P*



*Figura 22. Elemento 09335P*



*Figura 23. Elemento 02346P*

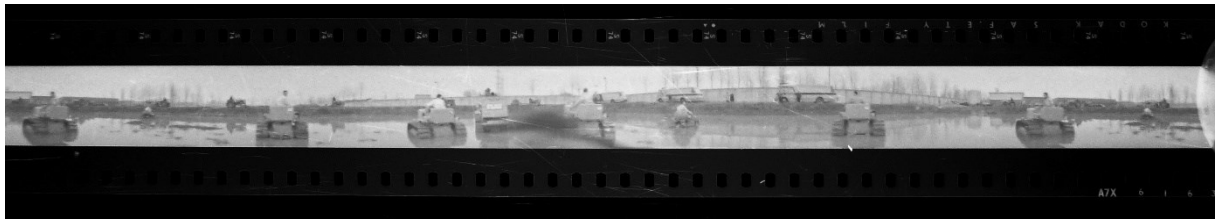


*Figura 24. Elemento 02353P*



*Figura 25. Elemento 02354P*

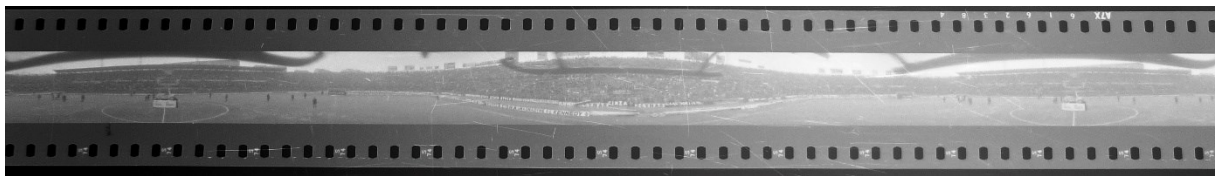




*Figura 26. Elemento 02350P*



*Figura 27. Elemento 02356P*



*Figura 28. Elemento 02376P*



*Figura 29. Elemento 17840P*

## Expo 64 - Svizzera

## Fotozentrum Wintertur

### Backstage *Zauber der Schiene*











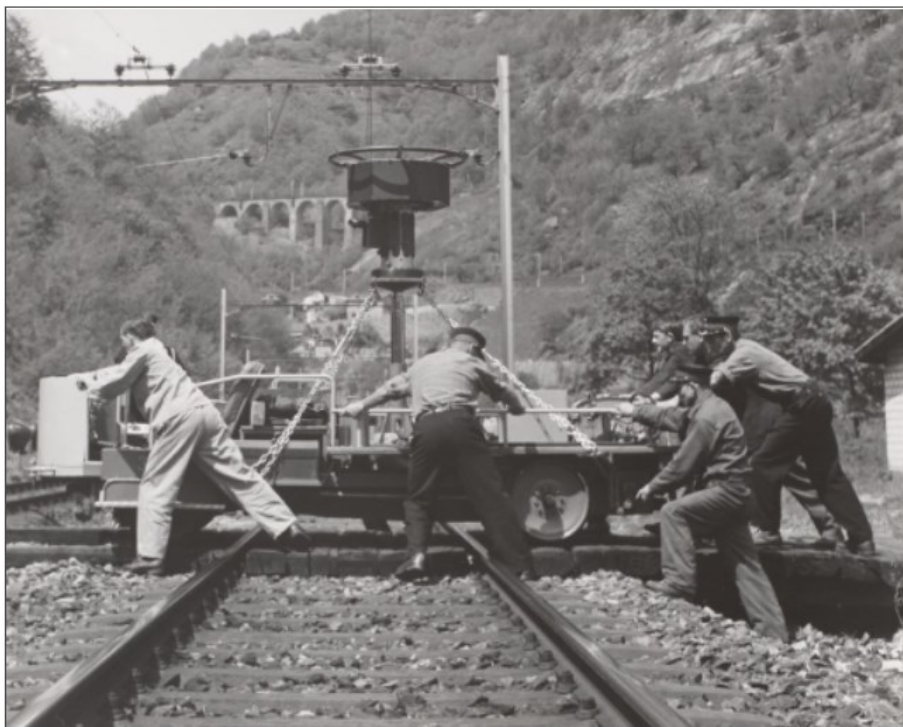
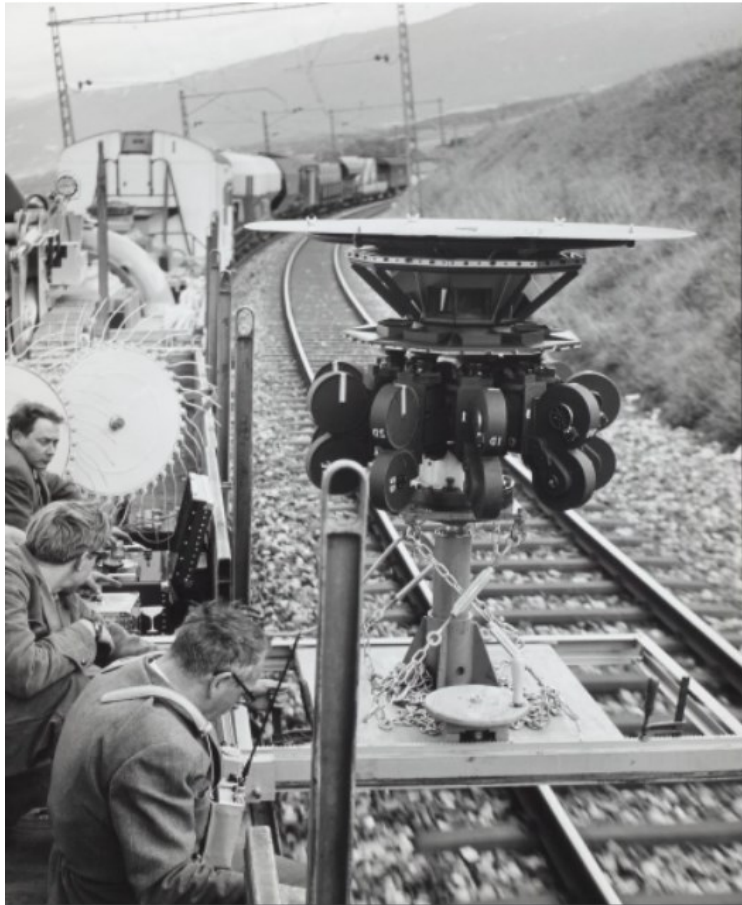




































Documentazione per le riprese di *Zauber der Schiene*

*Herz Marti*

Bereinigter Drehbuch-Entwurf von E.A.Heiniger für den Circorama Film  
der SBB Expo 1964

1. Berge: Panorama der Berner Alpen
  2. Aletschgletscher: Märjelensee, Wallis
  3. Stausee: Barbarine oder Grimsel
  4. Freiluftstation
  5. Zürich HB: Passagiere mit abfahrendem Zug
  6. Zug in Landschaft: Am Zugersee oder auf der Strecke Arnex/Vallorbe
  7. TEE Triebwagen
  8. TEE Speisewagen: Inneres mit Passagieren
  9. Italien: Turm von Pisa
  10. Frankreich: Arc de Triomphe
  11. Deutschland: Rheinlandschaft mit Lorelei
  12. Oesterreich: Salzburg oder Wien
  13. Zürich Quaibrücke
  14. Luzern
  15. Genf
  16. Bern: Viergleisige Brücke
  17. Bern: Kramgasse mit Zeitglockenturm
  18. Eidgenössisches Turnfest: Bern Wankdorf *invern*
  19. Clarus: Landgemeinde
  20. ETH: Wissenschaft
  20. a Baustelle: Lausanne-Denges
  21. Bau von Lokomotive: Mechanisch
  22. Bau von Lokomotive: Elektrisch
  23. Bau von Personenzug
  24. Bau von Güterwagen
  25. Rheinhafen: Basel
  26. Palletierung: Basel oder Lausanne
  27. Ablaufberg Muttens
  28. Rheinfall: Güterszug
  29. Freiverlad: La Fraïlle
  30. Anschlussgleise: Attisholz
  31. Gleise-Bau-Montagehalle: Högendorf
  32. Gleisebau: Moderne Maschine mit Langschienenablad
- ⊗ LICHTMASCHINE, BELEUCHTUNG

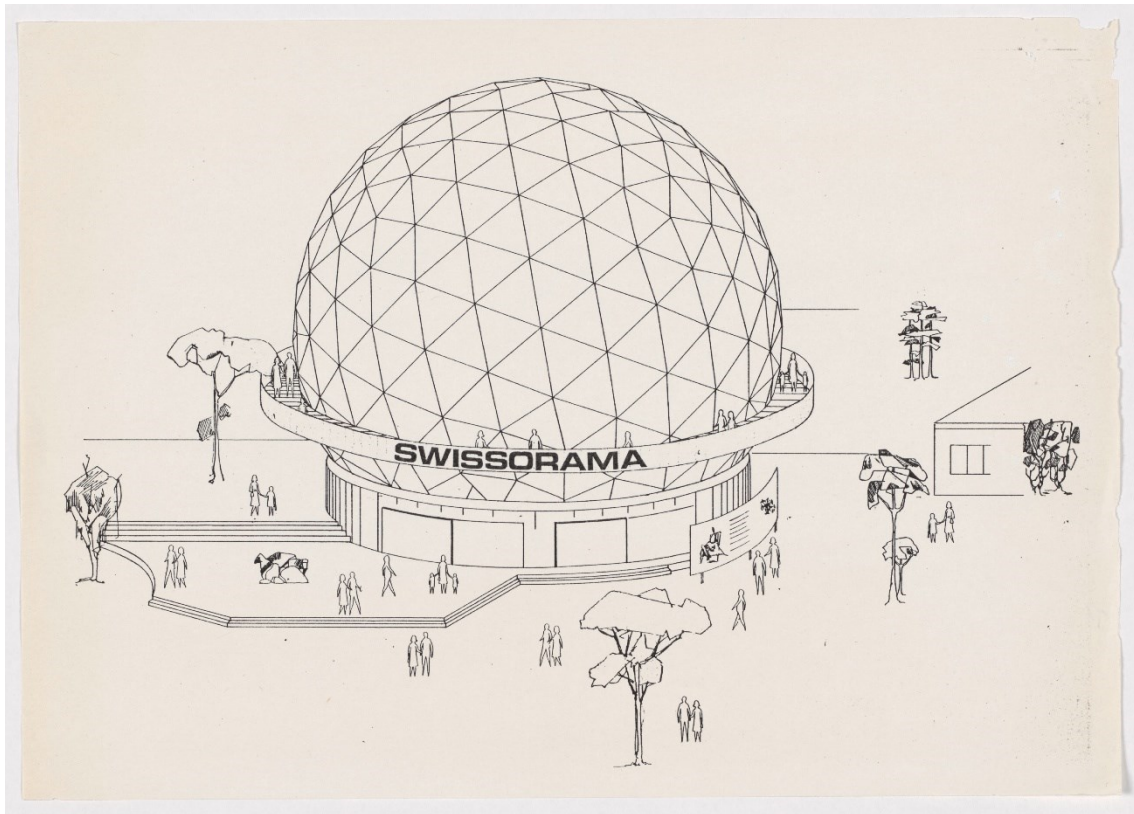
*nicht verwendet  
Hamburg, Hafen - Bahn*



- 33. Sitterbrücken: St. Gallen
- 34. Landwasserviadukt: Rhätische Bahn, Filisur
- 35. Schwebebahn Trübsee, Säntis oder Diavolezza
- 36. Bernina Bahn: Schleife Brusio
  
- 37. Gotthardbahn: Tunnelleingang
- 38. Gotthardbahn: Tunnelausgang
- 39. Gotthardbahn: Passagiere an Fenstern
- 40. Bellinzona
  
- 41. Tessin: Lugano, Locarno oder Ascona
- 42. Briens Rothornbahn
- 43. Brig: Autoverlad
- 44. Löttschbergbahn: Luegelkinnviadukt
  
- 45. Sitten
- 46. Reben am Genfersee
- 47. Pilatus oder Rochers de Naye
- 48. Jura
  
- 49. Engadin
- 50. Vorbahnhof: Signale im Nebel
- 51. Streckenwärter im Nebel mit vorbeifahrendem Zug
- 52. Nebelmeer: Rigi, Pilatus oder Rochers de Naye
  
- 53. Herbst mit Wechsel in Schneesturm
- 54. Berninabahn: Schneeschleuder
- 55. Davos-Parsonn-Bahn
- 56. Kleine Scheidegg mit Bahnen und sonntäglichem Betrieb
  
- 57. Grindelwald: Sessellift First
- 58. Skifahrer
- 59. Basler Fasnacht
- 60. Frühling: Fricktal, Zugersee
  
- 61. Alpaufzug im Appenzellerland
- 62. Gornergratbahn
- 63. Stoockhornbahn
- 64. Berge: Panorama der Walliser Alpen

- HELIKOPTER
- DOLLY
- AUTO
- DRAISINE
- BAHNEN
- SCHIFFE-AUTO
- LIFT (FIAT)

## Prospetto Swissorama



### Script per le riprese di *The Spirit of Adventure* in Swissorama

E.A.H.

## The Spirit of Adventure

TREATMENT FOR THE MOTION PICTURE ENTITLED "THE SPIRIT OF ADVENTURE" WHICH WILL BE FILMED IN THE NEW SWISSORAMA 360° TECHNIQUE, IN EASTMAN COLOR NEGATIVE 70 MM QUADROPHONIC SOUND.

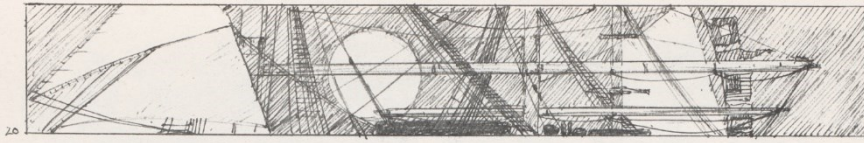
SWISSORAMA AFFORDS THE PERFECT ILLUSION, REALITY SURROUNDING THE VISITOR WITH A PICTURE IN A COMPLETE CIRCLE. ONE PROJECTOR PRODUCES AN IMAGE ON A CYLINDRICAL SCREEN OF APPROX. 60 FEET IN DIAMETER.

THE FOLLOWING EIGHT SEQUENCES ARE SKETCHED IN APPROX. 180°, BUT FOR THE MOTION PICTURE THEY WILL BE FILMED IN SWISSORAMA - A FULL 360°. WITH SWISSORAMA, THE AUDIENCE WILL ALWAYS BE IN THE CENTER OF THE ACTION, PARTICIPATING IN THE VARIOUS ADVENTURES.

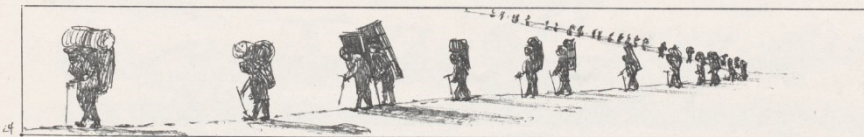
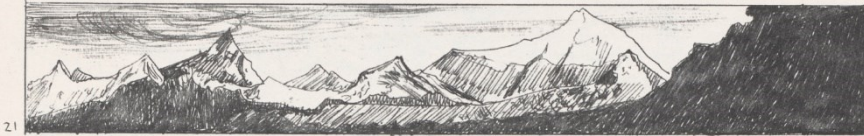
● AUTO TRAVELING ● TRIPOD ● DOLLY, LIFT ● BOAT ● HELICOPTER ● UNCERT.

SHOOTING THE RAPIDS DOWN THE COLORADO RIVER LEES FERRY, ARIZONA TO LAKE MEAD USA.

A detailed sketch of a river rapids, showing the turbulent water and the surrounding rocky terrain. The sketch is rendered in black lines and is positioned at the bottom of the page. A small red circle is located to the right of the sketch.



WHY DO MEN CLIMB MOUNTAINS? THE HIMALAYAS OR EIGER NORTH WALL



25



RONDA. BULLFIGHT. "THE MOMENT OF TRUTH."

SOUND, MUSIC

26



VALENCIA (LAS FALLAS FIESTA). FIRECRACKERS EXPLODING, FILLING THE AIR WITH BANGING AND FLAMBOYANCE.

SOUND, MUSIC FADING OUT

June 21, 1975  
E.A. HEINIGER ZÜRICH  
PRGD, SWISSORAMA

30



ZÜRICH, 16. Sept. 80  
Ernst A. Heiniger AG  
E.A. Heiniger

Dieses Drehbuch darf ohne Einwilligung des Urnehmers nicht reproduziert werden.

DESTINATION BERLIN

Exposé  
für einen Film im  
SWISSORAMA 360° Rundsystem

anlässlich der 750 Jahrfeier von Berlin



© Heiniger Swissorama AG

März 1986

Opuscolo Expo 64



	<p>Alle Lastkähne, die im Laufe eines Jahres in den Basler Rheinhäfen anlegen, in Keilreihung aufgereiht, ergäben einen Schiffszug rheinabwärts bis nach Holland. Zwei Drittel ihrer Güter werden in Basel auf die Bahn verladen.</p>		<p>Wenn man die Alpen als Herz der Schweiz bezeichnet, dann ist der Jura die Lunge. Die jurassischen Privatbahnen führen den luftthungrigen Wanderer hinauf zu den sonnigen Hochflächen und lichten Weidewäldern. Quer durch den Jura ziehen aber auch Bahnlinien von internationaler Bedeutung im Personen- und Güterverkehr.</p>
	<p>Rasch beladen — rasch entladen — voll beladen! Moderne Hilfsmittel und Spezialwagen erleichtern den Umschlag von der Schiene auf das Strassenfahrzeug und umgekehrt. 5-Tonnen-Hubtraktor der SBB</p>		<p>Die Bahn im Hause. Das private Anschlussgleise gibt unmittelbaren Zugang zum europäischen Schienennetz von 200 000 Kilometern. Im Werkhof der Gebrüder Sulzer Aktiengesellschaft, Winterthur.</p>
	<p>8000 Tonnen Stückgut täglich! Eine Aufgabe, die ohne Rationalisierung der Verladearbeiten nicht zu lösen wäre. Die praktischen Holzpaletten reisen freizügig durch ganz Europa.</p>		<p>Die Erfindung «Eisenbahn» aus den Ebenen Englands in unsere Bergwelt verfrachtet, fand hier kein ideales Gelände. Um so kühnere Taten wagten die Ingenieure zur Überwindung von Bergen und Tälern. Sitter-Viadukt der Bodensee-Toggenburg-Bahn.</p>
	<p>« Gut verpackt ist halb verkauft » empfiehlt die Bahn ihren Kunden. Sie stellt Ihnen stets für jedes Gut den passenden Wagen. Im Rangierbahnhof Muttenz bei Basel werden die Wagen nach Abfahrtsrichtungen und Bestimmungsorten zu Güterzügen zusammengestellt.</p>		<p>Über Schluchten und durch Tunnel erschliesst die Rhätische Bahn mit dem längsten Schmalspurnetz Europas den Bergkanton Graubünden und seine weltbekanntesten Kurorte. Landwasser-Viadukt bei Filisur.</p>
	<p>Mehr als 1700 Güterzüge aller Art rollen täglich durch die Schweiz. Allein auf dem Netz der SBB legen sie im Jahr 26 Millionen Kilometer zurück, also fast 70mal die Strecke Erde-Mond. Die Eisenbahnbrücke am Rheinfall, Strecke Winterthur-Schaffhausen.</p>		<p>Wo der Schienenweg so steil emporstrebt, dass die Räder hilflos gleiten würden, greift das Zahnrad ein und sichert das Vorwärtskommen. Von Montreux führt eine Zahnradbahn auf die « Waadtländer Rigi », die 2045 m hohen Rochers-de-Naye, wo sich ein umfassender Ausblick auf die Silberfläche des Genfersees und die schneebedeckten Savoyer, Walliser und Berner Alpen öffnet.</p>

**Wissenswertes über den Circaramafilm  
«Rund um Rad und Schiene»**

Selbst mit Hilfe der besten Ausstellungstechnik wäre es kaum möglich, dem Besucher der EXPO 64 eindrücklich das Wesen und Wirken der Schweizer Bahnen in ihrer Vielgestaltigkeit als komfortable, sichere und wirtschaftliche Transportmittel für jedermann und für Güter aller Art vor Augen zu führen. Statt die Eisenbahn in die EXPO zu bringen, versetzt daher das Circarama den Besucher in die Welt der Schiene und bringt ihn hinaus in die Betriebe unserer Industrie, in die Bahnhöfe und Rangierfelder und in die einzigartigen Schönheiten der schweizerischen Landschaft und Bergwelt.

Das wesentlichste Merkmal der Eisenbahnen unseres Landes ist zweifellos die fast lückenlos durchgeführte Elektrifikation. Der Circaramafilm übernimmt diesen Gedanken als Einleitung, und er führt den Besucher von der Gletscherwelt — der Heimat unserer «weissen Kohle» — über die hochgelegenen Stauseen hinab über Kraft- und Unterwerke, zum zuverlässigen und leistungsfähigen elektrischen Eisenbahnbetrieb. Das vollelektrifizierte schweizerische Bahnnetz verbindet uns miteinander und darüber hinaus unser Land in allen Himmelsrichtungen mit dem benachbarten Ausland. Wie immer die Ansprüche sein mögen: komfortabler Einzelreiseverkehr, Grosstransporte zu Veranstaltungen, Nah- und innerstädtischer Berufsverkehr oder die Bezwingung der Berge für ein touristisches Erlebnis sowie schliesslich die zahlreichen Anforderungen im Güterverkehr — die Eisenbahnen stehen in allen Fällen mit zweckmässigem Rollmaterial und eigener Fahrbahn zur Verfügung, um das gewünschte Ziel zu erreichen.

Fahrbahn, Rollmaterial und Eisenbahnbetrieb sind das Werk des schöpferisch denkenden Menschen. Unsere Hochschulen und solide handwerkliche Berufsbildung sind die Basis für das Schaffen und die Zusammenarbeit von Industrie und Eisenbahnunternehmen. In eindrücklichen Bildern aus Werkhallen der schweizerischen Industrie verfolgen wir den Bau von Lokomotiven, Personen- und Güterwagen. Im Film sind die Anlagen der Basler Rheinhäfen Ausgangspunkt für den Bahntransport der Massengüter, während die vollmechanisierten und palletierten Güterhallen den Bahnverlad des Stückgutes besorgen. Im Rangierfeld werden die Wagen beider Gruppen zu Zügen vereinigt, um schliesslich im Güterbahnhof oder in der Freiverladeanlage des Bestimmungsortes oder dann im privaten industriellen Anschlussgeleise den Empfänger zu erreichen.

Ein bedeutender Teil des Films zeigt am Beispiel unserer Alpen- und Touristenbahnen die mannigfachen Möglichkeiten zur Überwindung der topographischen Schwierigkeiten. Dabei gleitet unser Panorama nicht nur durch alle Regionen des Landes, sondern es zeigt uns auch die Landschaft im Wechselspiel der Jahreszeiten. Die Rundreise schliesst mit einem Höhepunkt auf unsere Alpenwelt, die von den schweizerischen Bahnen auf so glückliche Art erschlossen wird.

**Bilder und Text auf den folgenden Seiten erläutern Ihnen, was Sie im Circarama sehen.**

Redaktion: H. Schillig, U. Ziegler; Gestaltung: Hans Hartmann; Foto: E. A. Heiniger, K. Wolf; Druck: Roto-Sadag S.A., Genève.



Als Höherin der Alpenpässe ist die Eidgenossenschaft zum Staat geworden. Den Alpenwall mit Eisenbahnen zu bezwingen und die Schönheit der Bergwelt zu erschliessen war ihre Aufgabe im Zeitalter der Technik. Unser Land hat sie gelöst: Junfrau-Joch ist die höchste Bahnstation Europas und der Simplon der längste Tunnel der Welt.



Dank den Bergen, unserer Kraftquelle, fahren in der Schweiz fast alle Eisenbahnen elektrisch. Über 20 Milliarden Kilowattstunden elektrischer Energie zwingen die Kraftwerke jährlich dem Wasser ab, das von den Gletschern und Schneefeldern unseres Landes den Weltmeeren entgegenströmt.



Allein die Lokomotiven der SBB benötigen im Jahr über 1 1/2 Milliarden Kilowattstunden elektrischer Energie. Sie wird ihnen aus den bahnigenen und anderen Kraftwerken über ein Netz von Übertragungsleitungen und durch Vermittlung der Unterwerke zugeführt. SBB-Unterwerk Rapperswil



Wieviel Wasser muss auf die Turbinen des Kraftwerks Ritom stürzen, damit dieser 650 Tonnen schwere Schnellzug von Zürich über den Gotthard nach Chiasso fahren kann? Mehr als 5 Millionen Liter! Das entspricht dem Inhalt eines Würfels von 17 Metern Seitenlänge. Zürich Hauptbahnhof



Nur die leistungsfähigen öffentlichen Verkehrsmittel vermögen unsere wachsenden Städte vor dem Chaos zu bewahren. Der Berner Gelenktrolleybus befördert 137 Personen. «Individuelle» Transportmittel würden dafür wenigstens 600 m<sup>2</sup> kostbaren Boden beanspruchen und die prächtigen Altstadtgassen hoffnungslos verstopfen.

Die Schweizerbahnen zeigen Walt Disney's **Circarama**

**Rund um Rad und Schiene**

Produktion, Regie und Kamera	Ernst A. Heiniger
Drehbuch	Ernst A. Heiniger Dr. Max Strauss
Produktionsberater	Hans Schillig Dr. Ernst Schenker
Technischer Berater	Ub Iwerks
Produktionsleiter	Werner Marti
Assistent des Produktionsleiters	Karl Wolf
Kameraassistenten	Hermann Rüfenacht Karl Wolf H. P. Roderer Werner Hirschi Franz Hausegger
Schnitt	Peter Mürger
Musik	Bernard Schulé
Musikalische Leitung	Cedric Dumont
Kopien	Technicolor
Helikopter	Heliswiss

Unter Mitwirkung der Schweizerischen Bundesbahnen, der schweizerischen Privatbahnen und der schweizerischen Industrie für Eisenbahnmateriale.

**Was ist Circarama?**

Es ist eine Filmprojektion in einem kreisrunden Raum, wobei das Filmbild rundherum als zusammenhängendes Panorama erscheint. Das Verfahren wurde von Walt Disney entwickelt und ist auch in der Schweiz patentrechtlich geschützt. Beim Circaramaverfahren ist der Zuschauer vom Filmgeschehen gänzlich umkreist und er hat den Eindruck, im Mittelpunkt der Handlung zu stehen.

Der farbige Circaramafilm, der an der Expo 1964 uraufgeführt wird, konnte erstmals mit 9 Normalfilmkameras 35 mm im Technicolorverfahren aufgenommen werden.

Für die Vorführung des Circaramafilms an der Expo haben die SBB in der Halle des Schienenverkehrs ein besonderes Theater gebaut. Der Film wird durch 9 im Kreis angeordnete, vollkommen synchron laufende



Projektoren über die Köpfe der Besucher hinweg auf den zusammenhängenden Bildschirm von über 90 m Länge und 7 m Höhe der kreisrunden Innenwand des Theaters projiziert.

Der vollkommen luftkonditionierte Zuschauerraum mit einem Durchmesser von 26,5 m fasst etwa 1200-1500 Personen.

Mit der Produktion des Circaramas wurde Ernst A. Heiniger, Filmproduzent, Zürich, betraut. Die Musik komponierte Bernard Schulé, Genève. Die Projektionseinrichtungen für Bild und Ton lieferten die Firma Zeiss Ikon durch ihren Generalvertreter in der Schweiz, Ganz & Co, Zürich.

Die Vorführung des Farbfilms mit einer stereophonischen Tonwiedergabe über mehrere Lautsprecher, die den Rhythmus des 20 Minuten dauernden Films unterstützt, ist ein einmaliges Erlebnis und erstmals in der Schweiz zu sehen.

Firma Ganz & Co  
Herrn Koller  
Abt. Fachkino  
Bahnhofstr. 40  
Zürich

Fu 411/140.11 Sg/1 18. Juni 1963

Expo 64 - Circarama

Sehr geehrter Herr Koller,

Im Nachgang zu unserer Bestellung vom 12. Juni übermachen wir Ihnen in der Beilage 4 Pläne, aus welchen Sie die genaue Konstruktion der Eisenbetonsockel der Stahlplatte und Ihrer Unterlagsplatte für die Projektoren ersehen können.

- Plan No. 17 Schnitt durch das Circarama.  
Daraus ersehen Sie die Lage der Gallerie.
- Plan No. 10 Schnitt A durch den Sockel.  
Die grüne Linie bezeichnet das Ende des armierten Betons.  
Sauberer Verputz bis zur Stahlplatte (10 mm), auf die Ihr Gummiteppich gelegt wird.
- Plan No. 11 Schnitt E durch den Sockel.  
Erklärung wie in Plan No. 10.
- Plan No. 8 Grundriss.  
Daraus ersehen Sie die genaue Lage und Grösse, sowohl der Stahlplatte (blau) wie Ihres Gummiteppichs (rot).  
\*\*\*\*\*

Die genannten Pläne gehen Ihnen in je 2 Exemplaren zu.

Wir bitten Sie, nochmals die gegebenen Masse genau zu kontrollieren. Fest und unverrückbar ist die Projektionsachse. Wir bitten um tel. Bericht, sofern etwas nicht stimmen sollte, was wir allerdings nicht hoffen.

Mit freundlichen Grüssen

Beilagen: 4 Pläne  
(im Doppel)

H. Schillig  
Chef des Publizitätsdienstes SBB



BAHNHOFSTRASSE 40  
TELEFON (081) 437773  
TELEGRAMME:  
PROJEKTION 207 CH  
GEGRÜNDET 1844

Abteilung Fachkino



Generalvertretung für die Schweiz  
Kinotheater-Einrichtungen

**GANZ & CO**

Zürich

Schweizerische Bundesbahnen  
z.H.v. Herrn Schillig  
Chef des Publizitätsdienstes

B e r n

PUBLIZITÄTSDIENST SBB

13. JUN. 1964

44.120.11 R

100A ZÜRICH

IHKERNUMMER 1004

NUMMER 1004

Ka/ed NATUP 12.6.1964

Betr. EXPO 64 - Circarama

Sehr geehrter Herr Schillig,

Wir gestalten uns, Ihnen hiermit unsere Rechnungen für die bis 30. April 1964 ausgeführten Montagearbeiten, sowie für unsere zusätzlichen Lieferungen bis heute zu übersenden. Dieselben ergeben folgende Totalsumme:

Rechnung No	207.440	Fr.	21.236.05
"	207.441	"	1.744.50
"	207.442	"	20.658.30
"	207.443	"	2.396.30
"	207.444	"	3.051.15
		Fr.	49.086.30

Die Montagekosten sind beträchtlich höher ausgefallen als der Ihnen seinerzeit angegebene Richtpreis. Die Zusammenfassung der Arbeits- und Reisestunden ergibt sich aus den beiliegenden Rapporten. Sollten Sie noch irgendwelche Auskunft benötigen stehen wir Ihnen selbstverständlich jederzeit gerne zur Verfügung.

Für baldige Zahlungsanweisung wären wir Ihnen ausserordentlich dankbar und verbleiben in dieser Erwartung

mit freundlichen Grüssen

GANZ & CO.

ppa.

W. Koller

Beilagen

**E. A. Heiniger** Filmproduktion

Adresse Zürich 1 Bahnhofstrasse 110  
Telefon 051/25 70 33  
Telegramme Swissfilm Zürich  
Bank Schweizerische Kreditanstalt Zürich  
Postcheck VII 8442

*a/a*

Herrn Hans Schillig.  
Chef des Publizitätsdienstes SBB  
Bern Mittelstrasse 43

Ihre Nachricht

Datum den 2. März 1964

Sehr geehrter Herr Schillig,

Wie ich Ihnen letzten Freitag am Tel. mitteilte, ist es mir gelungen Herrn P. Linder, Electronic Basel für die musikalischen Anordnungen bei den Orchesteraufnahmen für den Circorama SBB Film zu gewinnen. Da die Orchesteraufnahmen an den kommenden Daten (10 und 11. März) vorgenommen werden, bittet mich Herr Linder um folgende Angaben:

1. Die vom Architekten errechnete Nachhallzeit des Pavillons in Lausanne.
  - a. Bei Leerbesetzung.
  - b. Bei Vollbesetzung.

Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir diese Angaben bis nächsten Samstag beschaffen könnten, da sie als Ausgangsbasis für die Anordnung des Orchesters der Microphone etc., von grosser Wichtigkeit sind.

Mit den besten Grüßen,

*E. A. Heiniger*  
E. A. Heiniger

Firma Gans & Co  
Abteilung Fachkino  
Bahnhofstr. 40

Zürich

Fa 411/140.11 Sg/1 12. Juni 1963

Expo 64  
Sektion Bahnen - Circarama

Sehr geehrte Herren,

Wir beziehen uns auf Ihr Schreiben vom 21. Mai 1963, mit welchem Sie uns die Ihnen unterbreitete Offerte der Firma Hasler & Co für die elektrischen Installationen im Circarama zustellten. Auf Grund dieser Unterlagen und unserer Besprechung vom 10. Juni 1963 in Zürich erteilen wir Ihnen hiermit den Auftrag für die Ausführung dieser Arbeiten, welche folgende Positionen umfassen :

Schalttafeln für den Bildwerferraum  
Steuerpult  
Signalanlagen  
Haustelephonanlage  
Platztafeln  
Verkabelungen zu den Projektoren und Lautsprechern  
Platzbeleuchtung, Umrolltische, Projektoren  
Montagearbeiten : komplett.

Die einzelnen Positionen sind im Detail in der Offerte (Abschrift beiliegend) der Firma Hasler & Co, Zürich, vom 21. Mai 1963, enthalten, welche für die Ausführung des Auftrages verbindlich ist. Sie sind uns gegenüber verantwortlich, dass die Firma Hasler & Co, Zürich, die Arbeit entsprechend der Offerte ausführt, auf Februar 1964 liefert und anschliessend in Lausanne montiert. Eventuell notwendig werdende Änderungen oder Ergänzungen gegenüber der Offerte, seien sie preislicher oder materieller Art, dürfen nur mit unserer Zustimmung erfolgen. Der Preis der Gesamteinrichtungen auf Grund der ausführlichen Angaben in der Offerte beträgt Fr. 67'995.85.

...

Edg. Obercolldirektion  
z.Ed. von Herrn Hauswirth  
Monbijoustr. 40

B e r n

Pu 411/140.11 Eg/1 1. Mai 1963

Expo 1964 - Abteilung Bahnen  
Circarava

Sehr geehrter Herr Hauswirth,

Wir kommen zurück auf unser Schreiben vom 10. Dezember 1962, mit welchem wir um die Abfertigung mit Freipass der 3 vorauszuliefernden Projektoren nachsuchten, was von Ihnen dann am 17. Dezember bewilligt wurde.

Im Laufe der nächsten Monate werden nun auch die übrigen Projektoren mit den Zusatzgeräten, die wir von der Firma Zeiss Ikon in Kiel mieteten, eingeführt.

Der Einfachheit halber geben wir Ihnen nachstehend Abschrift des von unserer Generaldirektion unterschriebenen Mietvertrages (die Sie interessierenden Artikel 1 & 2 des Vertrages) in Doppel und wären Ihnen dankbar, wenn Sie das Zollamt Zürich anweisen könnten, diese Waren mit Freipass abzufertigen, da sie nach Schluss der Expo 64 wieder nach Kiel zurückgehen müssen.

Für die Konstruktion der Tonsanlage haben wir 1 Lautsprecher-System (2 Hochton- und 2 Tieftonlautsprecher) der 6 im Vertrag genannten Lautsprecher AD bereits eingeführt und verzollt. Wir wären dankbar, wenn Sie das Zollamt Zürich nachträglich anweisen könnten, den von der Firma Ganz & Co, Bahnhofstrasse 40, Zürich, bezahlten Zoll zurückkuerstatten und diese Ware als Bestandteil der Gesamtlieferung auch mit Freipass abzufertigen. Von Ihren Weisungen erbitten wir Abschrift.

Für Ihre Bemühungen danken wir Ihnen verbindlich und verbleiben

Beilage : Vertragsauszug in Doppel

mit freundlichen Grüssen

Kopie an Herrn Koller,  
Abt. Fachkino Firma Ganz & Co  
Bahnhofstr. 40

Zürich

zu Ihrer Orientierung.

H. Schilling

Chef des Publizitätsdienstes SBB

Mr. Ub Iwerks  
Park Lane Hotel

London  
Park Lane

Pu 411/140.11 8G/1 December 4th, 1962

Dear Mr. Iwerks,

I have to inform you that it will not be possible to place the 6 loudspeakers at the bottom of the screen of our Circarama-Theater. At this place, the exits of the air-conditioning have to be installed and there will not be enough space to put the boxes with the loudspeakers. Besides, there will be passing at this place a very great amount of air which could, according to our specialists, disturb the quality of the sound.

In accordance with Heiniger, I have suggested to Zeiss to install the loud-speaker sets above the projectors in the vertical black band. This would also have the advantage, that the sets are easily accessible for repairs, which would not have been the case at the bottom of the screen.

Zeiss wrote to me that they would prefer my suggestion to install them above the projectors and they have sent me a drawing which I enclose herewith.

I would be very grateful if you could agree with this proposition.

With all good wishes for a merry Christmas and a prosperous New Year, I am

sincerely yours,



H. Schillig  
Chief Publicity Office SFR

Enclosure



## WALT DISNEY PRODUCTIONS

500 50 BUENA VISTA ST. • BURBANK, CALIFORNIA • CABLE ADDRESS: DISNEY

October 30, 1962

Mr. H. Schillig  
Chief, Publicity Office  
Swiss Federal Railways  
Berne, Switzerland

Dear Mr. Schillig:

Thank you for your letter of October 25th together with the enclosures.

I have carefully gone over your problem of the projection overlap which may take place within the vertical black velvet screen divider strips. The small overlap of one or two CM provides a tolerance for projector alignment, and of course, will not be visible on the black velvet divider.

As to the overlapping light shining directly into the projection lens opposite, I can definitely state this will cause no trouble! This condition existed at the Turin Show, the Brussels Show, and presently at the Disneyland Circarama. In short, we can say that light shining directly into a lens during photography can cause flares, but this amount of light shining into a lens during projection will not influence the picture being projected.

I have received the sample 70 MM projection lens from Zeiss-Ikon. The lens has now been tested and checked under full scale conditions to the theatre dimensions as outlined in Mr. Tummel's letter of October 23rd. It checks out to an aperture width of .955" which is extremely close to the calculated dimension.

Because of making the black band at the bottom of the screens wider to accommodate the new position of the sound speakers, it becomes advisable (and necessary) to change the vertical dimension slightly from the original plan. The aspect ratio should now be 1 : 1.375 which is the ratio of standard sound film. The projector aperture will then be: .955" x .694". The projector aperture in the plate is slightly behind the film; therefore, it is advisable to make this aperture a very small amount larger than the above figure. An amount of .003" in each direction. The final projector aperture size should now be: .958" x .697". This allows sufficient latitude in using the black velvet dividers and top and bottom bands to

NO AGREEMENT WILL BE BINDING ON THIS CORPORATION UNLESS IN WRITING AND SIGNED BY AN OFFICER

Mr. H. Schillig

- 2 -

October 30, 1952

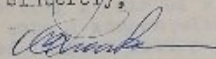
take care of final adjustment. The exact matching points of the final film copies will be adjusted in the printing stage to the horizontal dimension of .955".

Regarding the concrete bases, the planned height should not be changed. The centerline remains the same regardless of picture height since a like amount will be covered top and bottom.

As you may already know, I arranged with Mr. Heiniger for Technicolor to send me clippings from the negatives of each roll when processed, the purpose being for maintaining a check on the alignment of the cameras, exposure, etc. I have received several sets to date all of which have proven to be O.K.

As requested, I am sending a copy of this letter to Mr. Tummel, Zeiss-Ikon, Kiel.

With best regards,  
Sincerely,

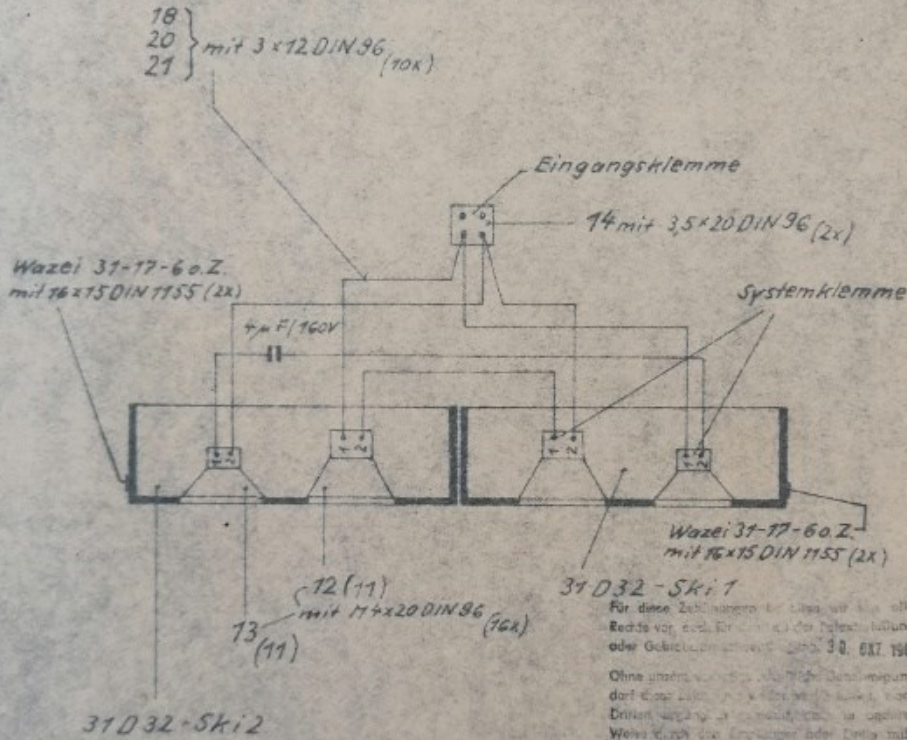


To Iwerks  
Walt Disney Productions

UI:cs

cc: Mr. Tummel

Palprobe der Kombination:  
 Batterie + an Systemklemme T<sub>1</sub>, an Systemklemme 2  
 muß Membranhub in Abstrahlrichtung ergeben.



**31 D 32 - Ski 7**  
 Für diese Zeichnung ist eine Vorabprüfung  
 bereits vor dem Einbau in der Fabrikstellung  
 oder Gebrauchsweise gemäß 30. Okt. 1962  
 ohne unsere Zustimmung nicht zulässig.  
 darf diese Zeichnung nicht weitergegeben,  
 Dritten zugänglich gemacht, oder in anderer  
 Weise durch die Erfindung oder Dritte nutz-  
 bräuchlich gemacht werden. (Vergl. u. § 18  
 Gesetz gegen den unlauteren Wettbewerb)

ZEISS IKON AG. - WERK KIEL

Freimaßtoleranz mittel fein  
 nach ZIN 1511 mm

Werkstoff

Maßstab

Änderung		Tag	Name
Zeichnung-Nr.		26.09.62	F.
31 E 32			
Ersatz für			

Palprobe: Abwärts  Diese Probe wurde bei Abnahme streng geprüft.

Kürzel-Abkürzungen  
 Nr. Arbeitsweise Nr.

Zeiss Ikon  
 A. G.  
 Werk Kiel  
 Lautsprecher-Kombination  
 für „CIRCARAMA“





WALT DISNEY PRODUCTIONS

300 SO. BUENA VISTA ST. • BURBANK, CALIFORNIA • CABLE ADDRESS: DISNEY

August 30, 1962

Mr. H. Schillig  
Director, Publicity Office  
Swiss Federal Railways  
Hochschulstrasse 6  
Bern, Switzerland

Dear Mr. Schillig:

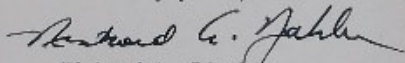
The nine unit Circarama camera was delivered to Barnett International Forwarders today, with instructions that it be shipped by air to you through Danzas and Company.

The camera will be on TWA airway bill #939404, and is scheduled to leave Los Angeles on Flight #770, during the night of August 30, with estimated arrival in Zurich at 10:15 the evening of September 1.

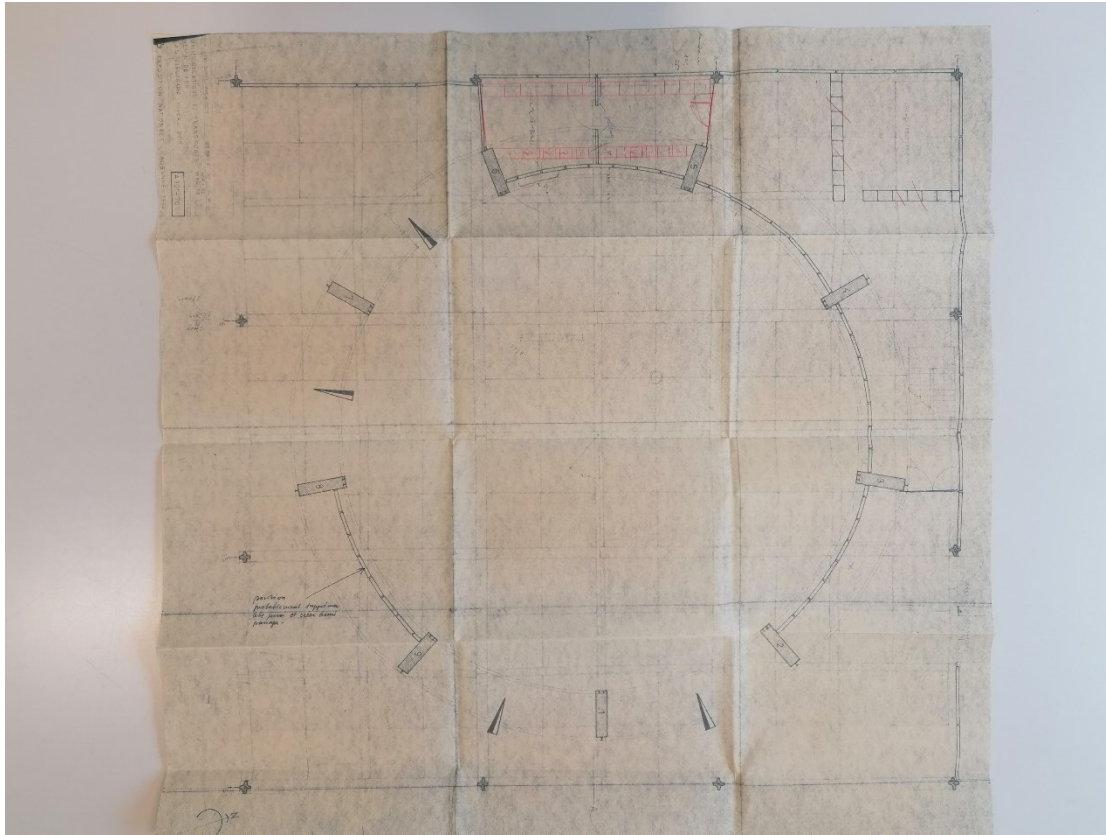
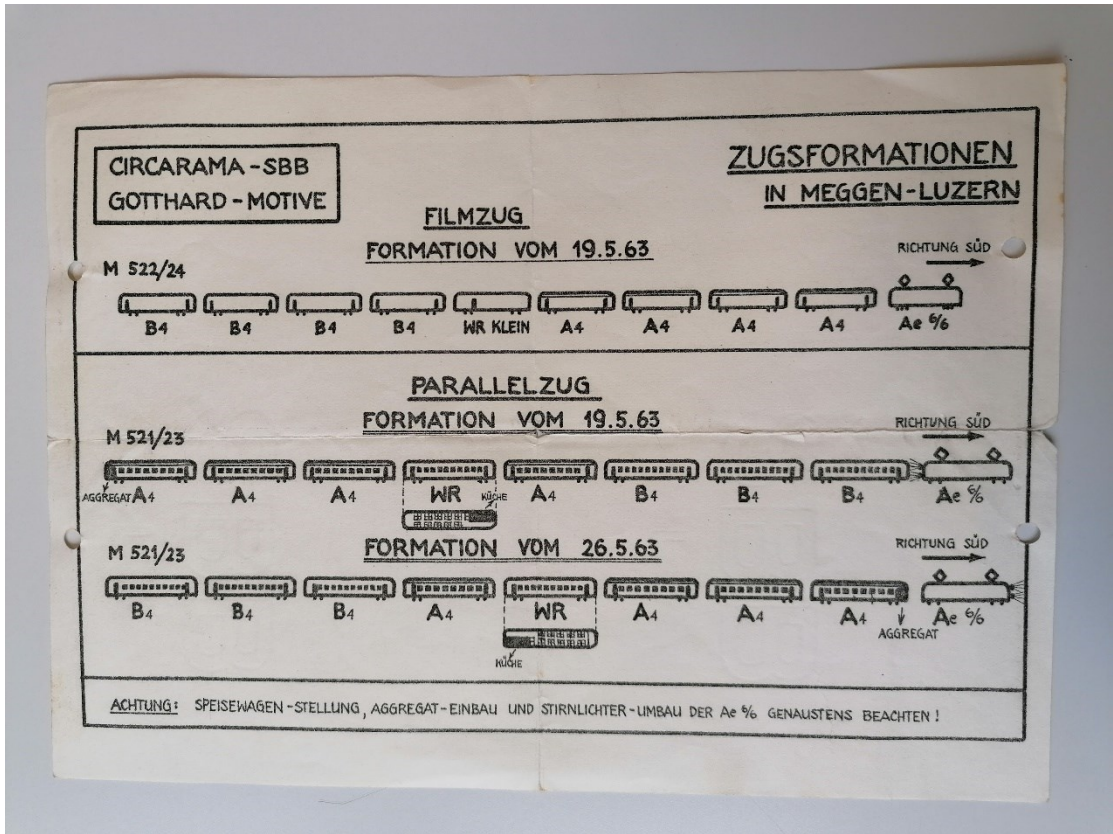
I am enclosing for your information two copies of the lists which describe the equipment enclosed in the shipment.

We are all enthusiastic about the Switzerland project and are confident that the scope and grandeur of Switzerland in Circarama will result in the new picture being the most breathtaking film of 1962.

Sincerely yours,

  
Richard A. Fehler  
Studio Manager

RAP:bn



Mr. Ub Iwerks  
Walt Disney Productions

Burbank, Los Angeles, Calif.  
USA

Pu 411/140.11 Sg/1 8th February, 1963

Dear Mr. Iwerks,

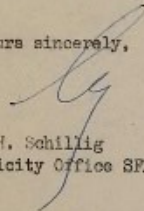
On February 5th, I was again in Kiel, together with our Architect, who is responsible for the construction of the Circarama-theatre.

We finally could arrange that the 6 loudspeaker sets will be placed on the bottom of the screen in the black velvet band as we had initially suggested. They will be placed in a regular rhythm of 60 degrees from each other.

We are sure that this arrangement will provide a much better sound and I hope that you can agree with this proposition.

With kindest regards, I remain,

yours sincerely,



H. Schilling  
Chief Publicity Office SFR

Edg. Obercolldirektion  
z.Ed. von Herrn Hauswirth  
Monbijoustr. 40

B e r n

Pu 411/140.11 Eg/1 1. Mai 1963

Expo 1964 - Abteilung Bahnen  
Circarava

Sehr geehrter Herr Hauswirth,

Wir kommen zurück auf unser Schreiben vom 10. Dezember 1962, mit welchem wir um die Abfertigung mit Freipass der 3 vorauszuliefernden Projektoren nachsuchten, was von Ihnen dann am 17. Dezember bewilligt wurde.

Im Laufe der nächsten Monate werden nun auch die übrigen Projektoren mit den Zusatzgeräten, die wir von der Firma Zeiss Ikon in Kiel mieteten, eingeführt.

Der Einfachheit halber geben wir Ihnen nachstehend Abschrift des von unserer Generaldirektion unterschriebenen Mietvertrages (die Sie interessierenden Artikel 1 & 2 des Vertrages) in Doppel und wären Ihnen dankbar, wenn Sie das Zollamt Zürich anweisen könnten, diese Waren mit Freipass abzufertigen, da sie nach Schluss der Expo 64 wieder nach Kiel zurückgehen müssen.

Für die Konstruktion der Tonsanlage haben wir 1 Lautsprecher-System (2 Hochton- und 2 Tieftonlautsprecher) der 6 im Vertrag genannten Lautsprecher AD bereits eingeführt und verzollt. Wir wären dankbar, wenn Sie das Zollamt Zürich nachträglich anweisen könnten, den von der Firma Ganz & Co, Bahnhofstrasse 40, Zürich, bezahlten Zoll zurückkuerstatten und diese Ware als Bestandteil der Gesamtlieferung auch mit Freipass abzufertigen. Von Ihren Weisungen erbitten wir Abschrift.

Für Ihre Bemühungen danken wir Ihnen verbindlich und verbleiben

Beilage : Vertragsauszug in Doppel

mit freundlichen Grüssen

Kopie an Herrn Koller,  
Abt. Fachkino Firma Ganz & Co  
Bahnhofstr. 40

Zürich

zu Ihrer Orientierung.

H. Schilling

Chef des Publizitätsdienstes SBB

**E. A. Heiniger** Filmproduktion

Adresse Zürich 1 Bahnhofstrasse 110  
Telefon 051 25 70 33  
Telegramme Swissfilm Zürich  
Bank Schweizerische Kreditanstalt Zürich  
Postcheck VIII 8442

Herrn Hans Schillig Chef des  
Publizitätsdienstes  
Schweizerische Bundesbahnen  
Bern Mittelstrasse 43

Ihre Nachricht 17.6.64 Pu 411/140.11 Datum den 18. Juni 1964  
zg

Sehr geehrter Herr Schillig,

Beiliegend finden Sie eine Kopie an Mr. Stewart Brown, Technicolor Ltd., London. Meine Erwartung, neue Kopien auf ende dieser Woche nach Lausanne bringen zu können wurde jedoch enttäuscht. Heute morgen erkundigte ich mich tel. über den Stand der Dinge und musste erfahren, dass neue Kopien erst nächsten Montag abgesandt werden können. Nun ich hoffe, Sie und auch Walt haben das nötige Verständnis. Von der Fa. Danzas in Kloten erhalte ich soeben die tel. Nachricht, dass das Ausschuss Filmmaterial vollständig abgefertigt sei. Aus technischen Gründen könnte das Material aber erst in ca. 10 Tagen verbrannt werden. Sobald ich Kopien der Abfertigung erhalte, werde ich sie Ihnen weiterleiten.

Mit den besten Grüessen,

*E. A. Heiniger*  
E. A. Heiniger

EAH: j

Zollamt  
Flughafen

Zürich - Kloten

Fu 411/140.11 Sg/1 23. Juli 1964

Circaram - Filmkopien

Sehr geehrte Herren,

Auf Grund der Einfuhrbewilligung SF 25708 vom 2. April 1964 haben wir am 29. April 1964 1 Kopie (9 Rollen in der Totallänge von 2'744 m) und am 25. Juni 5 Kopien (45 Rollen in der Totallänge von 12'639,5 m) eingeführt.

Diese Kopien sind, was die Farbqualität betrifft, absolut ungenügend und wir haben mit der Technicolor London vereinbart, dass sie zurückgenommen werden und Ersatz geliefert wird. Diese Kopien sind im Theater aus den obigen Gründen nie vorgeführt worden. Sie gehen also als nicht verwendbar zurück nach London. Wir wären Ihnen dankbar, wenn Sie uns den dafür ausgelegten Zoll zurückvergüten bzw. für die dafür zu liefernden Ersatzkopien in Anrechnung bringen könnten.

Für Ihre Bemühungen danken wir bestens und verbleiben

mit freundlichen Grüßen  
Publizitätsdienst SBB

Kopie an Herrn E.A. Heiniger, Filmproduzent, Bahnhofstr. 110, Zürich  
im Sinne unserer telephonischen Besprechung.

Mit besten Grüßen  
Publizitätsdienst SBB



WALT DISNEY PRODUCTIONS

500 SO. BUENA VISTA ST. • BURBANK, CALIFORNIA • CABLE ADDRESS: DISNEY

Mr. H. Schillig  
Head of the Publicity Office  
Swiss Federal Railways  
Hochschulstrasse 6  
Berne, Switzerland

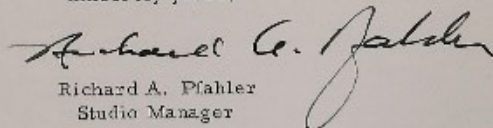
March 19, 1964

Dear Mr. Schillig:

This is to confirm the arrangements which are being made for Mr. Ub Iwerks to be in Europe in connection with the Swiss Circarama picture. Iwerks will leave Burbank Tuesday, March 31, to go to London where, on April 2 and 3, he will review the Circarama answer print with Technicolor. Changes in balance which may be required will be set forth so that Technicolor can proceed with answer printing. Iwerks will leave London in time to meet Mr. Heiniger in Zurich Monday, April 6. From this point, Iwerks' time will be at Heiniger's disposal.

Mrs. Iwerks will be traveling with Mr. Iwerks and they plan to take their annual vacation while in Europe on this trip; thus, it may be possible for Mr. Iwerks to attend the opening at Lausanne April 30 after the vacation interlude. I think this will be a very desirable schedule which will have Mr. Iwerks available in Lausanne for the opening without added expense.

Sincerely yours,

  
Richard A. Pfahler  
Studio Manager

RAP:djm

cc: Mr. Ub Iwerks



SP11898

ROMA le 21 Mai 1962  
CORSO MARCONI 10  
TEL. 592.628

DIREZIONE STAMPA E PROPAGANDA

M. H. SCHELLIG  
Chef du Service de Publicité  
CFF  
Berne

Cher Monsieur,

Je réponds à votre aimable lettre du 4 mai. Je désire vous préciser que la réserve contenue dans ma lettre avait été faite seulement pour une question de principe, car nous n'avons aucune objection à ce que vous utilisiez, en cas de besoin, des données du projet de notre Division Constructions Installations qui l'a mis bien volontiers à votre disposition.

Naturellement les plans ont eu aussi ultérieurs développements de construction. S'il vous faut examiner d'autres plans de détail, notre Division Constructions Fiat ( Ing. Giordano ) est cordialement à votre disposition.

Bien sûr il n'y a absolument rien à facturer de notre part.

Agrées, Monsieur, mes salutations les meilleures.

  
FIAT  
Direzione Stampa e Propaganda  
IL DIRETTORE  
DOTT. G. PASTELLI



Berna, il 9 agosto 1961

Signor Professor  
Dr. Vittorio Valletta  
Presidente della Fiat

Torino

Stimatissimo Signor Presidente,

In occasione di un recente viaggio a Torino, ho visitato, insieme con alcuni miei collaboratori, l'esposizione "100 anni d'Italia". Questa mostra imponente ci è piaciuta molto. Ciò che, nel quadro di questa magnifica esposizione, ci ha maggiormente impressionati, fu il CIRCARAMA. Dalle indicazioni dateci potremo desumere che questa grandiosa opera è una realizzazione della Fiat. Con questo film Lei ha saputo far rilevare in modo magistrale, non solo le bellezze del paesaggio italiano, ma anche tutta l'efficienza dell'industria d'Italia. Non vorrei tralasciare di esprimerle al riguardo le mie più vive congratulazioni.

Sotto l'impressione di questo film ci siamo chiesti se non fosse il caso di prevedere, presto o tardi, una realizzazione analoga per la Svizzera in generale e per le Ferrovie federali in particolare. Prima però di abordare il problema, vorremmo esaminare se ci fosse la possibilità di ottenere indicazioni circa i mezzi finanziari occorrenti. Spero di non essere indiscreto, Egregio Signor Presidente, se mi prendo la libertà di chiederle informazioni in merito alla realizzazione tecnica di quest'opera e agli oneri finanziari che essa richiede. Apprezzeremo molto se Lei volesse offrire, già nei prossimi tempi, ad alcuni miei collaboratori che si recherebbero a Torino, la possibilità di discutere questo problema con i Suoi collaboratori competenti in materia. Va da sé che

tutte le comunicazioni che Ella vorrà eventualmente farci tenere saranno da noi trattate in modo assolutamente confidenziale.

La ringrazio in anticipo per tutte le Sue premure, e, nella speranza che questo mio desiderio non Le arrechi troppo disturbo, La prego di gradire, Illustrissimo Signor Presidente, i sensi della mia massima stima e considerazione.

Dipl.Ing. O. Wichser  
Direttore generale

Abacrift an:  
Herrn Schillig, KDPu (P)

TORINO 30 Agosto 1961  
Corso G. Matteotti, 16/20

1961. 1003

Caro ~~Dottor~~ Schillig,

faccio seguito alla mia 16 corrente per informarla di aver raccolto i dati promesseli circa la possibilità di un'intesa per la esibizione in Svizzera del Circarama come da desiderio del Sig. Ing. Wichser, Direttore Generale delle Ferrovie Federali Svizzere.

- L'accordo FIAT-WALT DISNEY per il Circarama è esclusivo per le Celebrazioni in Torino del Centenario d'Italia. Abbiamo corrisposto alla Disney un canone di licenza in dollari. Ci siamo costruiti a nostre spese il padiglione apposito. Abbiamo realizzato il film "Italia 1961" con macchina da presa Disney e con l'assistenza Disney, pure a nostre spese. Il padiglione è smontabile, ma praticamente il trasportarlo e rimontarlo altrove, con tutta l'attrezzatura delle macchine di proiezione (Microtecnica), non è conveniente; tanto che la FIAT pensa di mantenerlo dov'è per eventuali usi diversi.
- Per l'Estero, e perciò anche per la Svizzera, ogni possibile realizzazione del Circarama va trattata direttamente dall'Ente promotore con la Disney, tenuto presente che chiunque lo faccia dovrà avere un suo proprio film circaramico del proprio Paese.

Tutto ciò premesso, saremo ben lieti di riceverla, unitamente ai Suoi Funzionari, per completarle quelle altre informazioni che potrebbero interessarle ancora.

Anche a nome del nostro Direttore della Stampa e Propaganda Dottor Gino Pestelli, Le esprimo il più vivo gradimento per il simpatico apprezzamento del Suo Direttore Generale per questa nostra realizzazione, e resto in attesa di conoscere la data della di Lei venuta a Torino.

Gradisca intanto i miei migliori saluti.

*F. Giacomelli*

(F. Giacomelli)

Mr. H. SCHILLIG

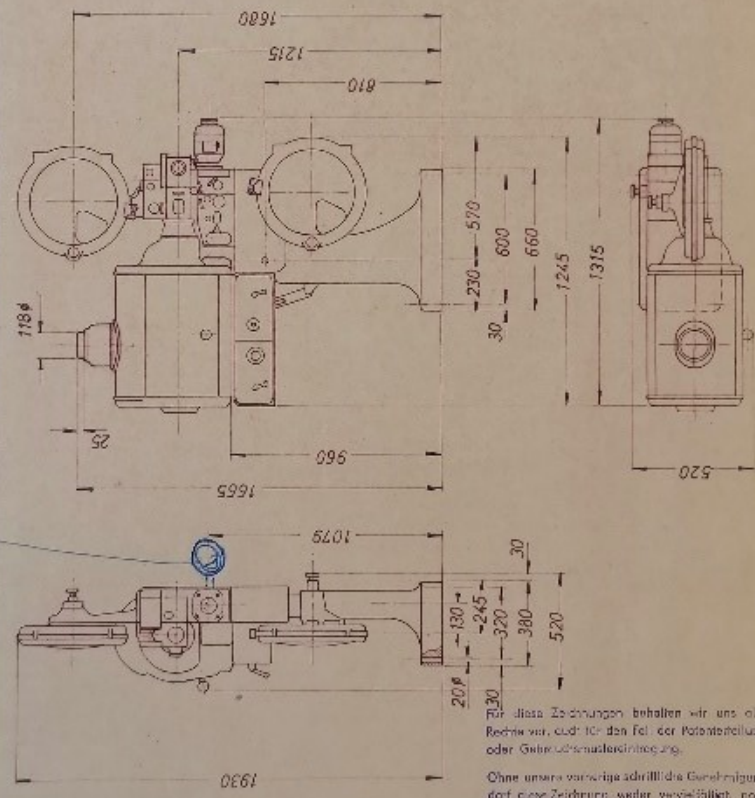
Chef du Service de Publicité C F F

B E R N A  
Mittelstrasse 43

Zeiss Ikon  
A.G.  
Werk Kiel

12.15  
optische  
Arbeit.

Halbkreis der Geradenlinie eines  
einfach symmetrischen, konvexen aller 9 Kugeln



Für diese Zeichnungen behalten wir uns alle  
Rechte vor, auch für den Fall der Patenterteilung  
oder Weiterverbreitung.

Ohne unsere vorherige schriftliche Genehmigung  
darf diese Zeichnung weder vervielfältigt, noch  
Druck zugänglich gemacht, noch in anderer  
Weise durch den Empfänger oder Dritte mit-  
teilend veröffentlicht werden. (Vergl. u. c. § 18  
Gesetz gegen den unlauteren Wettbewerb.)

ZEISS IKON AG. - WERK KIEL

Maßstab 1:20	Ernemann VIII B mit Xenosol und 900 m Trommel.	10 E 07 - U 2
kg: ca 194		4. 8. 59.



## WALT DISNEY PRODUCTIONS

500 SO. BUENA VISTA ST. • BURBANK, CALIFORNIA • CABLE ADDRESS: DISNEY

March 23, 1962

Secretary General  
Swiss Federal Railways  
Hochschulstrasse 6  
Berne, Switzerland

Gentlemen:

You have advised us that you desire to sponsor a motion picture film to be exhibited in the CIRCARAMA process and to cause a CIRCARAMA film of approximately twenty (20) minutes running time to be produced in connection with your participation in the Swiss National Exhibition in Lausanne, Switzerland, which is scheduled for a six (6) month period commencing April 30, 1964.

You have requested us to license you to use the name of Walt Disney and the names and reproductions of various Walt Disney Productions fanciful characters, to license and supervise the installation of the necessary projection equipment for the exhibition of the film in the theatre building at Lausanne, to lease to you a CIRCARAMA camera unit and to furnish technical information concerning the use and maintenance of such camera.

We are willing to contract with you in this regard. This letter will, therefore, serve to express and when signed by both of us will constitute the following agreement between us:

1. You will undertake the production of a color motion picture film with separate sound of approximately twenty (20) minutes in running time, to be photographed in such manner as to be susceptible to projection in the CIRCARAMA process (nine separate projectors giving a 360° picture). The motion picture contemplated hereby is composed of nine (9) separate films all of which are projected simultaneously. For convenience said films are collectively referred to herein as the "motion picture".
2. The motion picture which is to be produced will have value only for the purpose of projection in the CIRCARAMA process. In order to further protect and control our rights with respect to the CIRCARAMA process, you agree that upon the expiration or earlier termination of your license hereunder you shall cause all prints of the motion picture to be delivered to us, or, if we shall so direct, to cause the same to be destroyed, except with respect to two (2) prints required for copyright registration purposes, and two (2) copies which you may retain for documentation purposes only and which may not be shown publicly, and to furnish us an affidavit of destruction executed by a responsible officer of your corporation. All film exposed by you in connection with the production, even though not incorporated in the completed motion picture, shall be held by you subject to our instructions

NO AGREEMENT WILL BE BINDING ON THIS CORPORATION UNLESS IN WRITING AND SIGNED BY AN OFFICER

WALT DISNEY PRODUCTIONS

To: Swiss Federal Railways

March 23, 1962

as to how and where it should be delivered to us. You further agree to cause the motion picture to be copyrighted in our name. You agree to cause to be incorporated in the film a copyright notice reading

© 1964 WALT DISNEY PRODUCTIONS

unless the motion picture is first published in a year other than 1964, in which event the correct year date will be inserted. You further agree to comply with any provision of Swiss law relating to obtaining and preserving copyright protection with respect to said motion picture. All rights not expressly granted hereby to you are reserved to us.

3. A. We hereby grant to you a license to exhibit said motion picture at Lausanne, Switzerland, commencing April 30, 1964 (scheduled date of the opening of the Exhibition) and terminating on October 25, 1964 (scheduled date of the closing of the Exhibition), but in no event continuing longer than a period of six (6) months, or after November 30, 1964. Said motion picture is to be exhibited only in the building specifically designed and equipped for such exhibition, and is to be projected only by equipment specifically designed and assembled for the purpose of such exhibition.

B. Provided you shall have exercised the option or options set forth in Paragraph 12 of this Agreement to extend the term of your license to use the name of Walt Disney and the names and reproductions of the Walt Disney Productions fanciful characters, your license to exhibit said motion picture as herein provided shall be automatically extended for a period of time coextensive with such extension.

C. Upon the expiration or earlier termination of this license, all of your rights in and to said motion picture shall terminate, excepting, however, we agree

(i) during the term of this license or any extensions thereof we shall make no use or license the use of the motion picture or any part thereof (including any outtake footage) anywhere on the continent of Europe; and

(ii) after the date of the signature of this contract and during the term of this license or any extension thereof we will not exhibit nor license the exhibition of any other CIRCARAMA motion picture within the Federal Republic of Switzerland.

D. We agree to furnish to you upon your request advice and services of our technical camera and projection experts to the extent reasonably necessary to instruct you and your personnel as to the operation and maintenance of the CIRCARAMA camera unit and as to the installation, operation and maintenance of the CIRCARAMA projection equipment.

- 2 -

NO AGREEMENT WILL BE BINDING ON THIS CORPORATION UNLESS IN WRITING AND SIGNED BY AN OFFICER

**WALT DISNEY PRODUCTIONS**

To: Swiss Federal Railways

March 23, 1962

4. We hereby lease to you a 35mm CIRCARAMA camera unit complete with all requisite accessories. Subject to occurrences beyond our control, as more fully hereinafter set forth, we agree to ship said camera unit to you not earlier than August 1, 1962 nor later than September 15, 1962, as air freight. We agree to give you approximately forty-five (45) days advance notice of the proposed time of shipment.

- A. You shall be responsible for any damage to the camera unit while the same is in your possession, reasonable wear and tear excepted.
- B. Upon completion of the photography of the motion picture, you shall at your expense ship the camera unit to us at our Studio in Burbank, California.
- C. You agree to make no use of said camera unit other than for the purpose of producing the motion picture contemplated hereby.
- D. You shall cause the camera unit to be insured for an amount not less than Fifty-five Thousand Dollars (\$55,000.00) against loss and damage during the transport to Switzerland, during the production and the transport back to Burbank, California.

5. A. For and in consideration of the right and license herein granted to you including the right to the use of the name Walt Disney and the names and reproductions of the Walt Disney Productions characters, all as more fully hereinafter set forth, you agree to pay to us:

- (i) for the initial six-month term (or period ending November 30, 1964, whichever is earlier) Fifty Thousand Dollars (\$50,000.00) in United States currency payable Twenty-Five Thousand Dollars (\$25,000.00) upon the execution hereof, and Twenty-Five Thousand Dollars (\$25,000.00) on or before the commencement of the Exhibition, but not later than April 30, 1964;
- (ii) for each extension of thirty (30) days, or portions thereof, of the Exhibition at Lausanne (as provided in Paragraph 12 A. hereof) an additional sum of Ten Thousand Dollars (\$10,000.00) payable on or before each extension; and
- (iii) for each six (6) month renewal (as provided in Paragraph 12 B. hereof) an additional sum of Sixty Thousand Dollars (\$60,000.00), being Ten Thousand Dollars (\$10,000.00) per month with a minimum guarantee to us of Thirty Thousand Dollars (\$30,000.00) payable upon the exercise of the option. The balance of Thirty Thousand Dollars (\$30,000.00), less any allowance for time used in moving locations as hereinafter provided, shall

- 3 -

NO AGREEMENT WILL BE BINDING ON THIS CORPORATION UNLESS IN WRITING AND SIGNED BY AN OFFICER

**WALT DISNEY PRODUCTIONS**

To: Swiss Federal Railways

March 23, 1962

continue at the same rate. The rental shall commence upon the date of our shipment of said camera unit to you, and shall continue until the arrival of said unit at our Studio in Burbank, California. You further agree to reimburse us for United States customs and brokers' fees relating to the export and import of the camera unit, and the costs of shipping including the cost of insurance thereon. Rental payments shall be made in advance in installments of Seven Thousand Five Hundred Dollars (\$7,500.00) each (covering a period of ten weeks) commencing upon our advising you of the shipment of the camera unit.

6. You shall be responsible for the necessary payments to obtain irrevocable world-wide synchronization and performing rights for the music in connection with the production and exhibition of the motion picture. You shall further be responsible for obtaining requisite releases and clearances with respect to the photographing of any and all people who may be photographed and included within the motion picture.

7. In addition to such credits as may be given to Technicolor, and for production, direction and cast, if any, you may include a credit to the effect "SWISS RAILWAYS PRESENTS WALT DISNEY'S CIRCARAMA, PRODUCED BY ERNST HEINIGER". No change from the form of such credit may be made by you without our prior written approval. Credits may be done in German, French and Italian.

8. You agree to exhibit as a part of the motion picture the copyright notice as hereinabove provided. You agree to obtain and deliver to us at such time as we may request, but not before May 31, 1964, two (2) prints of the entire motion picture for the purpose of registration in the United States Copyright Office.

9. A. We shall not be liable to you because of delays in delivery of the CIRCARAMA camera unit which shall be the result of unforeseeable causes beyond our control and not occasioned by our fault or negligence, including, but not limited to, acts of God or of public enemy; laws, statutes, directives or orders of the United States, Swiss or other government having jurisdiction, or any other public authority having jurisdiction; war, fire, flood, epidemic, quarantine, strikes, labor disputes, freight embargoes, or other causes.

B. If during the term of production of the motion picture mechanical failures should occur with respect to the camera unit, we agree upon your request and at your expense to furnish technical personnel in an effort to attempt to restore said camera unit to correct operating efficiency. We agree to give consideration to any request which you may make for relief from rental payments during any period the camera unit is inoperative by reason of mechanical failure for more than three (3) consecutive days. Whether or not rental payments shall cease shall be in our discretion, but we agree not to be unreasonable in the exercise of such discretion. Should the camera unit be destroyed or so damaged as to make repair impractical,

- 5 -

NO AGREEMENT WILL BE BINDING ON THIS CORPORATION UNLESS IN WRITING AND SIGNED BY AN OFFICER



**WALT DISNEY PRODUCTIONS**

To: Swiss Federal Railways

March 23, 1962

be payable within ninety (90) days thereafter. It is contemplated that the CIRCARAMA exhibition may be moved from Lausanne to other cities in Switzerland after the close of the Exhibition, in which event approximately ninety (90) days will be necessary to move the projectors, equipment and other apparatus to the new location. You shall not be obligated to make any payments to us for such period of moving, providing that such period does not exceed a total period of three (3) months. In the event of further changes of locations thereafter, you shall have the same right of a three (3) month royalty-free period in which to move the projectors, equipment and other apparatus.

B. For and in consideration of the services of our technical employees to be furnished to you as herein contemplated, you agree to pay to us the following amounts:

- (i) An assistant cameraman at Six Hundred Dollars (\$600.00) per week, commencing upon the date of his departure from our Studio in Burbank, California, and continuing until the date of his return;
- (ii) A technical expert to establish procedures with camera crews and with the processing laboratory and to supervise the installation of the projection equipment at Seven Hundred Fifty Dollars (\$750.00) per week, commencing on each occasion upon the date of his departure from our Studio in Burbank, California, and continuing until the date of his return;
- (iii) With respect to any of our personnel made available to you, you agree to furnish first class transportation to and from Switzerland, and room and board in Switzerland;
- (iv) In the event it becomes necessary to furnish additional personnel and we mutually agree with respect thereto, you agree to pay to us such amount as may be mutually agreed for their services, and to furnish transportation and living accommodations as provided in sub-paragraph (iii) above;
- (v) You agree to reimburse us for any other sums which may be expended by us in connection with furnishing of services to you hereunder; and
- (vi) Our personnel are insured against accidents and in the absence of your negligence you shall not be liable for any injuries sustained by our employees while rendering services in connection with the motion picture.

C. For and in consideration of the rental of the CIRCARAMA camera unit, you agree to pay to us a rental of Seven Hundred Fifty Dollars (\$750.00) per week for a minimum guarantee period of forty (40) weeks. In the event you retain the camera unit in excess of forty (40) weeks, the rental shall

**WALT DISNEY PRODUCTIONS**

To: Swiss Federal Railways

March 23, 1962

we agree to supply a new camera unit at your expense. You understand that such camera unit must be fabricated and that a minimum of six (6) months time will be required for such fabrication.

10. You agree that the exhibition of the motion picture will be free to all members of the public attending the Exhibition.

11. We grant to you the right to use the name "Walt Disney", "Walt Disney Productions", and "CIRCARAMA", and the names and reproductions of the following fanciful characters created by Walt Disney:

"MINNIE MOUSE"  
"NICKY MOUSE"  
"PLUTO"  
"GOOFY"  
"DONALD DUCK"  
"DAISY DUCK"  
"HUEY, LOUIE and DEWEY DUCK"

A. in connection with the actual exhibition of the motion picture, to the extent, if at all, that any of the foregoing are incorporated within the motion picture, and provided that the manner of use of the characters and all artwork shall be subject to our prior approval; and

B. in advertising and publicizing the motion picture subject to the terms and conditions herein set forth.

12. The term of this license with respect to the rights granted in Paragraph 11 A. hereof shall commence April 30, 1964, or at such later date as the Swiss National Exhibition shall open, and with respect to Paragraph 11 B. shall commence January 1, 1964. The term with respect to both shall continue for a period of six (6) months from and after the opening of said Exhibition, but in no event shall the initial term extend beyond November 30, 1964.

A. We hereby grant to you successive options to extend the term for additional periods of one (1) month each for so long as the Swiss National Exhibition remains open to the public. You may exercise each of said options by giving us written notice of your election so to do not later than fifteen (15) days prior to the expiration of the principal term or the option periods, as the case may be. It is understood that these thirty (30) day options apply only with respect to the extension of the term at Lausanne. If you fail to exercise any one (1) month option as herein provided, you shall have no further right to extend this Agreement except as provided in Paragraph 12 B. below.

B. We hereby grant to you successive options at the expiration of the principal term or any extension

- 6 -

NO AGREEMENT WILL BE BINDING ON THIS CORPORATION UNLESS IN WRITING AND SIGNED BY AN OFFICER

WALT DISNEY PRODUCTIONS

To: Swiss Federal Railways

March 23, 1962

thereof, as provided in Paragraph 12 A. above, to extend the term with respect to the rights granted to you in Paragraph 11 above for additional periods of six (6) months each but only for exhibitions at locations within Switzerland other than Lausanne. You may exercise the first of said options by giving us written notice of your election so to do not later than thirty (30) days prior to the expiration of the principal term or the last option period, as provided in Paragraph 12 A. above, and subsequent options by giving us written notice not later than thirty (30) days prior to the expiration of the then current extension. Should you fail to exercise such option, your right to future options shall terminate. If not sooner terminated, all of your rights shall expire April 30, 1967. Notwithstanding the provisions of Paragraph 5 A. (ii) with respect to the non-payment of royalties during a period of not to exceed ninety (90) days while the exhibition is being moved from one location to another, the time consumed in moving shall be included in computing the six (6) month period of the option.

13. The territory within which you may advertise and publicize said CIRCARAMA motion picture and use the names and characters as hereinabove set forth in Paragraph 11 B. shall be limited to the continent of Europe.

14. You may exercise the rights granted to you in Paragraph 11 B. hereof through the following advertising media:

A. Recognized advertising media in printed form which are commonly subject to payment of commissions to advertising agencies;

B. Radio, television and motion picture theatre announcements provided that we approve the copy insofar as it relates to the names "Walt Disney", "CIRCARAMA", and the names and reproductions of the fanciful characters. Nothing herein contained shall be deemed to require you to obtain our prior approval with respect to the use of the names "Walt Disney" and "CIRCARAMA" in connection with press, radio or television interviews, discussions, panels and the like; provided, however, that the process shall always be referred to as "Walt Disney's CIRCARAMA".

15. All layouts, copy, and final artwork for advertising hereunder insofar as the same relate to the use of the names and reproductions of the characters hereinabove described shall be subject to our prior approval which we agree not to withhold unreasonably. If we consider it necessary to do any final artwork ourselves for such advertising, you agree to pay us therefor at our standard commercial rates.

16. A. In all publications of said fanciful characters you shall affix the following copyright notice:

" © (year date) Walt Disney Productions"

**WALT DISNEY PRODUCTIONS**

To: Swiss Federal Railways

March 23, 1962

connection with or resulting directly or indirectly from the production or exhibition of said motion picture.

22. A. Should the Swiss National Exhibition be postponed for any reason, it is agreed that the license hereby granted shall be deemed to apply with respect to the period of the rescheduled date of the Swiss National Exhibition, provided that the duration of the exhibit may not exceed six (6) months, and provided further that the postponement is not later than 1966.

B. In the event that the Swiss National Exhibition is completely cancelled or in the event you should be prevented from producing the motion picture because of acts of God, war, fire or other circumstances beyond your control and not occasioned by your fault or negligence, you shall not be obligated to pay the second installment of Twenty-five Thousand Dollars (\$25,000.00) as is otherwise provided in Paragraph 5 A. (i) hereof, but all other payments shall be made by you regardless of the ultimate completion of the motion picture.

23. This Agreement shall be deemed to have been executed in the State of California, United States of America, and the same shall be interpreted in accordance with the laws of the State of California, United States of America, regardless of the forum in which any controversy hereunder may arise.

24. All notices which either of us is required or may desire to serve upon the other shall be in writing and may be served either personally, by cable, or by depositing the same in the official government mail of the country in which such notice is deposited, addressed to the party to be served as follows, unless a different address is designated in writing by the party to be served:

To you: Secretary General Hochschulstrasse 6 Berne, Switzerland (Cable address: Fervoyo Berne)	To us: 500 South Buena Vista Street Burbank, California, U.S.A.
---	--

Any notice so cabled or mailed shall be deemed to have been given on the date of cabling or mailing.

If the foregoing correctly sets forth your understanding of our agreement, please indicate your acceptance and approval by signing in the space provided below, and return to us the enclosed copy of this letter so executed.

Accepted and Agreed To:  
SWISS FEDERAL RAILWAYS

Very truly yours,  
WALT DISNEY PRODUCTIONS

By \_\_\_\_\_

By \_\_\_\_\_

- 9 -

RTM:bh

NO AGREEMENT WILL BE BINDING ON THIS CORPORATION UNLESS IN WRITING AND SIGNED BY AN OFFICER

**WALT DISNEY PRODUCTIONS**

To: Swiss Federal Railways

March 23, 1962

The year date shall correspond with the date of original publication with respect to the fanciful characters being reproduced. All copyrights in the characters are reserved by us, and you agree to cooperate in preserving our rights therein. We make no warranties, however, with respect to our ownership of such rights.

B. It is understood and agreed that we are not granting to you any right to any trademark with respect to said characters or the names appropriate thereto. Upon the termination of this Agreement, you will discontinue the use authorized and licensed hereby.

17. You agree that during the term hereof you will not without our prior written approval use any motion picture or comic strip characters or personalities other than those licensed hereby in connection with the CIRCARAMA motion picture or in any advertisement thereof.

18. The rights granted to you hereby are personal and may not be assigned or sub-licensed by you.

19. We agree to pay any United States taxes, duties or fees payable by reason of the entering into, execution or registration of this Agreement. You agree to pay all fees, duties or taxes which may be payable outside the United States by reason of the entering into, execution or registration of this Agreement.

20. Except as may be expressly herein contained, we make no warranties with respect to any of our rights or properties, and none shall be implied. We are in the process of filing an application for rights patent in Switzerland with respect to both the CIRCARAMA photography and projection processes, being Fulwider, Mattingly & Huntley applications as follows:

PANORAMIC MOTION PICTURE PROJECTION APPARATUS,  
Docket No. L-1043, filed in Switzerland  
October 12, 1961, Swiss patent application  
serial number 11822/61; and

PANORAMIC MOTION PICTURE CAMERA APPARATUS,  
Docket No. L-1044, filed in Switzerland  
October 25, 1961, Swiss patent application  
serial number 12387/61.

You hereby expressly acknowledge our full ownership of the CIRCARAMA photography and projection processes, and of all rights in and to the names and reproductions of the fanciful characters licensed hereby, as well as the exclusive right to use and license the name CIRCARAMA.

21. You specifically undertake and agree to indemnify and hold us harmless against any and all claims and causes of action of any nature whatsoever growing out of, occurring in

- 8 -

NO AGREEMENT WILL BE BINDING ON THIS CORPORATION UNLESS IN WRITING AND SIGNED BY AN OFFICER

SCHWEIZERISCHE BUNDESBAHNEN  
CHEMINS DE FER FÉDÉRAUX SUISSES - FERROVIE FEDERALI SVIZZERE

Aktenexemplar

Kreis III III<sup>e</sup> Arrondissement III Circondario

Telegraphische Adressen  
SBB 60370 Zürich  
SBB 60371 Zürich

Telefon (052) 26 66 65

Stellenadresse: Postfach Zürich I

*Handwritten:* Hand 4.5. Bu

Fräulein  
Susy Wenger  
Betr. Geh. III  
B e r n HB

Im Zentrum  
Str. 1-11

Im Bahnhofstr.  
SBB 60370 Zürich

Im Zentrum  
Str. 1-11

Zürich,  
3. Mai 1965

Bezug und  
Eins. Seite

Betr. CIRCARAMA SBB - IVA 65 München

Sehr geehrte Fräulein Wenger,

Ich freue mich Ihnen mitzuteilen, dass wir im Einverständnis der Kreisdirektion I nun definitiv Ihre Dienste als SBB-Hostess für das Circarama-Theater an der IVA 65 in München in Anspruch nehmen können und zwar für die Dauer von 14. Juni 1965 (Mittwoch) bis zum 4. Oktober 1965 (Mittwoch).

Ihre Beschäftigung in München erfolgt im Sinne einer temporären auswärtigen Verwendung, d.h. Sie werden bei gleichbleibender Besoldung für jeder Arbeits- und Ruhetag während der ganzen Dauer der Ausstellung im Sinne einer Pauschalvergütung eine Auslandesulage von Fr. 22.- pro Tag erhalten. Die Besoldung ist Ihnen unverändert durch die Bfi Bern auszurichten, während das Abteilungssekretariat des Generalsekretariats die Auszahlung der Pauschalvergütung besorgt.

Angesichts der grossen Schwierigkeiten, in München während der Ausstellung eine geeignete und preiswerte Unterkunft zu finden, bemüht sich zur Zeit die Bundesbahndirektion München, Ihnen ein Zimmer in einer Eisenbahnerfamilie zu besorgen.

Ihr Arbeitsplan sieht vor, dass Sie einmal pro Monat drei Freitage hintereinander über das Wochenende besuchen können und damit die Möglichkeit erhalten, nach Hause zu fahren.

Da an Ihrem Dienstverhältnis nichts geändert wird, bleiben Sie auch während der Dauer Ihres Aufenthaltes in München voll versichert.

N1

SBB 60370 III 62 5000

- 2 -

Sie werden zu gegebener Zeit vom Leiter der Instruktion  
in München, Herrn H. Schillig, Chef KDPu, weitere Mitteilungen  
über die Hinreise, Unterkunft, Arbeitsbeginn usw. erhalten.

Mit vorzüglicher Hochachtung  
SCHWEIZERISCHE BUNDESBÄHNEN  
Der Direktor des Kreises III

*Kamm*  
Präsident der Arbeitsgruppe  
Circarame SBB-IVA 65

Abschrift z.K. und  
Weiterbehandlung an

GS 7/27  
Bfi Bern HB  
KDPu (Hr. Schillig)  
PA

An die  
Kreisdirektion II  
L u z e r n

6. Mai 1965

SBB-Hostess Circarama IVA 65 München

Ich danke Ihnen verbindlich für Ihr Schreiben vom 17.2.65 mit welchem Sie sich entgegenkommenderweise bereit erklärten, uns die Betr.Geh. II Vögeli Klara, TEE-Zentrale Basel als SBB-Hostess unseres Circaramatheaters an der IVA 65 in München für die Zeit vom 15. Juni - 4. Oktober 1965 zur Verfügung zu stellen.

Wir bitten Sie, die Gehaltszahlungen der Genannten im Sinne des beiliegenden Schreibens unverändert durch die Bfi Basel auszahlen zu lassen, während die Auslandszulagen durch das Generalsekretariat ausgerichtet werden.

SCHWEIZERISCHE BUNDESBAHNEN  
Der Direktor des Kreises III



Präsident der Arbeitsgruppe  
Circarama SBB-IVA 65



Opuscolo di presentazione di Expo 64





## A Losanna, per un semestre capitale di 25 Stati confederati,



Losanna, città lacuale, fiorita sulle sponde di limpide acque nelle quali si specchiano le Alpi francesi e quelle svizzere. Ad oriente, dove il Rodano sfocia nel lago, comincia il ridente canton Vallese; ad occidente, dove il Rodano nasce a nuova vita, si adagia Ginevra col suo aeroporto intercontinentale di Cointrin. La linea ferroviaria del Sempione, che unisce la Francia all'Italia, si snoda di golfo in golfo, ai piedi di ubertosi vigneti.

Una città felice, tranquilla e vivace ad un tempo, dove da quattro anni si sta preparando l'incontro di tutto un popolo e di 25 Stati confederati. Dal 30 aprile al 25 ottobre 1964, infatti, l'Esposizione nazionale svizzera terrà aperte le sue porte al pubblico. Si svolge soltanto quattro volte in un secolo ed è un evento unico al mondo: su una superficie terrestre ed acquatica di 550.000 metri quadrati, dove sono sorte in un quadriennio vere e proprie opere architettoniche e di genio civile, il visitatore potrà abbracciare in un solo sguardo quello che settimane di viaggio attraverso la Svizzera, non gli permetterebbero di scoprire. 25 Stati vi saranno presenti, con lingue, religioni, usanze e costumi peculiari ad ogni regione.

Presenti lo saranno, non soltanto con le proprie autorità, istituzioni, corporazioni, sindacati, scuole; la popolazione tutta collabora a questo incontro ideale e pregusta il momento di poter affluire a Losanna, assunta a capitale provvisoria della Svizzera e, di conseguenza, a centro dell'Europa, e di potervi trovare l'autoritratto, le proprie



## un popolo intero vi attende



aspirazioni concrete, i propri progetti. Quali sono le attività, le realizzazioni, i timori, le speranze di tutto un popolo? In che cosa consiste, dove risiede quella misteriosa unità di un paese che, visto dall'esterno, pare composto da uno spicchio di Germania, da uno spicchio di Francia, da un po' d'Italia e da alcune pittoresche briciole? Qual è il segreto della sua intraprendenza commerciale e tecnica, della sua prosperità senza confronti in Europa? E quale sarà, nel mondo di domani, il destino di questo paese neutrale, indipendente sino alla ferocia e così diverso? **Il popolo svizzero si è già posto quesiti del genere. Con l'Esposizione nazionale del 1964, esso ha deciso di darsi una risposta.** Non sarà dunque soltanto un'esposizione, ma essa vorrà essere il centro di manifestazioni



## Invitati d'onore,

di ogni genere, congresso nazionale, persino festa... Ecco quello che vi attende a Losanna, da maggio ad ottobre 1964. Questa stazione è unica al mondo: porta il nome di un intero paese. Costruita per l'Esposizione nazionale, essa segnerà l'inizio del vostro soggiorno. Di quel meraviglioso soggiorno, nel corso del quale, senza dover «divorare chilometri» costosi ed affaticanti, tutto un paese vi sarà offerto, con le sue bellezze naturali, le sue meraviglie artistiche e tecniche, i suoi aspetti etnici insospettati ed il suo tranquillo e dolce modo di vivere. Ai vostri piedi, si stenderà quel che potremmo chiamare «la prefazione» dell'Esposizione. Tre capitoli:  
**la storia**, paragonata ai tempi attuali;  
**un giorno in Svizzera**: risultato di un'inchiesta ampia e coscienziosa nelle città e nella campagna;  
**la Svizzera di fronte al suo avvenire**: evocazione per mezzo di ingegnosi procedimenti architettonici e cinematografici, di un piccolo paese nel cuore dell'Europa unita, e dei problemi cui deve far fronte.



Camminate poi lungo i viali ombreggiati e le aiuole fiorite, dove si alternano i padiglioni i luoghi di divertimento le zone verdi e là, dove il riflesso delle Alpi si confonde con la sponda, ecco il porticciolo di Vidy.



## vi ci troverete a vostro agio

Di giorno, esso vi offre una mostra del turismo, «industria nazionale» della quale lo Svizzero è diventato maestro. Di notte, invece, spiccheranno illuminati, vele policrome suggestive, ristoranti (dalle svariate specialità regionali) ed un vasto night-club galleggiante. Un porto è però, e soprattutto, un invito al **vagabondaggio ed al riposo**: barche a vela, canotti e battellini



vi porteranno lungo l'incantevole Riviera vodese, e all'**esplorazione**. La Svizzera, in onore all'Esposizione, si è costruita il suo primo sommergibile. Patria di Auguste e di Jacques Piccard, pionieri dell'esplorazione subacquea, essa ha sentito il dovere di offrire ai suoi ospiti un viaggio nelle profondità inesplorate del lago Lemano.





**Farete prima un giro di orientamento**

Ecco l'itinerario che vi proponiamo di seguire, appena giunti sul posto. Da una stazioncina girevole, accederete al «telecanapé», mezzo di trasporto ideato ad hoc per l'Esposizione. Salirete poi sulla ferrovia monorotaia sospesa, dall'alto della quale potrete osservare, oltre alla «prefazione» accennata prima, tutti gli altri settori: l'arte di vivere, le comunicazioni, l'industria e l'artigianato, gli scambi, l'agricoltura.

Ai vostri piedi scoprirete poi:  
**uno stadio, un padiglione degli spettacoli, un circo permanente, un giardino d'infanzia**  
 Due cose vi colpiranno: la folla cosmopolita dei visitatori giunti non soltanto dalle quattro Svizzere – francese, tedesca, italiana e romancia – ma anche dall'estero. Poi, la tranquillità. Infatti, gli itinerari a scelta sono svariati e le oasi di riposo innumerevoli.



- 1) Entrata Nord
- 2) Banca in Telecanapé
- 3) Monorotaia < EST OVEST
- 4) CIRCARAWA PTT - SWISSAIR
- 5) militare
- 6) Giochi d'acqua

**dopo aver ammirato dall'alto il lago, la pianura e la montagna**

Un'architettura modernissima ed armoniosa, nota ovviamente dominante dell'Esposizione, doveva far da cornice ad un settore particolarmente di attualità, come quello del centro nazionale ed internazionale degli affari, con gli scambi, banche, società assicuratrici, importatori ed esportatori, amministrazione, dogana (e persino le organizzazioni di contrabbando, presentate nella loro lotta contro le autorità statali); non sono stati dimenticati gli specialisti della pubblicità, dell'imballaggio, dell'incremento delle vendite; in breve, tutti coloro che animano, controllano e regolano la vita di un paese mercantile intraprendente, vi dimostreranno, con esempi tratti

### Scenderete tra gli uomini del nostro secolo,

dal vero, come applicare e perfezionare la loro tecnica. Potrete perfino porre loro delle domande, discutere con loro, per cui avrete proprio l'impressione di essere entrati nel mondo degli scambi commerciali e di seguire lo sviluppo di un affare dall'inizio sino alla fine, grazie anche ad informazioni televisive ben precise e particolareggiate, sul caso che vi interessa.

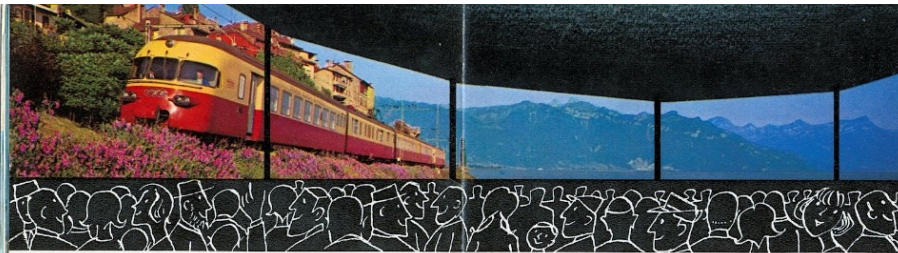


Da questo momento siete diventati parte integrante dell'Esposizione; ogni settore avrà veramente bisogno della vostra collaborazione. Sarà, insomma, una specie di «mistero», nel senso medioevale del termine, in cui la Svizzera, avvalendosi di tutti gli attributi della tecnica moderna, riuscirà a comporre il proprio volto — di oggi e di domani —, riservando al visitatore sorprese ad ogni piè sospinto; egli, continuamente attratto da questo spettacolo **completo** di uomini e di cose, sarà allo

### e vi sentirete al vostro posto

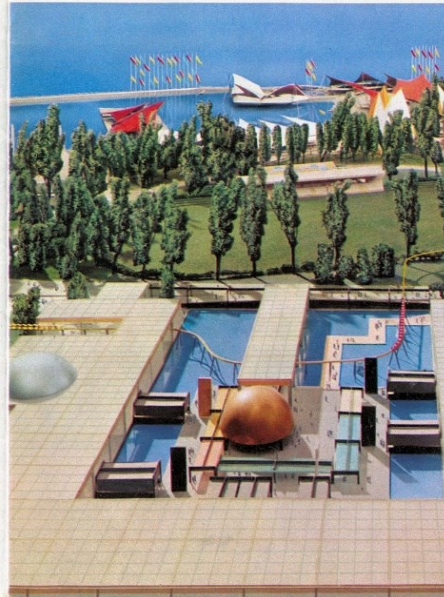


stesso tempo spettatore ed attore. La fatica non sarà improba. Ogni settore sarà disposto in modo da permettere di conoscerlo gradualmente; prima con un'occhiata generale e sintetica, poi con una visita più attenta, infine con un esame accurato e minuzioso. Secondo il tempo disponibile e gli interessi personali, ciascuno potrà fare le **sue scoperte**.



### il viaggiatore alla scoperta del mondo,

Avvicinatevi ora ad un alto cupolone. Un «tappeto mobile» vi condurrà — lungo un bacino dove regna l'effervescenza di una flotta in miniatura — nell'interno di una rotonda, consacrata alle **comunicazioni ed ai trasporti**. Un rumore improvviso e... vi troverete al centro del **circarama**, sorta di sala circolare di 2.000 posti, dove, su nove schermi, sfileranno i treni del futuro... Ferrovie, poste, telecomunicazioni, rete stradale, traffico aereo e marittimo di un paese industrializzato, oggi non più lontano dal mare, e che dispone di una flotta mercantile! Altrettanti progetti a lunga scadenza che si susseguono e si combinano tra loro, sotto gli occhi di tutti.



In una serie di padiglioni, dalla forma di giganteschi scalini disposti ad emiciclo, la Svizzera, paese privo di risorse naturali, e le cui attività industriali si limitano a trasformare le materie prime acquistate altrove, presenta le prospettive nel campo dell'elettricità e del gas, dell'energia



### l'ingegnere che domina la materia,



atomica, della chimica, dell'automazione. Illustrazioni viventi... come nel gruppo «gas», nel quale funziona un nuovo impianto di piroschissione con benzine leggere ed immagazzinamento in gasometro ad alta pressione. L'«orologeria» seziona gli orologi, il «legno» fa funzionare una segheria, la «carpenteria» uno stabilimento

completo. L'«edilizia» mostra un cantiere in piena efficienza; macchine di ogni genere e di ogni dimensione funzionano un po' dappertutto. Il profano potrà diventare... specialista, e lo specialista potrà trarre dati ed insegnamenti utilissimi. Ma soprattutto, anche questo settore sarà lo spettacolo di un paese al lavoro.



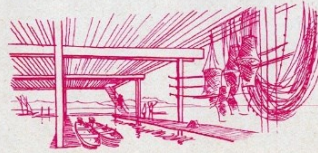
**il contadino alle prese con la rivoluzione tecnica,**



Ogni anno l'agricoltura svizzera perde oltre 3.000 ettari di terreno a favore delle città e dell'industria. Ogni anno, tuttavia, la produttività è in aumento. Come spiegare questo paradosso? Come permettere ai contadini di intensificare ancor più i loro sforzi già ingenti?

L'Esposizione nazionale ha creato una superficie coltivabile. In un luogo ameno, tra alberi vetusti, sono sorte fattorie modello; alcuni capi di bestiame pascolano tranquillamente; in un villaggio tipico di pianura ed in uno di montagna, fedelmente riprodotti, vivono e lavorano alcuni contadini che dispongono

di un'attrezzatura modernissima. Una mostra, spettacoli cinematografici, cicli di produzione (e di trasformazione) del latte, del vino, della frutta, degustazione sul posto dei prodotti così ottenuti.



**il padre di famiglia in una società migliore,**



Solo vivendo in comunità, l'individuo può formarsi e capire. Il settore «l'arte di vivere» propone all'uomo qualunque di oggi di incontrarsi con l'uomo di domani, in quella che sarà la sua casa, la sua città, il suo lavoro ed i suoi svaghi. È stata costruita una cittadina: nella chiesa, protestanti e cattolici celebreranno i loro riti, annunciati da un «carillon». Nel teatro, si svolgeranno spettacoli ogni giorno. Con uno speciale procedimento televisivo, la moda sarà presentata vivente, suggestiva, mentre nel campo dei giochi, una piscina inviterà i visitatori avidi di frescura.

Ma le sezioni dell'arredamento, della gastronomia, dell'igiene, della medicina si propongono di illustrare una nuova « arte di vivere»; e quelli dell'architettura, dell'urbanistica, della ricerca scientifica, dell'istruzione, invitano a forgiare una comunità civica più viva e più socievole.



**il ragazzo meravigliato,**



L'Esposizione riserverà ai bambini un vero paradiso incantato, con trenini, foresta vergine, villaggi di Pellirose e di cow-boy, casetta delle bambole, teatrino delle marionette; ogni sorta di giochi, angolino delle fate e dei racconti... insomma, un vero regno delle meraviglie che lascerà loro uno dei ricordi più belli.



**il turista stupito e soddisfatto,**







### Palazzo di Beaulieu

Esso farà parte dell'Esposizione nazionale alla quale sarà collegato direttamente dai trasporti pubblici. Centro di manifestazioni artistiche di alto livello, sarà pure il luogo di raduno di tutti i congressisti che hanno scelto Losanna quale luogo di incontro. In esso si svolgeranno raduni, sedute, rappresentazioni teatrali, balletti, ecc.

## tutti avranno potuto conoscere da vicino



L'esercito della Confederazione — esercito popolare — non rappresenta soltanto una «forza ammonitrice»: da sempre esso è stato la «forza di coesione» di tutto un popolo. La Svizzera, a causa appunto della sua minuscola superficie territoriale e delle sue diversità etniche, sente di dover collaborare a tutte le iniziative per il mantenimento della pace, pur tenendo sempre alto il suo ideale di indipendenza e di unità. L'esercito, parte integrante della vita nazionale, illustrerà all'Esposizione la vigoria e la volontà del popolo.

Nell'ala sud del palazzo, gli amanti della pittura potranno contemplare le più belle opere provenienti da collezioni private svizzere, riunite in un'esposizione sotto il tema «Le collezioni svizzere e l'arte europea». Questa manifestazione di grande importanza sarà completata da un'altra esposizione di opere artistiche svizzere, a Palazzo Rumine, che riunirà i capolavori del passato e le opere artistiche moderne più rappresentative.

### INFORMAZIONI GENERALI

#### Posizione geografica

Losanna, nel cuore dell'Europa e sulla grande via di comunicazione nord-sud che, attraverso la galleria del Gran San Bernardo, collega il settentrione al meridione. Tutti i treni provenienti dal nord-ovest e dal sud si fermano a Losanna, fra i quali il famoso Trans-Europ-Express che in poche ore compie il tragitto Parigi-Losanna-Milano.

#### Come recarsi all'Esposizione

##### Per via aerea

- Aeroporto intercontinentale di Ginevra-Cointrin, collegato all'Esposizione dal treno e dall'autostrada (60 km).
- Aeroporto intercontinentale di Zurigo-Kloten, collegato all'Esposizione dalla ferrovia e dalla strada (200 km).

##### In treno

- Orari e treni speciali, biglietti a tariffe ridotte: biglietti di entrata all'Esposizione in vendita agli sportelli delle stazioni.

## un paese al crocevia della storia: LA SVIZZERA

- Stazione speciale di Losanna-Sévelin all'entrata principale dell'Esposizione. Fermata di tutti i treni a destinazione dell'Esposizione, provenienti da: Zurigo - Berna - Friburgo - Basilea - Bienne - Ginevra - Nouchâtil - Yverdon - Parigi - Digione - Valloire - Ginevra - Milano - Sempione - Vallese - Montreux - Vevey.
- Orario ordinario, con fermata dei treni alla stazione centrale di Losanna.

##### Per strada

- Autostrada Ginevra-Losanna, Sempione, galleria del Gran San Bernardo, galleria del Monte-Bianco.

##### Parcheggi

- Aree di parcheggio per 25.000 veicoli, situate alle porte dell'Esposizione.

##### Per il lago

- Penisola di sbarco nel recinto dell'Esposizione. Fermata dei battelli provenienti da Villeneuve - Montreux - Vevey - Ginevra - Nyon - Rolle - Morges (costa svizzera) - Yvoire - Thonon - Evian (costa francese). Fermata dei battelli-spiag. Ouchy-Exposition.

##### Trasporti urbani

- Collegamenti diretti fra la città e le entrate est e nord dell'Esposizione mediante funivia, autobus, «metro», tassi, seggiovia.

##### Dal 30 aprile al 25 ottobre 1964

I padiglioni ed i ristoranti ivi situati resteranno aperti dalle ore 9 alle ore 19 nei giorni feriali; il sabato, la domenica e gli altri giorni festivi: dalle 8 alle 19. Gli altri ristoranti, le mescite, i dancing, le attrazioni ed il padiglione degli spettacoli: da lunedì a giovedì sino alle ore 24, il venerdì ed il sabato sino alle ore 2, mentre la domenica sino all'una. La parte generale dell'Esposizione resterà aperta giornalmente al pubblico sino a mezzanotte.

##### Biglietti di entrata

Oltre al biglietto di entrata ordinario, valevole un giorno, saranno venduti altri biglietti a prezzi diversi. Facilitazioni saranno concesse alle famiglie, agli studenti, ai gruppi, a società, ecc.

##### Ristoranti

- Di ogni tipo e di ogni dimensione, dal più modesto al ristorante di lusso, saranno a disposizione del pubblico, particolarmente nel settore del porto.
- Ristoranti tipici di ogni regione della Svizzera, con le specialità conosciute come: la «ralette», la fonduta, le carni preparate in mille modi, vini tipici svizzeri, ecc.

##### Manifestazioni diverse

**Spettacoli:** Musicali, teatrali, coreografici, lirici con musicisti ed attori di fama mondiale.

**Folclore:** Numerose feste folcloristiche, danza contadina, orchestre campestri, feste in costume, concorsi di bellezza, ecc.

**Giornate cantonali:** Ogni cantone svizzero avrà la sua giornata cantonale, con costumi, danze, gare sportive, creazioni musicali.

**Manifestazioni sportive:** Con gare internazionali di ogni genere.

**Giornate speciali:** Quella della Croce Rossa, della gioventù, dei musicisti, delle corali, dei comuni svizzeri, della difesa nazionale, degli Svizzeri all'estero, dei costumi svizzeri, dell'agricoltura, ecc.

**Congressi:** Oltre 200 congressi si riuniranno a Losanna, di cui tuttora di 5.000 partecipanti e più.

##### Alloggi

- Il Servizio alloggi dell'Esposizione è fin d'ora a disposizione delle agenzie di viaggi svizzere e straniere. Esso si incarica delle prenotazioni in alberghi, motels, alloggi collettivi e camere private. Esso si adegua agli usi in vigore sulla base della convenzione che lega l'Associazione internazionale degli albergatori e la Federazione internazionale delle agenzie di viaggi.
- Per le agenzie di viaggi, esso fa da intermediario tra loro e gli alberga-

tori. Spetta però alle agenzie di espletare le formalità amministrative con gli alberghi, conformemente alla convenzione.

- Esso dà pure le informazioni desiderate concernenti le possibilità di campeggio, senza però occuparsi delle prenotazioni. Il regolamento del Servizio alloggi è a disposizione degli interessati.

- Durante l'Esposizione, questo servizio si limita a mettere in relazione il cliente e l'offerente lasciando loro il compito di regolare l'operazione. Uffici di prenotazione accantonati saranno aperti:

a) all'entrata nord dell'Esposizione

b) alla stazione principale di Losanna

o) all'Association des Intérêts de Lausanne, av. Benjamin-Constant 7.

- Un servizio di telescriventi informerà sulle possibilità di alloggio tanto nella regione lausanna, quanto in altre regioni svizzere.

- Ci preme rilevare che i prezzi degli alberghi sono già stati fissati per il 1963 e 1964. La Guida ufficiale dell'Ufficio del turismo del cantone Vaud (edizione 1963-1964) costituisce l'unico prontuario ufficiale dei prezzi dell'Esposizione nazionale.

**Servizio delle informazioni**

Personale femminile poliglotta sarà a disposizione del pubblico per qualsiasi informazione.

**Servizi a disposizione del pubblico**

Alle entrate: vestitori automatici, parrucchieri, chioschi per giornali, canili, uffici di viaggio, di cambio, di noleggio di automobili. I bambini potranno essere affittati al «paradiso dei bambini» dove potranno trascorrere una giornata indimenticabile.

**Informazioni all'estero**

Le informazioni sull'Esposizione nazionale possono essere ottenute presso le ambasciate, legazioni e consolati svizzeri, le Camere di commercio (CCS), le agenzie dell'Ufficio nazionale del turismo (ONS), l'Ufficio svizzero di espansione commerciale (OSEC), la S. A. svizzera di navigazione aerea (Swissair) con succursali all'estero, nonché presso le agenzie di viaggi.



Stampato in Svizzera - Ringier e Cie, S.A., Zolingen - Carta plastata in macchina «Tenero-Coat» per il pubblico

Exposition nationale, service propagande - II. 90-2000-633-Italian

Opuscolo Salone Monaco



Erste  
Weltausstellung  
des Verkehrs  
München  
25. 6. - 3. 10. 1965



Erste  
Weltausstellung  
des Verkehrs  
München  
25. 6. - 3. 10. 1965

München - Theatiner- und Frauenkirche  
Munich - Theatiner- and Frauen-Church  
Munich - Les Eglise de Theatiner et Frauen

Serie IVA/5 Hans Huber KG, Alpiner Kunstverlag, Garmisch-Partenkirchen

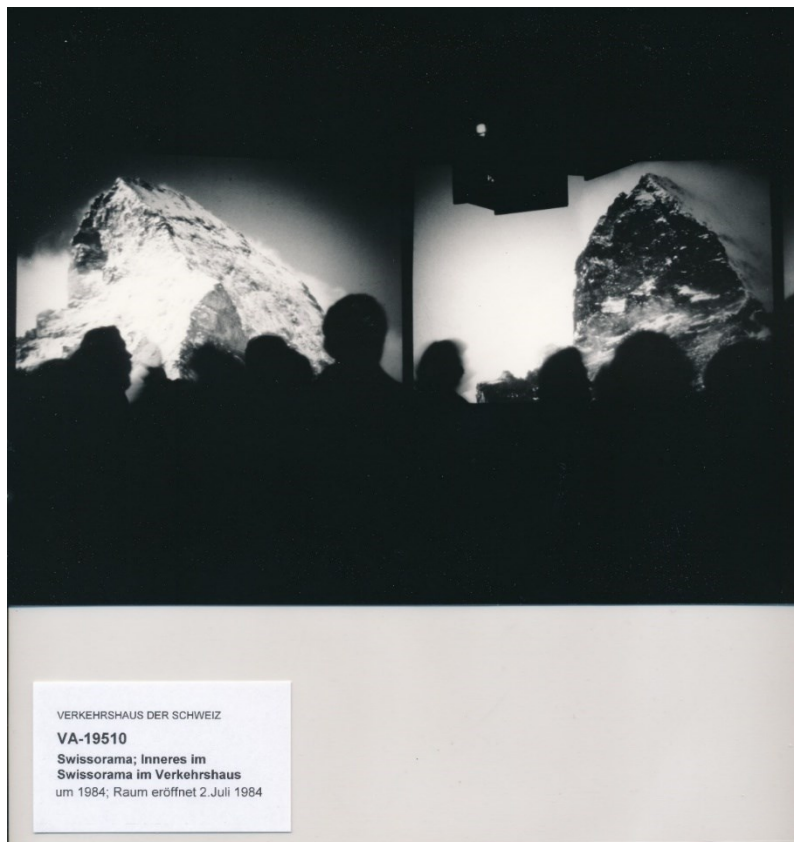
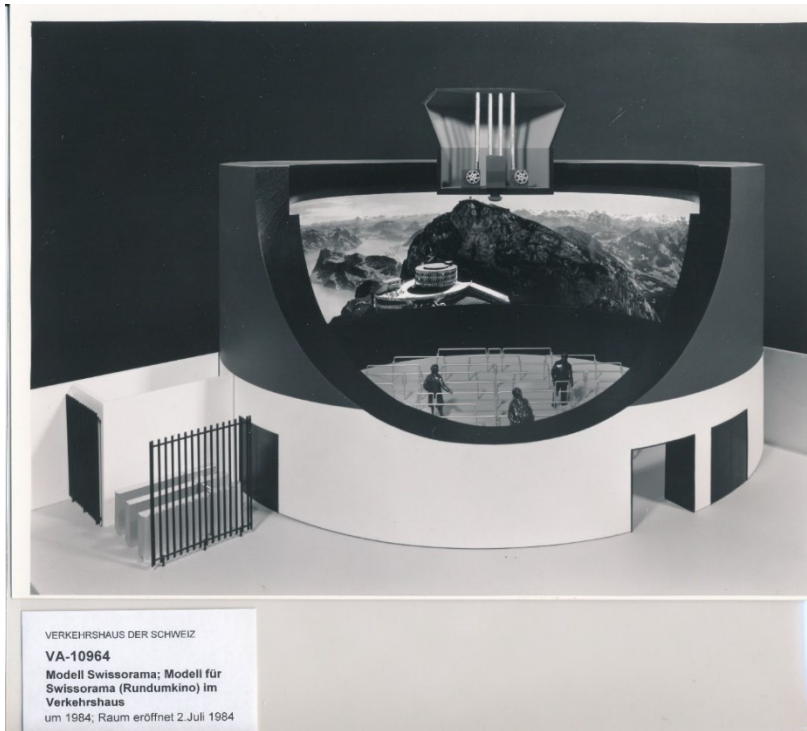


Erste  
Weltausstellung  
des Verkehrs  
München  
25. 6. - 3. 10. 1965

"Circarama"-Rund-Kino, Bildschirm 90 m lang und 7 m hoch  
"Circarama", circular screen 90 mtrs. long and 7 mtrs. high  
"Circarama", écran circulaire de 90 m en longueur et 7 m  
en hauteur

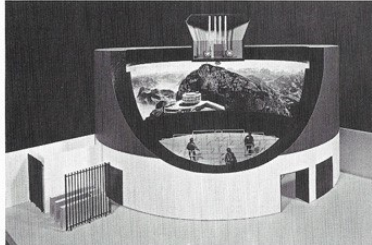
Serie IVA/6 Hans Huber KG, Alpiner Kunstverlag, Garmisch-Partenkirchen

Modellino Swissorama: opuscolo, elenco riprese, cinepresa e proiettore



**Swissorama – Ein Film im Kreis**

Ein zylindrisches Kino mit 360°-Rundprojektion, das ist die neue grosse Sehenswürdigkeit im Verkehrshaus – im Gegensatz zu bestehenden Rundfilmen verwendet der Filmproduzent und Regisseur Ernst A. Heiniger, Zürich, mit seinem neuen Swissorama-System nur einen Projektor. Das nahtlose Bild erscheint völlig verzerrungsfrei auf einer 5 m hohen und 60 m langen, kreisförmigen Leinwand als bewegliches Panorama.



**Swissorama – Un film projeté sur écran panoramique**

Une salle de cinéma circulaire, avec écran de projection de 360°, ceci est la grande nouveauté du Musée Suisse des Transports! Contrairement aux installations existantes où l'on doit travailler avec plusieurs projecteurs, le film du producteur et régisseur Ernst A. Heiniger de Zurich ne nécessite qu'un seul appareil de projection. Les images projetées sur l'écran circulaire, d'une hauteur de 5 m et d'une longueur de 60 m, apparaissent comme un panorama continu, sans aucune coupure intermédiaire.

**Information**

Verkehrshaus der Schweiz  
Lidostrasse 5, CH-6006 Luzern,  
Telefon 041-31 44 44  
Telex 862719 vhs ch

**Swissorama – uno schermo circolare**

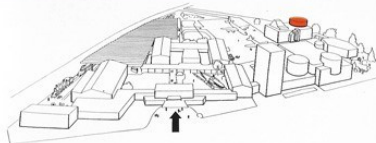
Una sala cinematografica cilindrica con uno schermo circolare di 360°: tale è l'ultima novità offerta dal Museo dei trasporti ai suoi visitatori. A differenza di altri cineasti, Ernst A. Heiniger di Zurigo si serve, qui, di un solo proiettore: immagini, assolutamente esenti da deformazioni, si muovono sullo schermo senza alcuna discontinuità. Uno spettacolo fantastico!

**Swissorama – a film in the round**

A cylindrical cinema with a 360° panoramic projection – that is the great new attraction in the Transport Museum! In contrast to existing panoramic film-techniques the film producer and director Ernst A. Heiniger, Zurich, employs only one projector in his new Swissorama system. The "seamless" image appears completely distortion-free as a moving panorama on a circular screen 5 m high and 60 m in length.

**Geöffnet/ouvert/open/aperto**

1. 3–31 10./09.00–17.00 h  
1.11.–28. 2./10.00–16.00 h

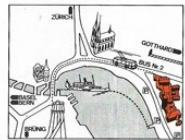


**Das Verkehrshaus – bietet mehr als eine Reise!**

Als grösstes und vielseitigstes Verkehrsmuseum Europas zieht das Verkehrshaus – verteilt auf 12 Gebäude – in einer erlebnisorientierten Schau die Entwicklung und Bedeutung aller Verkehrs- und Kommunikationsmittel. Zum Verkehrshaus gehören auch das einzige Grossplanetarium des Landes sowie das 1979 eröffnete Hans Erni-Haus. Zudem finden Sie verschiedene Restaurants, Tagungs- und Konferenzräume sowie Museumshops. Wir wünschen Ihnen viel Spass auf Ihrer Reise zu Lande, zu Wasser und in der Luft! Wir danken Ihnen für Ihren Besuch.

**Le Musée Suisse des Transports vous offre plus qu'un simple voyage!**

Dans son genre, le Musée Suisse des Transports est le plus grand et le plus varié d'Europe. Il compte 12 bâtiments. Il présente une image vivante du développement et de l'importance de tous les moyens de transport et de communications. Il comprend également l'unique grand planétarium de Suisse ainsi que le Musée Hans Erni, inauguré en 1979.



En plus, on y trouve plusieurs restaurants, des salles pour réunions, assemblées ou conférences ainsi que des boutiques. Nous vous souhaitons beaucoup de plaisir lors de votre voyage sur terre, sur l'eau et dans les airs! Nous vous remercions de votre visite.

**Il Museo dei trasporti svizzero offre più di un viaggio!**

Il Museo dei trasporti svizzero è il più grande e vario del suo genere in Europa. Distribuito in dodici fabbricati, esso mostra in modo avvincente le tappe più significative dell'evoluzione dei diversi mezzi di trasporto e di trasmissione, nonché la particolare importanza d'ognuno di essi. Il Museo comprende altresì l'unico grande planetario del Paese, il museo Hans Erni aperto nel 1979, come pure ristoranti, sale di riunione e conferenza, e propri chioschi. Buon divertimento, dunque, durante il Vostro viaggio per terra, mare e nell'aria! Vi ringraziamo della Vostra visita.

**The Transport Museum – offers more than just a journey!**

The biggest and most comprehensive transport museum in Europe, the Swiss Transport Museum Lucerne – spread over 12 buildings – unfolds the story of the development and significance of all transport and communication means man has used. Part of the Transport Museum also are the Hans Erni-Museum, opened in 1979, and Switzerland's only major planetarium. In addition, you will find various restaurants, meeting and conference rooms as well as museum boutiques. We wish you a lot of fun and pleasure on your journey by land, sea and air! And we thank you for your visit.

**verkehrshaus luzern**  
swissorama



**swissorama**

**«Impressionen der Schweiz»**

Dieser Film zeigt – aus ungewöhnlicher Perspektive – die vielfältige Schweiz: Landschaft, Menschen, Kultur, Wirtschaft und Brauchtum. Während 20 Minuten steht der Betrachter inmitten des Geschehens dieses abwechslungsreichen Films, der vom Migros-Genossenschaftsbund (MGB), Zürich, gesponsert wurde. Vorführungen finden mehrmals täglich (jeweils zur vollen Stunde) statt. Das

Swissorama-Kino fasst 400 Personen und befindet sich im 2. Stockwerk der Halle Schiffahrt/Selbahnen/Tourismus.

**swissorama**

**«Images de la Suisse»**  
Ce film montre – dans une perspective inhabituelle – la diversité de la Suisse: paysages, habitants, cultures, économie, mœurs et coutumes.

Durant les 20 minutes que dure la représentation, le spectateur se trouve plongé en plein centre de l'action. Ce film qui présente des images très variées est dû à la générosité de la Fédération des Coopératives Migros de Zurich. Les représentations ont lieu chaque jour, à plusieurs reprises. (En principe, une représentation toutes les heures.) Le cinéma Swissorama présente 400 places et se trouve au deuxième étage de la Halle «Navigation» – Téléphériques – Tourisme.

**swissorama**

**«Impressioni della Svizzera»**

Questa pellicola ci mostra, visti da un angolo visuale inconsueto, gli aspetti più caratteristici della Svizzera: paesaggio, abitanti, cultura, economia, folclore. Durante venti minuti lo spettatore si sente immerso nella realtà quotidiana elvetica. Il film è stato offerto dall'Unione della cooperativa Migros (MGB) a Zurigo.

Vengono date parecchie rappresentazioni il giorno, ognuna con inizio all'ora intera. Lo Swissorama, contenente 400 persone, è al 2° piano del padiglione Navigazione/Funivicolari/Turismo.

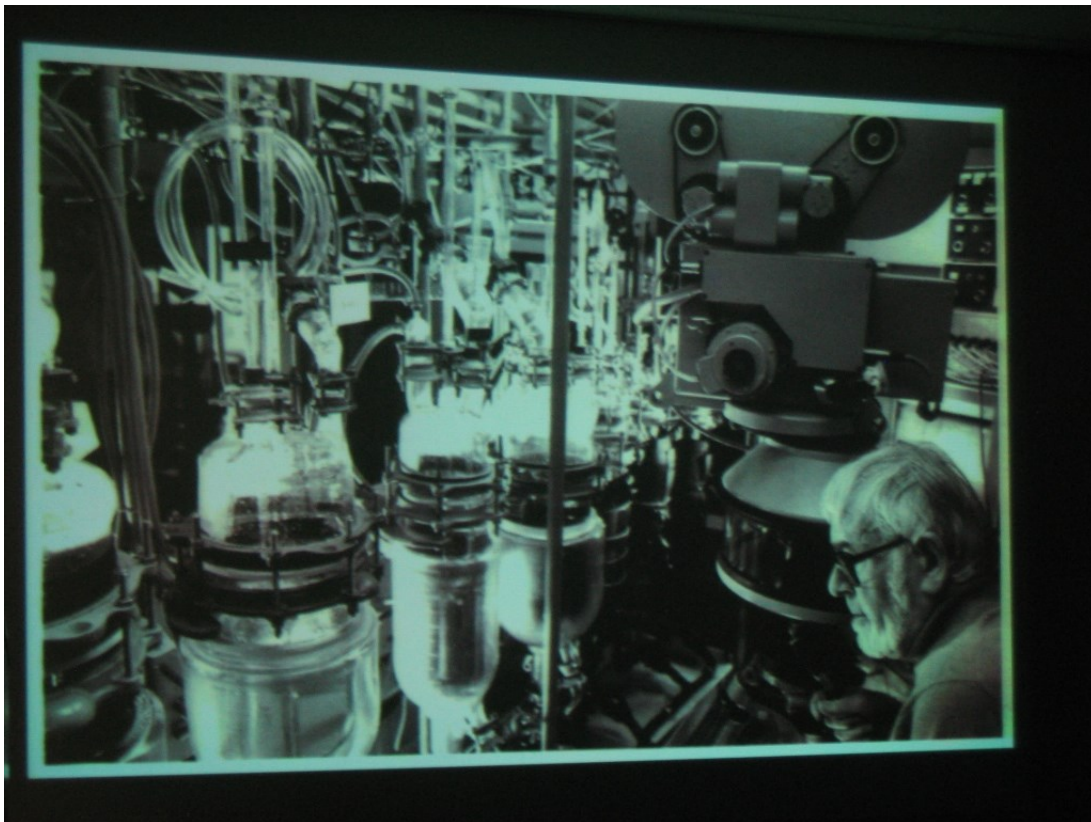
**swissorama**

**«Impressions of Switzerland»**  
This film shows – from unusual perspectives – the great variety of Switzerland: landscapes, people, culture, economy and traditions.

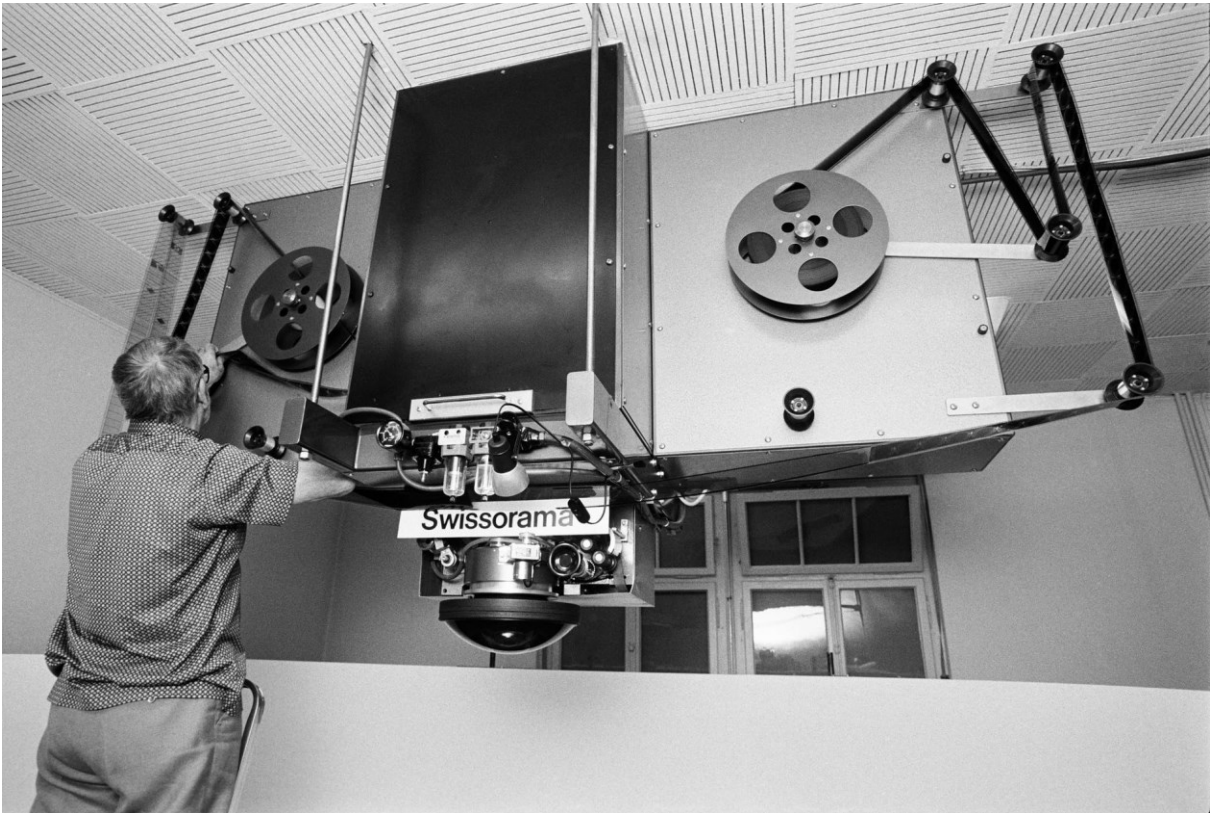
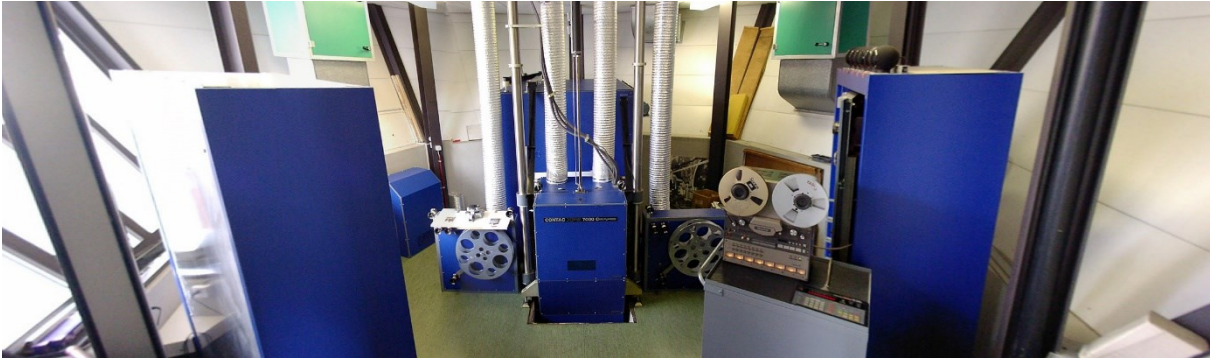
During 20 minutes the spectator finds himself involved directly in what this very diversified film portrays, a film sponsored by the Migros-Genossenschaftsbund (MGB) Zurich. There are several performances daily (starting at the full hour in each case). The Swissorama Cinema makes room for 400 persons and is on the 2<sup>nd</sup> floor of the Hall of Navigation/ Cable Railways/Tourism.

## Beschreibung der Bildfolgen Swissorama

1. Waldweg
2. Brückenbau bei der Axenstrasse
3. Alpenpanorama um Grindelwald
4. Patrouille - Suisse vor den Berneralpen
5. Bergsteigen im Aufstieg der Berneralpen
6. Patrouille - Suisse vor Eiger - Mönch - Jungfrau
7. Aletschgletscher
8. Grimselstrasse
9. Rheinhafen Basel
10. Börsensaal in Zürich
11. Chem. Fabrik Lonza in Visp
12. Chem. Laboratorium Hoff - Roch in Basel
13. Kabelwerke Brugg
14. Kleinstadt Regensberg
15. Lüderalp ( Voralpen )
16. Bergdorf Soglio, Graubünden
17. Stadt Zürich
18. Rheinfall bei Schaffhausen
19. Landsgemeinde Glarus
20. Lötschentaler Masken, Wallis
21. Basler Fasnacht
22. Luzerner Fasnacht
23. Sechseläuten Zürich
24. Alpauffahrt in Hemberg, Toggenburg
25. Stadt Luzern
26. Raddampfer vor Treib, Vierwaldstättersee
27. Sturm und Regen bei Sisikon, Vierwaldstättersee
28. Sonnenstrahlen brechen durch die Wolken bei Rigi  
Bürgenstock, Vierwaldstättersee
29. Raddampfer DS - Schiller vor Treib, Vierwaldstättersee
30. Zytgloggeturm und Marktgasse in Bern
31. Teilansicht im Zytgloggeturm in Bern
32. Kirchgloggen im Grossmünster in Zürich
33. Schwarze Madonna in Einsiedeln
34. Prozession in Blatten, Lötschental
35. Das Walliser Bergdorf Ernen
36. Kleinstädtchen Stein am Rhein
37. Brunnen in Stein am Rhein
38. Sion mit Tourbillon
39. Tessiner Landschaft bei Morcote
40. Schilthorn, Seilbahn und Drehrestaurant, Piz-Gloria
41. Postauto am Maloja-Pass
42. Pilatus - Zahnradbahn
43. Genfersee bei Larax
44. Pferderennen in Saignelegier
45. Bergschwingel auf dem Rigi, 1. Teil
46. Kuh - Kämpfe in Aproz
47. Bergschwingel auf dem Rigi, 2. Teil
48. Motocross in Wohlen
49. Surfen auf dem St. Moritzersee
50. Jazz - Festival in Willisau
51. Giacometti - Hund mit Figuren
52. Kartoffelernte im Seeland
53. Schaf - Alpbefahrt, Gemmipass - Leukerbad
54. Traubenlese in Epesses am Genfersee
55. Winzerfest in Ligerz am Bielersee
56. Flusslandschaft an der Aare
57. Schlitteda im Engadin
58. Pferderennen auf dem St. Moritzersee
59. Ski - Wedeln in Saas - Fee
60. Lawine am Flüelapass
61. Lawine im Dorf Samedan
62. Schneepflug der Berninabahn
63. Engadiner Langlauf - Marathon
64. Flugaufnahmen der Walliser - Alpen mit Matterhorn
65. Bäume lichter Wald bei Saglio





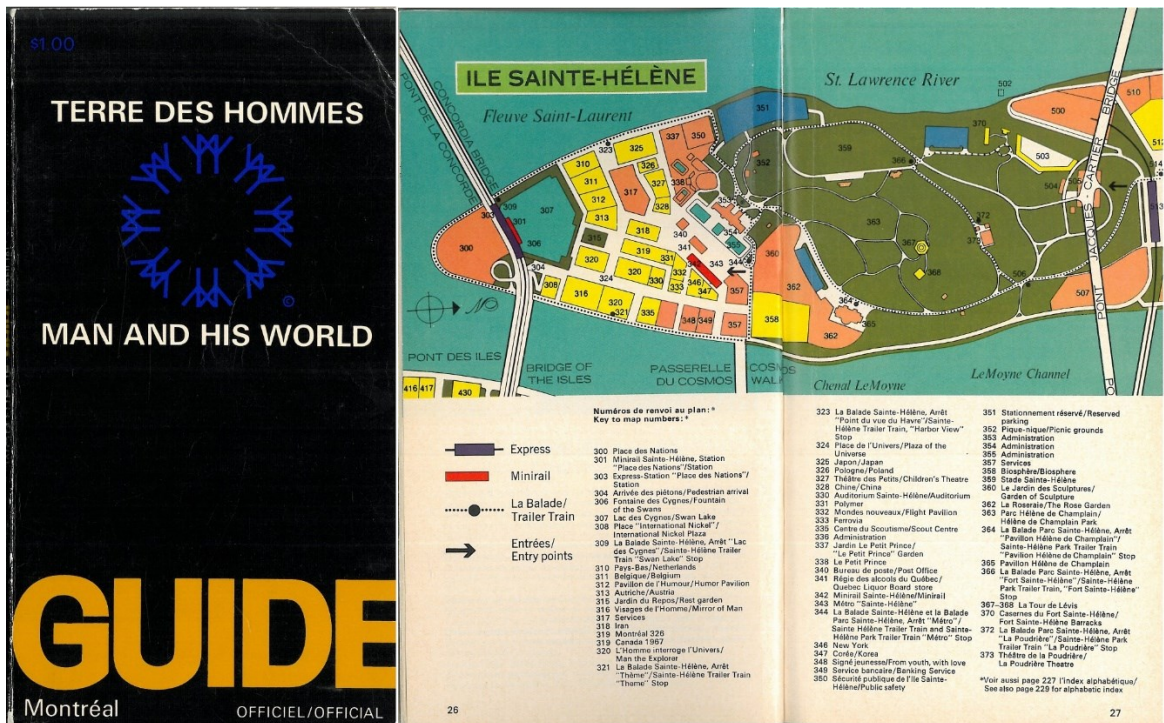
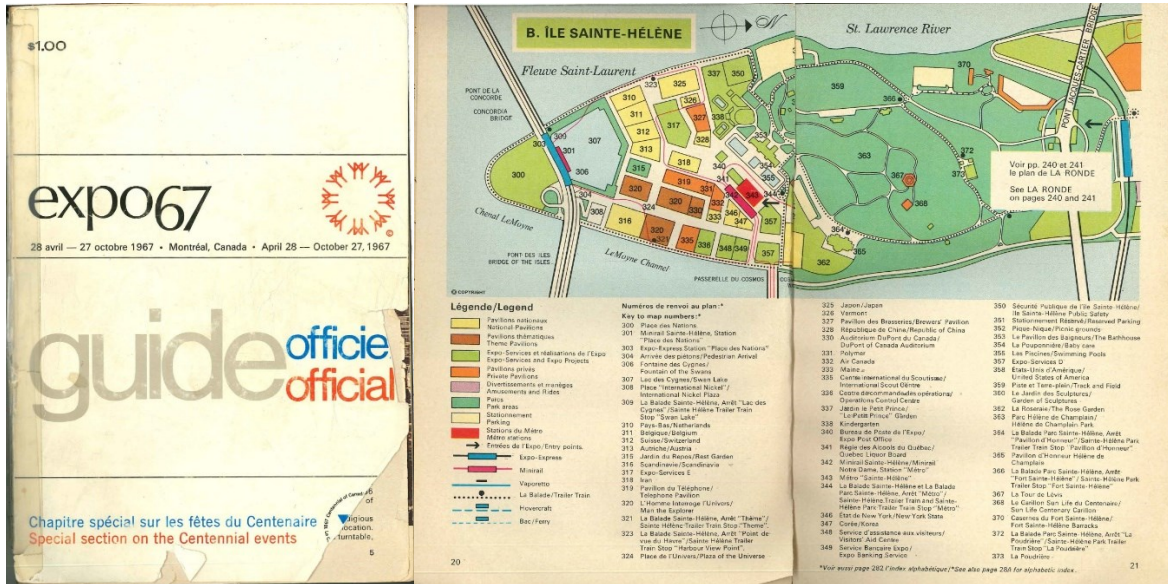


## Expo 67 - Canada



# Société du parc Jean-Drapeau

## Mappa EXPO 67 e anni successivi



Terre des Hommes 1969  
Man and His World 1969

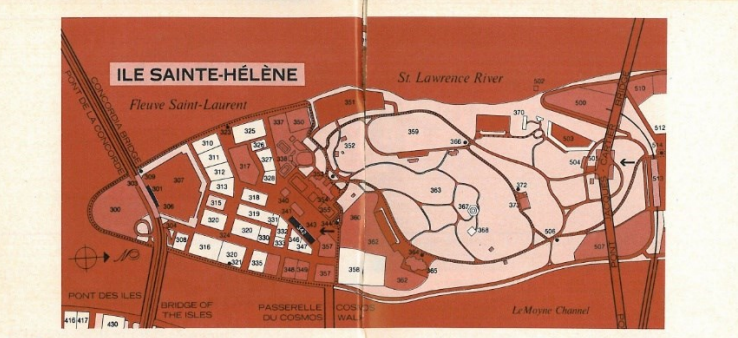
Montréal  
Canada

# Guide

officiel/official  
75¢



- Express
  - Minirail
  - La Balade/Trailer Train
  - Entrées/Entry points
- Numéros de renvoi au plan.\*  
Key to map numbers.\*
- 300 Place des Nations
  - 301 Minirail Sainte-Hélène, Station
  - 302 "Place des Nations"/Station
  - 303 Express-Station
  - 304 Arrivée des pèlerons/
  - 305 Pedestrian arrival
  - 306 Fontaine des Cygnes/
  - 307 Fountain of the Swans
  - 308 Lac des Cygnes/Swan Lake
  - 309 "Place International Nickel"/
  - 310 International Nickel Plaza
  - 311 La Balade Sainte-Hélène, Arrêt "Lac des Cygnes"/
  - 312 Sainte-Hélène Trailer Train "Swan Lake" Stop
  - 313 Belgique/Belgium
  - 314 URSS/USSR
  - 315 Autriche/Austria
  - 316 Jardin du Repos/Rest garden
  - 317 Espagne/Spain
  - 318 Iran
  - 319 Montréal 327
  - 320 Canada 67
  - 321 L'Homme interrogé (Univers/
  - 322 Man the Explorer
  - 323 La Balade Sainte-Hélène, Arrêt "Thème"/Sainte-Hélène Trailer Train "Theme" Stop
  - 324 La Balade Sainte-Hélène, Arrêt "Point de vue du Havre"/
  - 325 Sainte-Hélène Trailer Train "Harbor View" Stop
  - 326 Soucoupe volante/Flying Saucer
  - 327 Japon/Japan
  - 328 Canada
  - 329 Théâtre des marionnettes/Puppet Theatre
  - 330 Chine/China
  - 331 Auditorium Du Pont/Auditorium
  - 332 Place Polymer/Plaza
  - 333 Communications
  - 334 Locorama



- 335 Centre du Scoutisme/
  - 336 Scout Centre
  - 337 Administration
  - 338 Jardin du Petit Prince/
  - 339 "Le Petit Prince" Garden
  - 340 Parc Hélière-de-Champlain
  - 341 Parc Hélière-de-Champlain/
  - 342 Arrêt "Favillon Hélière-de-Champlain"/Sainte-Hélène Park Trailer Train "Favillon Hélière-de-Champlain" Stop
  - 343 La Balade Sainte-Hélène et la Balade Parc Sainte-Hélène, Arrêt "Métro"/Sainte-Hélène Trailer Train and Sainte-Hélène Parc Trailer Train "Métro" Stop
  - 344 LSD/LOT
  - 345 Corée/Korea
  - 346 Sport Jeunesse/From Youth, with Love
  - 347 Service bancaire/
  - 348 Banking Services
  - 349 Sécurité publique de l'Île
  - 350 Sainte-Hélène/Public Safety
  - 351 Stationnement réservé/
  - 352 Reserved parking
  - 353 Pique-nique/Picnic grounds
  - 354 Administration
  - 355 Administration
  - 356 Services
  - 357 Services
  - 358 Biosphère/Biosphere
  - 359 Stade Sainte-Hélène
  - 360 Le Jardin des Sculptures/
  - 361 Garden of Sculptures
  - 362 La Roseaux/The Rose Garden
  - 363 Parc Hélière-de-Champlain
  - 364 Parc Hélière-de-Champlain/
  - 365 Arrêt "Favillon Hélière-de-Champlain"/
  - 366 Sainte-Hélène Park Trailer Train "Favillon Hélière-de-Champlain" Stop
  - 367 La Tour de Lévis
  - 368 La Tour de Lévis
  - 369 Casernes du Fort Sainte-Hélène/
  - 370 Fort Sainte-Hélène Barracks
  - 371 La Balade Parc Sainte-Hélène, Arrêt "La Poudrière"/
  - 372 Sainte-Hélène Park Trailer Train "La Poudrière" Stop
  - 373 Théâtre de la Poudrière/
  - 374 La Poudrière Theatre
- \*Voir aussi page 145 l'index alphabétique/See also page 148 for alphabetical index

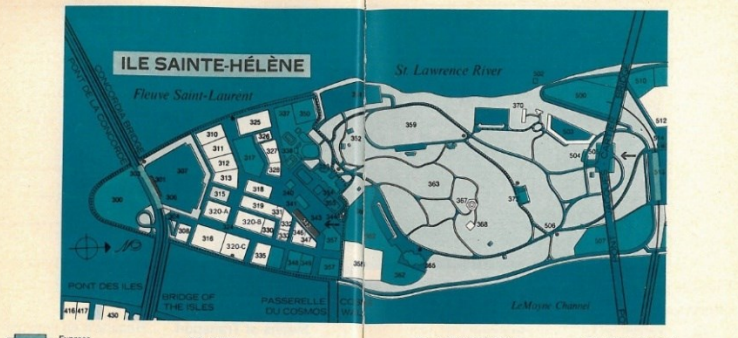
Terre des Hommes 1970  
Man and His World 1970

# Guide

officiel/official



- Express
  - Minirail
  - La Balade/Trailer Train
  - Entrées/Entry points
- Numéros de renvoi au plan.\*  
Key to map numbers.\*
- 300 Place des Nations
  - 301 Minirail Sainte-Hélène, station
  - 302 "Place des Nations"/Station
  - 303 Express-Station
  - 304 Arrivée des pèlerons/
  - 305 Pedestrian arrival
  - 306 Fontaine des Cygnes/
  - 307 Fountain of the Swans
  - 308 Lac des Cygnes/Swan Lake
  - 309 "Place International Nickel"/
  - 310 International Nickel Plaza
  - 311 Belgique-Luxembourg/
  - 312 Belgique-Luxembourg
  - 313 Japon/Japan
  - 314 Autriche/Austria
  - 315 Jardin du repos/Rest garden
  - 316 Voyage de l'Espagne/
  - 317 Face of Spain
  - 318 Kiosque international/
  - 319 International Bandstand
  - 320 Services
  - 321 Iran
  - 322 États-Unis/United States
  - 323 Monde insolite/Strange, Strange World
  - 324 Chine/China
  - 325 Ressources/
  - 326 Resources/Cryogenics
  - 327 Place de l'Université/
  - 328 Plaza of the University
  - 329 Montréal/Montréal
  - 330 Canada
  - 331 Marionnettes/Puppets
  - 332 Chine/China
  - 333 Auditorium
  - 334 Leonardo da Vinci
  - 335 Probabilités/Probabilities
  - 336 Plaza
  - 337 Terrasse/Terrace
  - 338 Administration
  - 339 Théâtre de la Poudrière/
  - 340 "Le Petit Prince" Garden



- 341 Jardin du Petit Prince
  - 342 Bureaux/Offices
  - 343 Minirail Sainte-Hélène
  - 344 Métro "Sainte-Hélène"
  - 345 La Balade la Notre-Dame et La Balade Parc Hélière de Champlain, Arrêt "Métro"/
  - 346 Notre-Dame Trailer Train and Parc Hélière de Champlain Trailer Train "Métro" stop
  - 347 Corée/Korea
  - 348 Ecologie/
  - 349 Ecology
  - 350 Service bancaire/
  - 351 Banking services
  - 352 Sécurité publique/
  - 353 Public safety
  - 354 Autoparc de Sainte-Hélène/
  - 355 Autopark
  - 356 La Balade Autoparc nord, Arrêt "La Sainte-Hélène"/
  - 357 North Trailer Train, "La Sainte-Hélène" stop
  - 358 Pique-nique/Picnic grounds
  - 359 Administration
  - 360 Administration
  - 361 Services
  - 362 Services
  - 363 Biopère
  - 364 Clinique d'urgence/
  - 365 Emergency clinic
  - 366 Stade Sainte-Hélène/Stadium
  - 367 Le Jardin des sculptures/
  - 368 Garden of Sculpture
  - 369 La Roseaux/The Rose Garden
  - 370 Parc Hélière de Champlain/Park
  - 371 Restaurant Hélière de Champlain
  - 372 La Tour de Lévis
  - 373 Casernes du Fort Sainte-Hélène/
  - 374 Barracks
  - 375 Théâtre de la Poudrière/
  - 376 La Poudrière Theatre
- \*Voir aussi page 145 l'index alphabétique/See also page 148 for alphabetical index

Archivio BANQ

Cartoline padiglione telefoni



Passaporto Expo 67

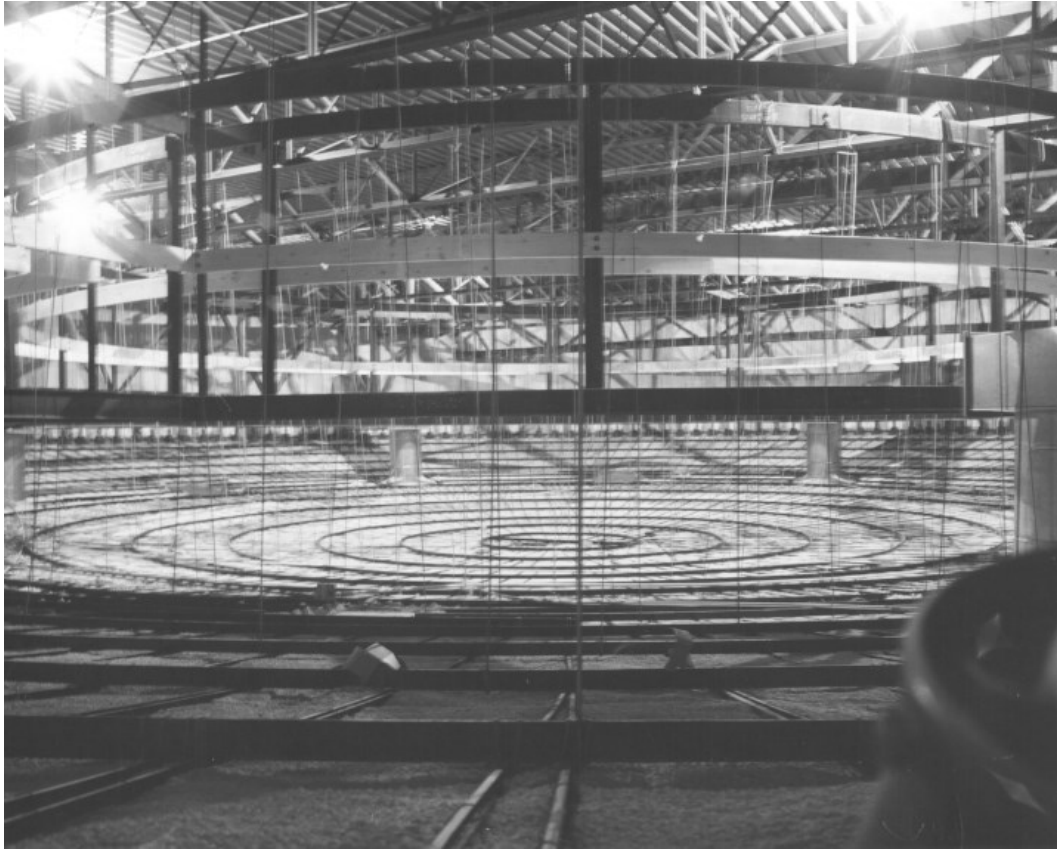


## Archivio Bell

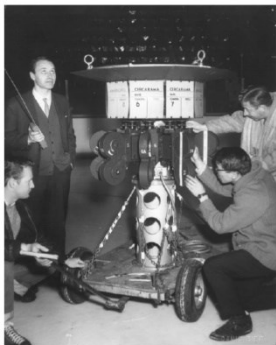
Foto del padiglione Circarama a Expo 67 e delle riprese di *Canada 67*,







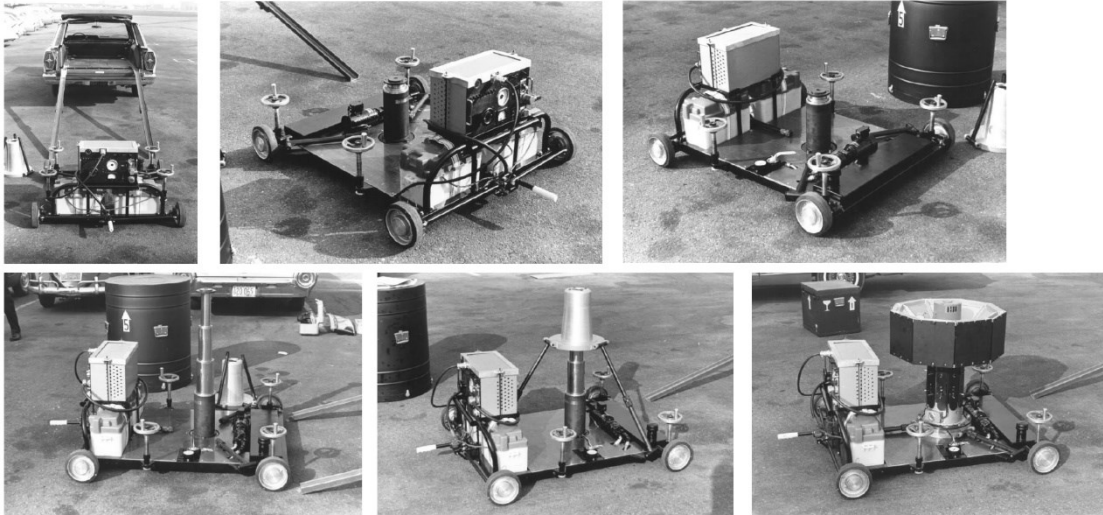
A-29742-S Lead projectionist, Ben Spielvogel (of Bergen Motion Picture Service, USA), shown at the control panel of the Circle-Vision 360° equipment, makes adjustments as the "Canada '67" film as it runs in the Telephone Association of Canada pavilion (See Bell News article)



A-24500 Members of the Robert Lawrence Productions crew prepare the Circle-Vision 360° cameras to shoot a hockey match between the Montréal Canadiens and the Toronto Maple Leafs at the Forum in Montréal.



A-38006-S Views of the Circle-Vision 360° film "Canada '67" on screen in the Telephone Association of Canada Pavilion at Expo 67, Montréal.



A-29731-S Pictorial depiction of the Circle-Vision 360° technology. Nine 35mm cameras are mounted tightly around the central column of the dolly-mounted unit to cover the full 360° of Circle Vision. The entire unit can be raised and lowered on the hydraulic lift from the electrical pump. The electrical power comes to the cameras synchronized motors from the control panel and storage batteries through the cable.

2

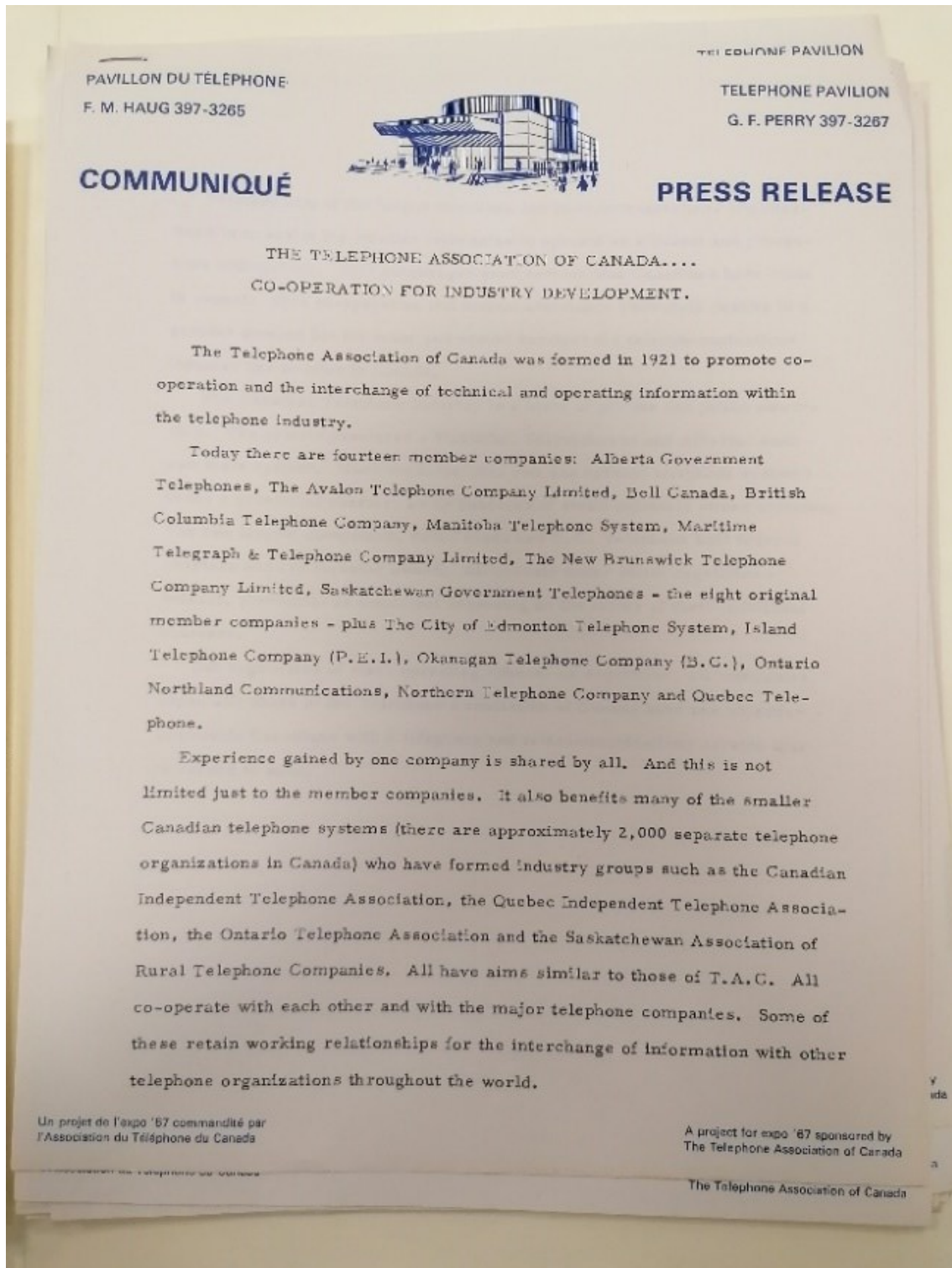


A-29730-Scamera equipment used by the Robert Lawrence Productions (Toronto) camera crew to shoot aerial footage for the Circle-Vision 360° film

1



Documenti Fondo Fritz Spiess





Primary aim of the larger telephone and telecommunications organizations is to assist the smaller companies to operate as efficient and prosperous enterprises. This encourages good service that Canadians have come to expect. This co-operation and mutual assistance ultimately results in a greater demand for the many and varied services the telecommunications industry has to offer in Canada.

The Canadian Telephone Industry is a blend of private and public ownership. The prairie provinces - Manitoba, Saskatchewan and Alberta, each own their system. Many municipalities own and operate telephone systems under a provincial charter, as do hundreds of small privately owned systems. The two largest companies, Bell Canada and B.C. Telephone hold federal charters and are investor owned. All operate under strict regulation - federal, provincial or municipal depending on the terms of their individual charters.

But regardless of size, operating sphere, or regulation, all companies, especially those of the Telephone Association of Canada have one objective - to provide Canadians with a telephone and telecommunications service that is second to none.

PAVILLON DU TÉLÉPHONE  
F. M. HAUG 397-3265

TELEPHONE PAVILION  
G. F. PERRY 397-3267



## COMMUNIQUÉ

## PRESS RELEASE

TWO YEARS IN THE MAKING....  
CANADA 67 TAKES 22 MINUTES TO EXPERIENCE

Every audience will thrill to the spectacle of a gigantic cattle round up in the Albertan foothills...and like the camera crew, will not realize how close they came to being stampeded by 3,245 excited cattle on Canada's largest ranch...and will gasp when cutting across the bows of the replica of Canada's famed Bluenose, as did the skipper of the small launch used for filming when he exclaimed "that was a little too close for comfort".

So goes the excitement and realism of Canada 67 to be shown every half hour for the duration of Expo 67 in the circular theatre of the Telephone Pavilion.

Canada 67 was produced in Walt Disney's "Circle-Vision 360°". It was developed specifically for the Telephone Association of Canada.

For nine months a four-man film crew from Robert Lawrence Productions, Toronto, criss-crossed Canada using a variety of land sea and air carriers, including a converted B-25 bomber with a 210° nose turret. Shooting was done with a specially built nine camera circular rig to provide an uninterrupted all-around view regardless of the carrier. One of the trickiest filming sequences for the crew was when they lashed the 5ft high, 450-lb. camera rig to three canoes to capture the tranquility of a solitary hunter paddling his canoe through the early pre-dawn mist on a Northern Ontario lake. To stay out of the picture the camera crew had to lie on their stomachs to paddle the canoe rig. One false move would have sent cameras and canoes to the bottom of the lake.

Un projet de l'expo '67 commandé par  
l'Association du Téléphone du Canada

A project for expo '67 sponsored by  
The Telephone Association of Canada

l'Association du téléphone de Canada

the telephone Association of Canada

- 2 -

for adults and children of all ages. On the outside walls of the pavilion are brightly colored telephone booths, and to the rear are special family telephone booths for public use.

The mezzanine and lower level of the Telephone Pavilion contain storage and maintenance facilities in addition to offices, changing and rest rooms for some 150 people. Of these, there are 52 hostesses representing the participating member companies of the Telephone Association of Canada.

The prime attraction in the Pavilion is the film "Canada 67". It's a 22 minute spectacular of Canada and Canadians at work and play - the Canadian "Man and His World."

In the exhibit area visitors will be introduced to the logic and memory characteristics of telephone switching through participation in such games as Tic-Tac-Toe, the Age-Guesser, and Telcquiz. These are games of skill where the visitor tries to outwit a computer.

In an "Enchanted Forest" children will use touch telephones to listen to their favorite cartoon characters - Pinocchio, Snow White, Mickey Mouse and others. Special handsets enable anyone to listen in on the proceedings.

After passing through the exhibit section dealing with today's communications facilities, the visitors enter into the future. Here they can hold conversations on a Picturephone set where they can see as well as talk to each other.

An animated stage presentation shows how the housewife of the future will shop, bank and even control household appliances at home or when she is out visiting, - all through the wonders of telephone communications.

PAVILLON DU TÉLÉPHONE  
F. M. HAUG 397-3265

TELEPHONE PAVILION  
G. F. PERRY 397-3267



COMMUNIQUÉ

PRESS RELEASE

THE TELEPHONE PAVILION....

The telephone industry's contribution to Expo 67 and the Canadian Centennial celebrations is a \$3,500,000 project on the site of the Universal and International Exhibition of 1967 (Expo 67) in Montreal.

The agreement to undertake this project was signed July 21, 1964 by the Canadian Corporation for the 1967 World Exhibition (CCWE) and the following member companies of The Telephone Association of Canada (TAC): Alberta Government Telephones; The Avalon Telephone Company, Limited; Bell Canada; British Columbia Telephone Company; Maritime Telegraph and Telephone Company, Limited; The New Brunswick Telephone Company, Limited; Quebec-Telephone and Saskatchewan Government Telephones.

The Telephone Pavilion was the first industrial pavilion to start construction.

Ground breaking ceremonies took place August 3, 1965. The vice-president of the International Exhibitions Bureau, Donald Logan used the facilities of the Early-Bird satellite to trigger the start of construction on the site from Paris, France.

The Telephone Pavilion measures 268-ft. by 90-ft. - some 24,000 sq. ft. on a 40,000 sq. ft. site on Ile Verte, a man-made extension to the west of Ile Ste-Helene.

The pavilion was designed to facilitate the flow of the public through an entrance lobby, circular theatre and an exhibit area - all on one level. The interior is designed to provide an atmosphere of fun, entertainment and interest

Un projet de l'expo '67 commandité par  
l'Association du Téléphone du Canada

A project for expo '67 sponsored by  
The Telephone Association of Canada

The Telephone Association of Canada

In total, the camera crew shot some 60 miles of color film to provide enough choice for the 80 scenes that went in to the final 22 minute footage.

Instead of the original, stationary three-channel sound equipment used in Circarama, Circle-Vision 360° has twelve synchronized sound channels, one for each of the nine screens and the remainder for overhead dimensional sound. The film footage is 35-mm. instead of 16-mm. This alone permits a much larger screen - 23-ft. high by 273-ft. in circumference - and also allows a much larger audience per showing, 1,500 compared with only 375 for a Circarama showing.

Even though the theatre is so large the audience still gets the impression of being there in the centre of the action. The film crew, which dressed for the occasion because it appears on camera, pushed its way through the narrow crowded streets of Quebec during Le Carnaval... and the audience feels that it too is pushing through the crowds. And it will experience the concern of the pilot when he came on the intercom and casually remarked "I hope some crazy fool is not coming the other way" when banking the B-25 through the many bends in B.C.'s sheer-walled Fraser Valley.

When the floor "moves" in such scenes the audience will be glad there are hand rails to hold onto. Canada 67 is one show that will be S.R.O. from April 28th onwards.

FRITZ

C A N A D A ' 6 7  
I N  
C I R C L E V I S I O N 3 6 0  
P R O D U C E D F O R  
T H E T E L E P H O N E A S S O C I A T I O N O F C A N A D A

PROD. 5976 - 001  
SHOOTING SCRIPT  
FEBRUARY 10, 1965  
BY JAMES ALGAR

WALT DISNEY PRODUCTIONS

C A N A D A '67

IN

CIRCLE VISION 360

PRODUCED FOR

THE TELEPHONE ASSOCIATION OF CANADA

PROD. 5976 - 001  
SHOOTING SCRIPT  
JANUARY 15, 1965  
BY JAMES ALGAR

WALT DISNEY PRODUCTIONS

RECOMMENDATIONS AND RECOMMENDATIONS BY FRITZ SPIESS

OBSERVATIONS AND RECOMMENDATIONS BY FRITZ SPIESS  
ON CIRCLE-VISION 360 CAMERA. DECEMBER, 1965

Check 20' focus-rings on optical-bench with lens:

It seems the rings are too thick and do not carry the depth of field to approximately 100' at T/2.3 as originally intended. Since a 15' ring would carry to 29'9", and a 25' ring to 148', a ring approximately a 22' or 23' focus is most likely to fill the needs encountered when shooting indoors with the lens set at T/2.3.

It seems that the filter arrangement behind the lens is preferable to the 3" square glass filter in front, particularly when using a combination filter like the 85N3. The 85N6 glass filter set would be eliminated from the accessories, since it can be used safely only under rare ideal conditions when all filters are completely shaded and free from dust, a situation rarely possible when driving or flying with the filters in a horizontal position.

However, as we know, the 85N3 and 85N6 filters are advisable to use under most outdoor-shooting situations for 2 reasons:

- a) To make use of the optimum lens apertures for sharpness (T5,6-T9,5)
- b) To avoid the cut-in into the projection area which seems to occur as one is forced to stop down to around T 11. This cut-in is caused by the metal-stops between the mirrors, and can be dangerous particularly since the stops have a tendency to come loose under different temperature and weather conditions. (Since one has the tendency to check a setup through the view-camera with a conveniently wide open aperture, only possible cut-in is easily overlooked.)

The behind-the-lens-mounts for the gelatin filters are excellent, but I recommend using a counter-mount rings similar to the ones holding the back element of some lenses, which could hold the filters on a semi-permanent basis. And if possible thin glass filters could be used for easier cleaning and maintenance. 3 sets of boxes with holders each would be desirable, No. 85, 85N3 and 85N6. A quick-change lens mount seems absolutely essential, preferably one which enables to change the filters while the cameras are mounted on the pedestal. The 3" filter holders could possibly be eliminated completely, although we found it advantageous to be able to leave the 3" square optical glass in the shot until the last minute of shooting for protection against leaves, snow, rain or dust falling on the actual lens.

I would have liked to have 2 other sets of filters: a set of 81EF filters for shooting under fluorescent light conditions (a mixture of "cool-white" and "warm-white" giving an average colour temperature of approximately 4000 degrees). This filter is marketed by Hasselblad, Lifa and Rollarflex under the code No. 25, by Edralite under CTY6 and by Harrison & Harrison as C-1. A set like that could have been useful in the curling ring or the shopping plaza.

exposure by the audience up to an acceptable level



DETAILS AND RECOMMENDATIONS BY FRITZ SPIESS

cont'd: page 2 -

but was hard to get by the dozen. I realize that these colour-corrections can easily be made in the printing, but as the more and more popular Colourtran - quartzlights even with the newest daylight blue-filters seem to achieve seldom a colour-temperature lighter than between 4000-4500 degrees, it might be worthwhile to consider such a filter set, particularly if the production were to call for several shots in large establishments with fluorescent lights.

Another useful filter set would be a Harrison & Harrison fog-filter set in 3" square glass, light (No. 1) or medium (No. 2), which can make an asset out of poor lighting conditions and enhance the scene, particularly at early morning situations, winter-landscapes and seascapes. In the early morning shots in Peggy's Cove in the Maritimes area we had heavy condensation over the mirrors in the morning which I hope achieved a similar effect to a light fog-filter, which we felt was quite desirable for the scene.

In the Stratford-Theatre we had a real problem to keep the lights which were used to bring the exposure on the audience up to our acceptable level (knowingly low, by the way, to keep the mood) out of the camera lenses in the front 3 cameras. Since the lenses were in the down position, we could mount some black cardboard below the lens shades on top. I expect that at the beginning of the scene there is still a slight flare on top and on the sides of the front camera, which should disappear as soon as the dolly is up to speed and the shot becomes usable. However, it occurred to us, since we could mount approximately a 2" wide strip below and around the lens shade that a more permanent and reliable strip made out of metal which could be attached when shooting in the lens-down position under critical light conditions would be a help in outdoor situations also. It could possibly add an extra  $\frac{1}{2}$  hour to a shooting day.

Here are a couple more suggestions:

Install a small mirror at approximately 45 degree angle to be able to observe level of camera pedestal while driving in the station wagon.

Make some sort of layout mount for step-up-rings, in order that camera # 1, once set up in a forward position (on a dolly for example) remains pointed forward throughout the entire operation. At present only the weight of the camera and the chains tying the rings down to a platform give some assurance that the camera remains in place. Some degree markings on the base-plate and the rings (0,90,180,270) would help speed up set-up time on square camera platforms like dollies etc.

exposure on the audience up to an acceptable level  
(knowingly low, <sup>by design</sup> to keep the mood) out of the camera lenses  
in the front 3 cameras.

USE OF BOLLY IN CAR

DO NOT lower camera unit with the extension finder tube attached.

Pump Operation

up - a) move selector valve to up position

b) turn on pump switch on control box

c) when column reaches top, hold for approx. 2 seconds, then close selector valve to lock position

d) shut off pump switch

down - turn selector valve to down position

Tripod lock nuts should not be loosened too far as they will bind when the column comes down.

HYDRAULIC

Military Oil 56-06 RED

Hydraulic Oil

March 23, 1973.

PROPOSAL FOR UP-DATING THE "CANADA 67" FOR  
THE 1976 OLYMPIC YEAR

Herewith are details for a proposal to revise the Walt Disney 360-degree Circlevision Film "Canada 67" and bring it up-to-date by replacing several shots of city skylines, by adding several new scenes and to completely re-record the voice-over commentary and sound track. Reactions to last year's showing of "Canada 67" at "Man and His World" seem to firmly indicate that the film in its present form fails to stir the excitement which it did in 1967 during Expo.

The deadline for the completion would be 1976, the year of the Montreal Olympics and the premiere could coincide with the Olympic Games themselves.

Since Montreal has, on the grounds of "Man and His World", one of the only four permanent theatres in the world equipped to show 360-degree Circlevision films, it would be of interest to know whether the city plans to continue "Man and His World" into 1976 and/or during the Olympics.

The project of up-dating can be tailored to available funds, with a minimum budget for production of \$100,000 and up to \$350,000.

Federal and Provincial aid should be applied for.

Should private sponsorship become desirable or necessary, it is suggested that the Telephone-Association be approached first and given a first chance since it sponsored the film during Expo '67. Otherwise other large Canadian companies should be approached.

Walt Disney Productions is presently sending a tent-like inflatable theatre throughout Europe, a technical innovation which would make it possible to take the film across Canada. Such a plan existed and was considered seriously after Expo 67, but without a travelling theatre available then proved to be too costly. Now, under this new cross-country aspect, additional financing could be obtained, particularly from showings at such exhibitions as the CNE in Toronto and the Calgary Stampede.

The overall artistic and technical supervision would be in the hands of the Walt Disney Organisation.

Mr. Robert Barclay of Toronto, who directed both the "Canada 67" film and the recently completed 360-degree film around the world for Walt-Disney-World in Orlando, has expressed his interest in the new project during a number of meetings. He has advanced several new approaches, depending on the size of the budget.

Mr. Fritz Spiess of Toronto, who photographed the "Canada 67" film, but could not participate in the filming of the new film for Orlando due to other commitments, would be available for this new project. He is a Director of Photography for TDF Film-Productions in Toronto, of which he is also a director.

It is suggested that TDF would handle all the subcontracting, organisation of production and hiring of crews and act as Canadian Producer during the time of pre-production and filming. This arrangement would be similar to the one under which the "Canada 67" Film was produced.

TDF Film Productions and its parent company, TDF Artists have been leading Canadian-owned companies in film production and advertising art for a good number of years and have established outstanding reputations in their respective fields.

For Expo 67, TDF Film Productions produced the Academy Award-winning film "A Place To Stand". The many connections established over the years by the executives of TDF, namely Mr. M. F. Fehsley and Mr. Ron Paterson, with large Canadian companies and their advertising departments can only prove beneficial if sponsorship for the project is required.

No new additional aerial photography is proposed.

Pre-production, Production and Post-Production time would require approximately 18 months.

Various conversations about the proposed project have taken place in Hollywood during the past months between Mr. Barclay, Mr. Spiess and Mr. James Algar of Walt Disney Productions and as recently as March 5th, between Mr. Spiess - on a recent visit there - and Mr. Dick Pfahler of Walt Disney Productions, who expressed his willingness to come to a meeting in Montreal as soon as things have progressed to a stage where a special trip would be warranted.

3.

The questions to be asked at this time are:

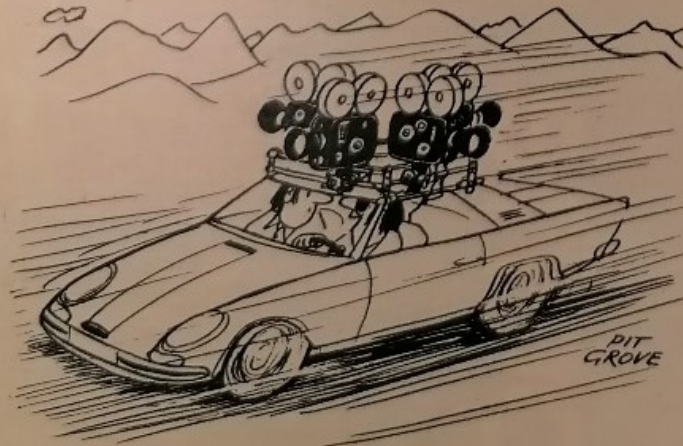
- Would Mayor Drapeau welcome an up-dating of the film?
- Will "Man and His World" and the 360-degree Theatre likely be in operation in 1976?
- Is the City of Montreal, in conjunction with the Olympic Committee and possibly with provincial and federal aid willing and able to finance an up-dating of the film?
- Should private sponsorship be invited?
- Does Montreal want to remain the only show-place of the film?
- Does Montreal object to showing the film across the country?
- Should the premiere take place -
  - (i) at the time of the Games
  - (ii) slightly before (when visitors and athletes are in town) - or
  - (iii) at the opening of "Man and His World" if it is held again in 1976?
- Should a special sequence, called something like "Sports Canada" be added in tribute to the Olympics?
- Should the film, with such an addition, be shown before the Games across the country to promote national interest in the Games in Montreal?

We would welcome a meeting with any group who have a say in this matter at any time in the near future.

TDF Film Productions



## Aufnahme!



„Jetzt habe ich keine Zeit für die Landschaft.  
Zu Hause sehe ich mir dann die Filme an“

Il lavoro di Lorraine Spiess sui panorami girati dal padre Fritz Spiess per il film *Canada 67* esposti all'inaugurazione del Fondo Spiess





Archivio Famiglia Spiess

Backstage del film *Canada 67*





## Conversazione con la famiglia Spiess

Durante il mio soggiorno in Canada ho avuto il piacere di incontrare a pranzo la novantaseienne Gunild, moglie di Fritz Spiess, il direttore della fotografia del film *Canada 67* in Circarama presentato all'Expo 67 di Montreal. Era presente anche la figlia maggiore Lorraine e insieme abbiamo fatto un excursus su quello che si ricordavano del processo di produzione del film e di qual è la sua eredità oggi.

Silvia: I started the research before coming here. I started with the Italian case and after I went on with the years, so with the Switzerland case and, eventually, with the Canadian case. And in the last two years, I couldn't come here.

Lorraine: Expo 67 was the most popular event for us. People were railing in the showroom. They were moving with the images, so people fall, or they felt sick.

Silvia: In Switzerland and Italy they didn't have railings.

Lorraine: That's where I think my dad probably was pushing the envelope.

Silvia: The sickness was also in Italy but the wheels, no.

Lorraine: The thing is he's never seen a 360-degree film. He needed just to imagine how it would eventually turn out. Maybe when he went to see Walt Disney at Disneyworld, he must have seen it. I am sure if it was projecting it. So, I think this is determined that you probably wanted to see whether the Disney film was projecting in the period, and it should be in the archives when the meeting with Disney was.

Silvia: I don't remember if there is something about the meeting with Disney. There is something about the telephone company and the communication with the telephone company, yes, but with this name, I'm not sure that there is something.

Gunild: Bell Canada paid for it.

Lorraine: That was an important thing for Canadians. The thing I remember is that my dad made one of the major films there that he passed so we could go and see all sorts of different films without standing in line. The other thing I remember is that is not directly relevant, but it is relevant to me. One of the other films at the Expo was in the Czech pavilion, right? I remember us going to see it, then we didn't have to stand in line, so we must have seen it like five or six times the Czech film. It was innovative. I remember you sat in the seat and there were buttons on the side of the seat, and you could vote.

Silvia: You can decide how the story develops, right? Was it *Kinomata*?

Lorraine: I don't know what it was called, but it was a Czech invention. It was the first interactive film, no? The electronics had just started, and I remember my dad taking us back and back, you know, like three times in one day.

Silvia: He wanted to understand how it works, I think.

Lorraine: I mean, it was fun the first few times, but as 12 years old there were more fun things to do at Expo 67 than watching the same film over and over. Finally had a big sigh of relief that he figured out how it worked. And how the plotlines intersected. Like, I'm even reliving how happy he was that he finally bottoms of this dark mystery and how they did it. Then as I said, technical details. Look through some of the corresponding he had with other people. You have to go through 100 pages, but you find one gem in the correspondence. I mean some anecdote that you know something that you wouldn't have found anywhere else, because the people who made all these films are gone, do you know what I mean? But from the actual perspective find anything there from the perspective of the people who made it.

Silvia: Do you know how did they made the film?

Lorraine: My mom was just saying that he had to lie down in the plane because he couldn't stand up, so they dropped the cameras from where the bomb was used to go out of the plane from B25 and he had to lie flat so that you could see what you couldn't stand up in the bomb compartment.

Silvia: And in some photos, I see that they have also something like a "source" for watching the film. What was that for?

Lorraine: So, the cameras were dropped. The cinematographer, normally, would be looking through the eyepiece of the cameras to see what he was shooting, but the cameras were all several feet below the plane flying right, so you couldn't see. They had this elaborate Periscope kind of thing, so he could see what he was shooting otherwise he couldn't see through cameras, right? The cameras were all welded and fixed to something that had nine cameras all around. There were various ways that they would shoot it one was the plane, and the other one they had a station wagon I think it was because I remember it being parked in this driveway when I was a kid. There was this station wagon with nine cameras on top of the car, so a lot of the scenes were shot with it being on this car driving through crowds and stuff like that. I see these carnival scenes and things like that the Mouny scenes they're all with the car. There are pictures in the archive of the station wagon. I think it would be very interesting for your thesis to see what technical improvements came along the way. Did you hear about the Mouny scene at the beginning mountains? The scene with the Mounies. Do you know what the Mounies are?

Silvia: yes, I know but I didn't read anything about this Mouny scene. Tell me about it.

Lorraine: I mean that was the opening and closing, I can't remember, but I think it's the opening and it's opening with the mountain. And it's just dramatic because it's like a game. I think they used the car and like literally surrounded by horses. I'm getting chills just remembering because it's like that's your first experience of the 360 and the cameras in the middle and the Mounies are making a circle with all of the horses pointing at you. So, wherever you look, a horse is

looking at you. You need to have more information about what the content was to the extent that also shows.

Silvia: the content I think is described in the notes of your father.

Lorraine: There was a real merging of the form and content in the sense that they were coming up with new ideas. I somehow remember the blue nose shot that was released by the bluenoses that both big schooner boats were you're out on the water.

Lorraine: It would be also interesting to see how personally involved Walt Disney was because Disney insisted on having a personal meeting not just with Bob Barkley, but also because he wanted to check out this cinematographer. So, mom, do you want to tell first your recollections of Fritz's meeting with Walt Disney?

Gunild: I don't remember that much, but what I remember was that he said "I'm leaving it all up to you, but you have to remember no guns no bombs. Probably no sex".

Silvia: Absolutely because in movies they were not allowed to show sex.

Gunild: Fritz: "All they said nobody has seen Canada from the air". They used a station wagon and a boat.

Silvia: A boat?

Lorraine: Yes, because they shot something from a boat.

Silvia: I have seen some pictures of a boat, but I didn't know where it was. Talking about Disney again, how did the meeting go? What's the story behind it?

Lorraine: Walt Disney heard that my father was from Germany, and my father mentioned Leni Riefenstahl, a cinematographer from 1930. I do recall Bob Barkley saying that they would have lost the project if they did some other stuff. They started talking about filmmaking from the 1930s and Leni Riefenstahl. My dad and Walt Disney started to talk, and something click.

Silvia: When did Fritz begin to work with circle vision? Did he see other one in other expos?

Lorraine: To me is completely news that there were any other 360 films before this.

Silvia: The first one 360 was presented in Disneyland in California

Lorraine: That I guess I did know

Silvia: The California one was the first one. Then, they shoot another new film for EXPO 58 in Bruxelles. The Italian one and the Switzerland one was the smallest because they were specialized Expos, not universal Expos.

Lorraine: Is there still footage reaming of the Italian one? And it is in the Disney archive? The movie that my father shoot

Silvia: Yep, I think it is, but Disney is unreachable.

Lorraine: I know that yes. But anyways, going back to the Walt Disney meeting. I mean, I'm pretty sure that my recollection is correct that they did talk about German cinematographers in this meeting, he's going to bring up the name of Leni Riefenstahl. That's where Bob Barkley goes on: "My God the whole thing going to derail". But then they started, move on, they started to talk about UFA, the German film industry. This topic made Walt Disney feel quite confident that he had a good cinematographer for this project.

Another recollection was when I was 10 or 11 when my father shoot with a special pilot. There's a scene where they're flying over, I think it's the Fraser River. I mean, I'm sure there is a record somewhere. So, it's a very windy river and the small plane was flying below. there were cliffs on both sides, right above the water. One of those shots in the film where everybody's to hold on to the handrail.

Gunild: Fritz said that he had the feeling "OK, that's the end, I'm done now" because this pilot could kill my husband.

Lorraine: My recollection was also that only afterward what the pilot say that he wasn't 100% sure. So, there's a cliff in front and got it from left to right, and he wasn't 100% sure that the river went left or right. And my father lived to tell the tale, so she made the right curve. But as a tenor 11-year-old, when you're hearing this story and you think your dad could have died in a plane crash. That's how I remember it.

Gunild: So, Fritz said: "Nobody has seen Canada the way I had". they had the camera in the railroad and in the caboose. This was so innovative because they had a camera on the train, on the phone, on the plane, and on the car and they had a Dolly system too.

Silvia: And, a lift system.

Lorraine: Yes. What made that film so special was that it wasn't always the same angle, you know what I mean? Like for Bob Barkley, we're constantly trying to find events and then technical visuals where you were moving the camera in totally different ways. So, it always was a different effect that the audience saw in this new 360 experience. And people were standing in line for three hours for 20 minutes of video.

Silvia: They stand in line for the film or because it was a Disney film?

Lorraine: No, nobody knew it was a Disney film. It was called the Bell Canada Pavilion and that's what it was on the axle nut. They mentioned my father, Bell, but there were no references to Disney.

Silvia: Okay, that is curious.

Lorraine: It was not present in the popular imagination or in any in association with that film. It was Bell Canada 100%. It was never referred to as a Disney film. It was referred to as the Bell Canada Pavilion and the Bell Canada company. Although, what's interesting was the Telephone Association of Canada involved but the pavilion was called the Bell Pavilion. Everybody talked about it as a developer million.

Silvia: This was a contest that the Bell pavilion made for organized, and they recollect these four proposals by Walt Disney production.

Lorraine: Now, I remember this. Do you know the Ontario film that I was talking about with the split screen? Yes, that was Christopher Chapman who did that.

Silvia: I don't know about it. Who was he?

Lorraine: So that's important for your notes. Because Christopher Chapman, because you've got this documentation, and Christopher Chapman ended up making what was the second most important film.

Silvia: because when I read these I thought: "Oh there isn't only Walt Disney, but there are more people.

Lorraine: Christopher Chapman ended up making the Ontario pavilion film, I'm pretty sure. I mean, I'm 90% sure.

Silvia: They decided to do a film, and the telephone companies decided to do a film about Canada. Why don't make a film about the history of the telephone?

Lorraine: I think it was probably when you are awaiting inside. Mom, do you recall something about telephones and Bell, who invented the telephone, in the waiting area for the Bell pavilion?

Gunild: No. I don't think so.

Lorraine: But she doesn't recall.

Silvia: So, in the film, the telephone was not included in the images of the film in a certain way.

Lorraine: Branding was different in those days. From Bell, it was a tremendous success because, as I said, Disney was not present in the imagination of anybody. There are some important points.

Silvia: Yes, it is important because it's different from the other Expos. Because in those Expos, the technology is presented as Disney circarama. They put together the name of Disney and the name of the industry that developed the circarama. For example, Fiat in Italy: it is Fiat and Disney Circarama. They associate the name with the circarama.

Lorraine: So, the pavilion was called Fiat and Disney pavilion or something like that?

Silvia: Yes, something like that. So, Disney is present.

Lorraine: I mean I'm sure there were some credits at the end or something like that, you know? The Walt Disney signature logo or something like that.

Gunild: I think you are right, there was nothing to do with Disney. It was all Bell.

Lorraine: The marketing was to have this successful pavilion. It wasn't highlighted telephones. Pay somebody to use your product in the film, like they do today.

Silvia: Because in the other two stops, Fiat and the railway companies, they are, in a certain way, included in the film. In Italy, Disney was fully involved in the production: Fiat, circarama, and Disney. It was all declared by Walt Disney himself. So, Walt Disney presents the title of the film: "Italia 1961 in Circarama" offered by Fiat.

Lorraine: You won't find anything like that here. Walt Disney gave him complete freedom. The fact that they have all those technical pictures makes me think that if you needed sort of a research lab or something like that, it is far more likely that if there were outside of the actual film crew standing by playing that group, if there were innovations it would have come from Bell, but not from Disney. I don't remember Disney being involved at all, only the camera. I mean, you looked at the script, so I don't know who was approving the script or something like that.

Silvia: So, after this panoramic experience, Fritz shot other panoramic films or not?

Lorraine: No, no. He had several offers to go to Hollywood over the years, but he wanted to bring his family to Canada. They bought this house when I was two and she is still here. The children were born up here.

Lorraine: He got the Kodak First Century award he got because he was just so well known. The Canadian Society of Cinematographers started at that kitchen table.

Gunild: Yeah, the society was born at this kitchen table because all the men were being around here after.

Lorraine: The pleasure in his work was doing special effects and doing sort of things that people said you can't figure out how to do, he figured out how to do it properly. He did some commercials and he used to be quoted if you look him up. He liked the challenges of the constant differences. You know, he had some dreams. A few times of wanting to do feature films but his heart wasn't in it. I think that's why the Disney thing was so special too because he could constantly figure out new ways to use this technology and come up with new special effects. That was his. He was the Master of Special Effects in Canadian cinema.

Silvia: I see what you mean. Do you think that today this technology is used for something else?

Lorraine: The whole technology led to IMAX, a Canadian technology. The IMAX people have gone on record, at least some of them, saying that the major inspiration for the IMAX technology came from Expo 67.

Gunild: Oh? Then this should be interesting for you

Silvia: Yes, I agree. Also, because nowadays most people make the line between panoramic and virtual reality. But I think that the IMAX or planetary experiences are near to virtual reality.

Lorraine: See that? It's a moot question, right? It's because the reality we are just discussing, it's that the Panorama is at a dead end, and Panorama led to IMAX led to virtual reality. There's a step in between but IMAX is just a step between the panorama and then you have IMAX and then you have virtual reality. Because the IMAX was influenced by Expo 67.

Silvia: So, you mean between the two?

Lorraine: Yes, between the two but it's a direct one. And I think that especially if you're studying the panoramic and people are saying is it a precursor to virtual reality. There is a direct line



between the IMAX experience that lends to become the precursor to virtual reality in a lot of ways. Especially once they started 3D IMAX and stuff like that.

Silvia: In a certainty yes. But the experience that you have with virtual reality is different.

Lorraine: Creating the immersive space, that's the difference. The immersive space is virtual reality in digital form. Before that the closest we came to a virtual reality experience was IMAX. Before that IMAX came out was the panoramic 360, which was the closest we had to virtual reality.

Silvia. I understand what you mean.

Lorraine: I did a quick Google and IMAX was founded in September 67, the same year of the EXPO. They must have seen the 360 films and got the idea in some form. I mean, that was the biggest pavilion or the third or whatever. It was the most attended film and I think that there must be statistics somewhere.

Lorraine: Is your focus more on the technology or more on the content? Because if you are focusing on the technology, my dad used to get like, you know, Kodak headquarters were in Rochester, NY, right? And every time they had a new film shock that they were experimenting with, they flu him down and give him several test things and ask him to start shooting with it. Then, he would have come back and given them his assessment of the technology.

Silvia: So, they collaborate in a certain way?

Lorraine: Like never formally, but he won the Kodak award that you can see over there.

Silvia: they sent him the material to be tested, right?

Lorraine: yes, and my dad was very mercenary. I doubt he charged them with a consulting fee, or he did. Let's say, they all loved to get an even better film emulsion with an even brighter red. It looked natural. This was good to use this film at nighttime and they used to work like that. They would shoot films with different film stocks. He was testing the lighting and stuff like that. He got seen right from the film stock and lighting perspective.

I don't know if you saw the panoramas that I made. There are only a few but I made nine of them and you should check them out. They are in the media archive, I mean, I hope that they didn't throw them away because they are long rolls and each one is almost as long as this room. There are nine of them.

Silvia: You expose it in the wall or a circle?

Lorraine: Some this way and some on the wall.

Silvia: That is an amazing project.

Lorraine: Everybody told me it was impossible, and nobody believed it except my mom. I think I did it all in a week or less. I was working in New York at the time, and I was just bloody determined to have the work done. Those felt clips of the outtakes were all red because they've been kept in all garbage bags in the attic here for 50 years. We process some tests and the film

had all turned red. Then I found a place that can remove the red tip. It was a huge thing just finding this technical part. We did it all like in two days before the exhibition opened and I didn't get any sleep at all.

Silvia: Was it not all prepared?

Lorraine: Well because it was my idea to do this around, and it was five days before the exhibition opened. I said this was a ridiculous way to do it and then we found a printer who could do it. although, during those days you couldn't e-mail them because the file was too big. Anyway, we did it right. The only person who believed that it could be done was my mom. We're sitting at the kitchen table here, piercing it together in Photoshop.

Silvia: Was your idea to do this panorama with the strips? I found it in the book. I didn't know if someone ask you to work on it was your idea, or?

Lorraine: It was my idea. As I said, everybody except for my mom didn't believe I could do it. Billions these like tiny little strips off they were, you know, little, tiny folders and there was just red. But we'd worked on it, and we got it done.

# Bibliografia

## Monografie e articoli

- Abruzzese Alberto (direzione scientifica), Luca Massidda (a cura di), *Expo 1851-2015: storia e immagini delle Grandi Esposizioni*, Utet, Torino, 2015.
- Acland Charles R., Haidee Wasson, *Useful cinema*, Duke University Press, Durham, 2011.
- Acland Charles R., *Residual Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 2007.
- Agamben Giorgio, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano, 2006.
- Albera François, Maria Tortajada, *Cine-dispositives: Essays in Epistemology Across Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2015.
- Alexander Badenoch, Andreas Fickers, *Materializing Europe. Transnational Infrastructures and the Project of Europe*, Palgrave Macmillan, New York, 2010.
- Augé Marc, *Disneyland e altri nonluoghi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.
- Augé Marc, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 2009.
- Aumont Jacques, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio Editori, Venezia, 1991.
- Autelitano Alice, Valentina Re (a cura di), *Il racconto del film. Narrating the film*. Atti del XII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema / XII International Film Studies Conference, Dipartimento di storia e tutela dei beni culturali, Forum, Udine, 2006.
- Autelitano Alice, Veronica Innocenti, Valentina Re (a cura di), *I cinque sensi del cinema = The five senses of cinema*, Atti del XI Convegno Internazionale di Studi sul Cinema / XI International Film Studies Conference, Dipartimento di storia e tutela dei beni culturali, Forum, Udine, 2005.
- Balázs Béla, *L'uomo visibile (1924)*, (a cura di) Leonardo Quaresima, Lindau, Torino, 2008.
- Barbosa Sonsoles Hernández, "The 1900 World's Fair or the Attraction of the Senses. The Case of the Maréorama", in *The Sense and Society*, vol. 10, issue 1, 2015, pp. 39-51.
- Barié Ottavio, *Dalla dda alla grande crisi. Il nuovo mondo delle relazioni internazionali*, Il Mulino, Bologna, 2013.

- Barjavel René, *Cinema totale. Saggio sulle forme future del cinema*, Editori Riuniti, Roma, 2001.
- Barthes Roland, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 2000.
- Bauman Zygmunt, *Globalizzazione e glocalizzazione*, Armando Editore, Roma, 2001.
- Bauman Zygmunt, *Modernità liquida*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2012.
- Belton John, "The Curved Screen", in *Film History*, Indiana University Press, vol. 16, n. 3, 3-D Cinema, 2004, pp. 227-285.
- Belton John, Sheldon Hall, Steve Neale (edited by), *Widescreen Worldwide*, John Libbey, London, 2010.
- Belton John, *Widescreen Cinema*, Library of Congress, USA, 1992.
- Beltrame Alberto, Giuseppe Fidotta, Andrea Mariani (a cura di), *At the Borders of (Film) History*, Atti del XXI Convegno Internazionale di Studi sul Cinema / XXI International Film Studies Conference, Dipartimento di storia e tutela dei beni culturali, Forum, Udine, 2015.
- Benjamin Walter, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a cura di), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2012.
- Biserna Elena, Precious Brown, *Cinema, Architecture, Dispositif*, Campanotto Editore, Pesian di Prato (Udine), 2011.
- Bolter Jay D., Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano, 2003.
- Bongiovanni Bruno, *Storia della guerra fredda*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2001.
- Bordini Silvia, *Storia del panorama: la visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina Edizioni, Roma, 1984.
- Briggs Asa, Peter Burke, *Storia sociale dei media Da Gutenberg a Internet*, Il Mulino, Bologna, 2010.
- Bruno Giuliana, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano, 2006.
- Bruno Giuliana, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, University of Chicago Press, Chicago, 2014.
- Bruno Giuliana, *Atmospheres of projection: environmentality in art and screen media*, The University of Chicago Press, Chicago, 2022.
- Bryman Alan, *Disney & His Worlds*, Routledge, Londra, 2003.

- Buckley Craig, Rüdiger Campe, and Francesco Casetti, *Screen Genealogies. From Optical Device to Environmental Medium*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2019.
- Busbea D. Larry, *The Responsive Environment: Design, Aesthetics, and the Human in the 1970s*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 2020.
- Byerly Alison, *Are We There Yet? Virtual Travel and Victorian Realism*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2012.
- Calzini Mario, *Storia tecnica del film e del disco. Due invenzioni una sola avventura*, Cappelli Editore, Bologna, 1991.
- Cameron Fiona, Sarah Kenderdine, *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, The MIT Press, Cambridge, 2013.
- Campagnoni Pesenti Donata, *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, Utet, Torino, 2007.
- Carpentier Nico, *Media and Participation: A site of ideological-democratic struggle*, Intellect Books, Bristol, 2011.
- Carr Robert E., R.M. Hayes, *Wide Screen Movies. A History and Filmography of Wide Gauge Filmmaking*, McFarland & Company, North Carolina/Jefferson, 1988.
- Casalino Chiara, Valentina Fava (a cura di), *La Fiat nel mondo il mondo della Fiat 1930-1950. Il mercato mondiale dell'auto e i lavoratori dell'industria automobilistica nelle carte dell'Archivio storico Fiat*, Marsilio, Venezia, 2001.
- Casetti Francesco, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Saggi Bompiani, Milano, 2015.
- Cavallotti Diego, Lotti Denis, Mariani Andrea, *Scrivere la storia, costruire l'archivio: Note per una storiografia del cinema e dei media*, Meltemi Editore, Roma, 2021.
- Cavallotti Diego, Simone Dotto, Andrea Mariani (a cura di), *Exposing the Moving Image. The Cinematic Medium Across World Fairs, Art Museums and Cultural Exhibitions*, Atti del XXV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema / XXV International Film Studies Conference, Dipartimento di storia e tutela dei beni culturali, Forum, Udine, 2019.
- Century Michael, *Northern Sparks: Innovation, Technology Policy, and the Arts in Canada from Expo '67 to the Internet Age*, The MIT Press, Cambridge 2022.
- Chateau Dominique, Moure José, *From Materiality to Spectatorship – A Historical and Theoretical Reassessment*, Amsterdam University Press B.V., Amsterdam, 2016.
- Codignola Luca, Luigi Liberati Bruti, *Storia del Canada: Dal primo contatto tra europei e indiani alle nuove influenze nel panorama politico mondiale*, Bompiani, Milano, 2018.
- Comitato nazionale per la celebrazione del primo centenario dell'Unità d'Italia, *Italia 61 – La celebrazione del primo centenario dell'Unità d'Italia*, Torino, 1961.

- Conte Paolo, *Unframing Aesthetics*, Mimesis, Milano - Udine, 2020.
- Cosgrove Denis, *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Cosgrove Denis, *Geography and Vision. Seeing, Imagining and Representing the World*, Bloomsbury Publishing, Londra, 2008.
- Cotter Bill, *Montreal's Expo 67*, Arcadia Publishing, Charlestone, 2016.
- Crary Jonathan, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo* (1990), Luca Acquarelli (ed. Ita a cura di), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2013.
- D'Incerti Vico, *Carriera e fortuna*, M. Bazzi, Milano, 1974.
- Dahlquist Marina, Patrick Vonderau, *Petrocinema. Sponsored Film and the Oil Industry*, Bloomsbury Publishing, Londra, 2021.
- De Lauretis Teresa, Stephen Heath, *The Cinematic Apparatus*, McMilland Press, New York, 1980.
- De Magistris Alessandro, "Il ruolo dei megaeventi nello sviluppo urbano e regionale. Una lettura storica", in *Irescenari*, 2008/12.
- Del Pero Mario, *La guerra fredda*, Carocci, Roma, 2001.
- Deleuze Gilles, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli, 2007.
- Deleuze Gilles, "Postscript on the Societies of Control", in *October*, vol. 59, winter, 1992, pp. 3-7.
- Ejzenstejn Sergej M., *Il colore*, Marsilio Editori, Venezia, 1982.
- Elsaesser Thomas, *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2016.
- Elsaesser Thomas, Malte Hagener, *Teoria del film: un'introduzione*, Einaudi, Torino, 2009.
- Ernaux Annie, *Gli Anni*, L'orma, Roma, 2015.
- Eugeni Ruggero, "Che cosa sarà un dispositivo. Archeologia e prospettive di uno strumento per pensare i media", in Jean-Louis Baudry, *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, La Scuola, Brescia, 2017, pp. 5-43.
- Fasce Ferdinando, "Voglia di automobile: Fiat e pubblicità negli anni del dopoguerra", in *Contemporanea*, Il Mulino, Bologna, vol. 4, n. 2, aprile 2001, pp. 205-223.
- Federici Francesco, Cosetta G. Saba, *Cinéma: immersivité, surface, exposition*, Campanotto Editore, Pasian di Prato (Udine), 2013.

- Florin Bo, Nico de Klerk, Patrick Vonderau, *Films that Sell. Moving Pictures and Advertising*, BFI/Palgrave, London, 2016.
- Formigoni Guido, *Storia dell'Italia nella guerra fredda 1943-1978*, Il Mulino, Bologna, 2016.
- Fossati Giovanna, *From grain to pixel: The Archival Life of Film in Transition*, (3a ed.), Amsterdam University Press, Amsterdam, 2018.
- Fossati Giovanna and Annie Van den Oever, *Exposing the film apparatus. The film archive as a research laboratory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016.
- Friedberg Anne, *The virtual Window: From Alberti to Microsoft*, The MIT Press, Cambridge, 2006.
- Friedberg Anne, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- Gagnon Monika Kin and Lesley Johnstone, *In Search of Expo 67*, McGill-queen's University Press, Montreal & Kingston, 2020.
- Gagnon Monika Kin, Janine Marchessault, *Reimagining Cinema: Film at Expo 67*, McGill-Queen's University Press, Montréal, 2014.
- Gallese Vittorio, Michele Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2015.
- Geppert Alexander C. T., *Fleeting Cities: Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*, Palgrave Macmillan. New York, 2010.
- Gibson James J., *The Perception of the Visual World*, Houghton Mifflin, Boston, 1950.
- Giedion Siegfried, *L'era della meccanizzazione*, Feltrinelli, Milano 1967.
- Grau Oliver, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, The MIT Press, Cambridge, 2003.
- Grievson Lee, *Cinema and the Wealth of Nations: Media, Capital, and the Liberal World System*, University of California Press, Berkeley, 2017.
- Grievson Lee, Haidee Wasson, *Inventing Film Studies*, Duke University Press, Durham, 2008.
- Grimoin-Sanson Raoul, *Le film de ma vie*, Les éditions Henry-Parville, Paris, 1926.
- Grimshaw Mark, *The Oxford Handbook of Virtuality*, Oxford University Press, New York, 2014.
- Hagener Malte, "Kaleidoscopic perception the multiplication of surfaces and screens in media and culture", in *Cinema & Cie, International Film Studies Journal*, n. 8, fall 2006, Editrice il Castoro, Milano, pp. 37-48.
- Hagener Malte, *Moving forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939I*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2007.

- Harvey David, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano, 2015.
- Hay James, "Toward a spatial materialism of the "moving image": locating screen media within changing regimes of transport", in *Cinema & Cie, International Film Studies Journal*, n. 5, fall 2004, Editrice il Castoro, Milano, pp. 43-51.
- Hediger Vinzenz, Patrick Vonderau, *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2009.
- Hobbs Priscilla, *Walt's Utopia Disneyland and American Mythmaking*, McFarland, Jefferson N.C, 2015.
- Hugill Peter J., *Le comunicazioni mondiali dal 1844. Geopolitica e tecnologia*, Feltrinelli, Milano, 2005.
- Huhtamo Erkki, *Elements of screenology. Toward an Archaeology of the Screen*, Japan Society of Image Arts and Sciences, Tokyo, 2004.
- Huhtamo Erkki, *Illusions in motion: media archaeology of the moving panorama and related spectacles*, The MIT Press, Cambridge, 2013.
- Erkki Huhtamo, Jussi Parikka, *Media, Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley, 2011.
- Iwerks Leslie, John Kenworthy, *The hand behind the mouse*, Disney Editions, New York, 2001.
- Janine Marchessault, *Ecstatic Worlds: Media, Utopias, Ecologies*, The MIT Press, Cambridge, 2017.
- Jaulmes Philippe, *L'écran total, pour un cinéma sphérique*, Cinéma Futur Lherminier, Levallois-Perret, 1981.
- Jones Caroline A., *The Global Work of Art. World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*, University of Chicago Press, Chicago 2017.
- Larissa Hjorth, Adriana de Souza e Silva, Klare Lanson, *The Routledge Companion to Mobile Media Art*, Routledge, Londra, 2020.
- Limbacher James L., *Four aspects of the film*, Brussel & Brussel, New York, 1969.
- Parks Lisa, Nicole Starosielski, *Signal Traffic. Critical Studies of Media Infrastructures*, University of Illinois Press, Champaign, 2015.
- Louis Bayman, Natália Pinazza, *Journeys on Screen: Theory, Ethics, Aesthetics*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2018.
- Lovejoy Alice and Mari Pajala, *Remapping Cold War Media. Institutions, Infrastructures, Translations*, Indiana University Press, Bloomington Indiana, 2022.
- Lumière Auguste & Louis, *Résumé des travaux scientifiques*, Union Photographique Industrielle, Lyon-Paris, 1914.



- Mancini Marc, "Pictures at an Exposition", in *Film Comment*, vol. 19, n. 1, gennaio/febbraio 1983, Film Society of Lincoln Center, pp. 43-49.
- Manicardi Nunzia, *Vico D'Incerti: un secolo d'amore, di politica e di industria*, Il Fiorino, Modena, 2014.
- Mannoni Laurent, *La grande arte della luce e dell'ombra. Archeologia del cinema*, Lindau, Torino, 2007.
- Manovic Lev, *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano, 2001.
- Marchessault, Janine, and Susan Lord, *Fluid Screens, Expanded Cinema*, University of Toronto Press, Toronto, 2007.
- Marciniak Katarzyna and Bruce Bennett, Introduction, in *Teaching Transnational Cinema: Politics and Pedagogy*, pp. 1-35.
- Massidda Luca, *Atlante delle grandi esposizioni universali. Storia e geografia del medium espositivo*, Franco Angeli, Milano, 2011.
- Mazzei Luca, Federico Vitella, *Geometrie dello sguardo. Contributi allo studio dei formati nel cinema italiano*, Carocci, Roma, 2007.
- Meehan Joseph, *Panoramic Photography*, Amphoto, New York, 1996.
- Memoriav Bulletin*, "Preservare il patrimonio audiovisivo. Expo 64", n. 21, settembre, 2014.
- Merolla Marilisa, *Italia 1961. I Media celebrano il Centenario della nazione*, Franco Angeli, Milano, 2004.
- Meusy Jean-Jacques, "L'enigme du Cinéorama de l'Exposition Universelle de 1900 (14 aprile – 12 novembre 1900)", in *Archives*, n. 37, gennaio 1991, pp. 1-16.
- Michaux Emmanuelle, *Du panorama pictural au cinéma circulaire: Origines et histoire d'un autre cinéma, 1785-1998*, Editions L'Harmattan, Paris, 1999.
- Mitchell W. J. Thomas, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.
- Molella P. Arthur, Scott Gabriel Knowles, *World's Fairs in the Cold War: Science, Technology, and the Culture of Progress*, University of Pittsburgh Press, LUOGO, 2019.
- Morin Edgar, *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2016.
- Musy Justine, *Le Circarama à l'Exposition nationale suisse de 1964. Un dispositif cinématographique circulaire attractif au service de la publicité et une expérience en marge du cinéma helvétique*, sous la direction de Mme Maria Tortajada, Université de Lausanne, Aout 2004.
- Nilsen Sarah, *Projecting America, 1958: Film and Cultural Diplomacy at the Brussels World's Fair*, McFarland, Jefferson N.C., 2011.

- Oettermann Stephan, *The Panorama: History of a Mass Medium*, Zone Books, New York, 1998.
- Pace Sergio, Cristiana Chiorino, Michela Rosso, *Italia '61. Identità e miti nelle celebrazioni per il centenario dell'Unità d'Italia*, Umberto Allemandi, Torino, 2006.
- Panichi Filippo, *Il problema della tecnica negli anni 1954-1956 nel cinema italiano. La rivista «Cine Tecnica».*, Relatore Prof. Alessandro Bernardi, Università degli studi di Firenze, Anno Accademico 2003/2004.
- Pesenti Campagnoni Donata (a cura di), *Verso il cinema. Macchine spettacoli e mirabili visioni*, Utet, Torino, 1995.
- Peseux Valérie, *La projection grand spectacle du cinérama à l'omnimax*, Dujarric, Paris, 2004.
- Petrucci Antonio (a cura di), *Cinemascope Vistavision Cinerama*, Quaderni della Mostra Internazionale d'arte Cinematografica di Venezia, Edizioni dell'Ateneo, 1955.
- Pinotti Andrea, *Alla soglia dell'immagine*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2021.
- Pinotti Andrea, Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2016.
- Quaresima Leonardo (edited by), *Dead Ends/Impasses*, in *Cinema & Cie, International Film Studies Journal* n. 2, spring 2003, Editrice il Castoro, Milano.
- Ralph Hyde, *Panoromania!: Art and Entertainment of the All-embracing View*, Trefoil Publications Ltd; Illustrated edition (1 settembre 1988).
- Raphael Pirenne, Alexander Streitberger (a cura di), *Heterogeneous Objects: Intermedia and Photography After Modernism*, Leuven University Press, Leuven, 2013.
- Richman Kenneally Rhona and Johanne Sloan, *Expo 67: Not Just a Souvenir*, University of Toronto Press, 2010.
- Rieser Martin, *The Mobile Audience. Media Art and Mobile Technologies*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam – New York, 2011.
- Rogers Ariel, *Cinematic Appeals. The Experience of New Movie Technologies*, Columbia University Press, New York, 2013.
- Rogers Ariel, *On the Screen: Displaying the Moving Image, 1926–1942*, Columbia University Press, New York, 2019.
- Rombout Ton, *The Panorama Phenomenon: The World Round*, Den Haag, Panorama Mesdag, International Panorama Council, 2006.
- Ruoff Jeffrey, *Virtual Voyages: Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham and London, 2006.
- Saint-Exupéry Antoine, *Terra degli uomini*, Ugo Mursia Editore, Milano, 2013.

- Salazkina Masha, "Film Theory in the Age of Neoliberal Globalization.", in *Framework* 56:2, 2015, pp. 325-349.
- Salazkina Masha, "World Cinema as Method", *Canadian Journal of Film Studies / Revue Canadienne d'études Cinématographiques*, Volume 29 No. 2, Fall, Automne, 2020, pp. 10–24.
- Schivelbusch Wolfgang, *Storia dei viaggi in ferrovia*, Einaudi, Torino, 2003.
- Schwarz Vanessa, *Jet Age Aesthetic. The Glamour of Media in Motion*, Yale University Press, Londra, 2020.
- Scotti Gino, *Fiat, auto e non solo. I dilemmi strategici degli Agnelli dalle origini alla crisi di oggi.*, Donzelli editore, Roma, 2003.
- Somaini Antonio, "Ladistinzionetra Medium e Form. Luhmann e la questione del dispositivo", in *Fata Morgana*, Anno IX, n. 26, maggio-agosto, 2015, Pellegrini Editore, pp. 39-54.
- Sternberger Dolf, *Panorama del XIX secolo*, Il Mulino, Bologna, 1985.
- Stiegler Christian, *The 360° Gaze. Immersions in Media, Society, and Culture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts London, England, 2021.
- Thompson John B., *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Il Mulino, Bologna, 1998.
- De Luca Tiago, *Planetary Cinema. Film media and the earth*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2022.
- Tümmel Herbert, *Laufbildprojektion*, in Stuper Josef (a cura di), *Die Wissenschaftlichen und Angewandten Photographie*, vol. 6, Springer, Wien/New York, 1973.
- Turner Fred, *The Democratic Surround: Multimedia and American Liberalism from World War II to the Psychedelic Sixties*, University of Chicago Press, Chicago, 2013.
- Väliaho Pasi, *Biopolitical Screens. Image, Power, and the Neoliberal Brain*, The MIT Press, Cambridge – London, 2014.
- Van Riper A. Bowdoin, *Learning from Mickey, Donald and Walt Essays on Disney's Edutainment Films*, McFarland, Jefferson N.C, 2011.
- Venturini Simone (a cura di), *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Campanotto, Udine, 2006.
- Verhoeff Nanna, *Mobile Screens: The Visual Regime of Navigation*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012.
- Verhoeff Nanna, "Screens in the City", in *Screens*, Dominique Chateau and José Moure, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2016, pp. 125-140.

- Vitella Federico, “La Guerra degli schermi. Gli esercenti cinematografici e l’avvento della televisione in Italia”, in *Bianco e Nero*, n. 574, settembre-dicembre 2012, pp. 76-86.
- Vitella Federico, “Tecnologia, ideologia: il Circarama”, in *Bianco e Nero*, n. 557-558, maggio-agosto 2007, pp. 183-195.
- Vitella Federico, *L’età dello schermo panoramico. Il cinema italiano e la rivoluzione widescreen*, Edizioni ETS, Pisa, 2018.
- Will Higbee and Song Hwee Lim, “Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies.”, in *Transnational Cinemas* 1/1, 2010, pp 7-21.
- William Uricchio, “Panoramic Visions: stasis, movement, and the redefinition of the panorama,” in *La nascita dei generi cinematografici/The Birth of Film Genres*, ed. L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi (Udine: Forum, 1999), pp. 125–133.
- Wulf Andrew James, *U.S. International Exhibitions during the Cold War: Winning Hearts and Minds through Cultural Diplomacy*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 2015.
- Youngblood Gene, *Expanded Cinema* (1970), Pier Luigi Capucci, Simonetta Fadda (ed. Ita. a cura di), CLUEB, Bologna, 2013.
- Zielinski Siegfried, *Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, The MIT Press, London, 2006.

## Periodici d’epoca

### *American Cinematographer*:

- Allen Leig, “Eleven Cameras for Circarama”, vol. 36, n. 8, agosto 1955, pp. 476, 485-486.
- Fernstrom Ray, “Shooting a Film for the Fair”, vol. 39, n. 2, febbraio 1958, pp. 92-93.
- Mosby Aline, “Movies Systems in the Future. Some new and interesting innovations in film presentation revealed at the Brussels 1958 Exposition”, vol 39, n. 8, agosto 1958, pp. 492-3, 508-9, 511, 514.
- Lightman Herb A., “Circling Italy with Circarama”, vol. 43, n. 3, marzo 1962, pp. 162-163, 188-190.
- “Special issue – Film at the Canadian World’s Fair”, vol. 48, n. 8, agosto 1967.

Lotz John, "The suffix '-Rama'", in *American Speech*, Duke University Press, vol. 29, n. 2, maggio 1954, pp. 156-158.

*Annuario Fiera di Milano*, Rassegna dell'Ente Autonomo Fiera, anno XV, II serie, marzo 1963.

D'Incerti Vico, "Nuovo sistema di cinematografia per la ripresa e la proiezione senza limitazione del campo", in *Atti del 14. congresso internazionale della tecnica cinematografica: psico-fisiologia nella tecnica di registrazione e di riproduzione delle informazioni*, Artigraf, Milano 1962, pp. 59-66.

Wagner Robert W., "The Spectator and the Spectacle", in *Audio Visual Communication Review*, Springer, vol. 3, n. 4, fall 1955, pp. 294-300.

Senter Eleanor (HQ Staff Writer), "A projectionist's life is lonely in a crowd", in *Bell News*, Week of July 17, 1967, Montreal, Quebec, Vol. 13 no. 25. Pagina 1 e pagina 7.

*Bell Laboratories RECORD*, vol 47, n. 5, maggio/giugno 1969.

*Business Screen Magazine*:

- n. 6, vol. 16, 1955.

- n. 4, vol. 19, 1958.

- n. 5, vol. 20, 1959.

- n. 7, vol. 22, 1961.

- n. 6, vol. 23, 1962.

- n. 2, vol. 24, 1963.

*Camera*, vol. 43. n. 6, giugno 1964.

*Canadian industrial photography*, "Expo67 Photographic Revolution", vol 18, luglio/agosto 1967, pp. 18-21, 23-35.

*Canadian photography*, dicembre 1971.

*Corriere della sera*:

- Grazzini Enzo, "Il cinema è alla ricerca di nuove forme spettacolari", lunedì 24 settembre 1962, p. 6.

- Grazzini Enzo, "Tre congressi a Torino nell'orbita del Salone della Tecnica", martedì 27 settembre 1960, p. 9.

- Lanocita Arturo, "Una nuova cinematografia inventata da uno studioso milanese", sabato 06 ottobre 1962, p. 3.

- Maraldi Ugo, "Si consiglia uno specchietto per chi va al Circarama", domenica 28 maggio 1961, p. 43.

*Cronache Economiche:*

- Anon., n. 194, febbraio 1959, p. 88.

- Brena, "Che cos'è il Circarama", n. 224, agosto 1961, pp. 3-5.

- Vasco Rossi, "Nuovo Palazzo delle Mostre a Torino – (Architettura d'avanguardia)", n. 223, luglio 1961, pp. 7-13.

*Diari della direzione Stampa e Propaganda della Fiat:*

- anno 1960.

- anno 1961.

- anno 1962.

- anno 1963.

*Film technikum*, vol 17, n. 6, giugno, 1966.

*Journal of the SMPTE*, vol. 73, n. 11, novembre, 1964.

*Illustrato Fiat:*

- anno IX, 1961, annata completa.

- anno X, 1962, annata completa.

- anno XIII, n. 8-9, agosto-settembre 1965, p. 3.

- "Come eravamo", n. 4, aprile 1990, p.102.

Prolo Maria Adriana, "Il museo del cinema", in *Lancia*, n.10, primavera 1963, pp. 44-49.

*LaStampa:*

- Anon., "Italia 61: occupato il "circarama"", 27 ottobre 1975, n. 240, p. 4.

- Antonucci Antonio, "Gli svaghi nella città delle Mostre", 06/07 maggio 1961, n. 108, pp. 4-5.

- Daniele Daniela (servizio a cura di), "Il fantasma di Italia '61", 26 novembre 1979, n. 313, p. 1.

- g.m., "Il premio della propaganda assegnato al «Circarama Fiat»", 09 maggio 1962, n. 109, p. 3.

- Imarisio Maria Grazia, “C’è il Circarama nel parco di Italia ’61”, allegato *TorinoSette*, 17 novembre 1995, n. 375, p. 7.

- Rondolino Gianni, Gli anni del Museo e del Circarama, allegato *TorinoSette*, 17 novembre 1995, n. 375, p. 1.

- s.d.v., “Astronautica e “circarama” al prossimo Salone della Tecnica”, 08 aprile 1961, n. 84, p. 12.

*Notiziario Italia '61, Comitato Nazionale per la Celebrazione del primo Centenario dell' Unità d' Italia, maggio-ottobre 1961:*

- n. 6 mensile anno III, nuova serie, aprile, 1961.

- n. 8 mensile anno III, nuova serie, giugno, 1961.

- n. 9 mensile anno III, nuova serie, luglio, 1961.

- n. 10 mensile anno III, nuova serie, agosto, 1961.

- n. 11 mensile anno III, nuova serie, settembre, 1961.

- n. 12 mensile anno III, nuova serie, ottobre, 1961.

Bruni Pietro, “Merito di un carpigiano se il cinema sarà rivoluzionato”, in *TuttoCarpi*, ottobre 1962, n. 38.

## Sitografia

<http://cinemaexpo67.ca/>

<http://www.italia61.it/>

<https://archive.org/>

<http://www.nywf64.com>

<http://www.picconelio.it>

<http://www.treccani.it/>

<http://www.villes-ephemeres.org/>

<http://www.worldsfairphotos.com/>

<https://expo-67.ca/terre-des-hommes-des-valeurs-plus-pertinentes-aujourd'hui-1967/>

<https://ispr.info/>

<https://macm.org/>

<https://worldwide.espacenet.com/>

<https://www.bie-paris.org>

<https://www.concept360.ch/en/>

<https://www.fotostiftung.ch/>

<https://www.in70mm.com>

<https://www.nfb.ca/>

<https://www.youtube.com/user/cinemaimpresatv/featured>

<https://youtu.be/qa8u6fjL26g>



