

Michele Guerra,

Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali, Università degli Studi di Parma, Italia

michele.guerra@unipr.it

**Tecnica e creatività**

Dovendo dare un contributo per una rivista dedicata a “Techne”, partirei proprio dal tema della tecnica, considerando che per troppi anni si è provato a capire il funzionamento del cinema prescindendo dalla tecnica. E questo nel nostro settore di studi ha comportato un vero problema, dal momento che è impensabile comprendere che cosa sia il cinema senza immergersi nella cultura tecnico-industriale dell'Ottocento. È dentro quella cultura che nasce il desiderio di incidere sull'immaginario attraverso le tecniche nuove di riproduzione e trasfigurazione del reale attraverso le immagini. Studiando il percorso del cosiddetto pre-cinema, fino alla convenzionale nascita del cinema del 28 dicembre 1895 con la presentazione del Cinématographe Lumière, si scopre che la storia tecnica del cinema non è soltanto quasi più avvincente di quella artistico-culturale, ma contiene tutti i grandi spunti teorici, filosofici, scientifici, che servono a capire l'impatto sociale, economico e culturale che il cinema ha avuto nella cultura del Novecento. All'Esposizione Universale del 1900, quando già il cinema di fatto esisteva da qualche anno, quando esistevano già anche i primi piccoli film di finzione narrativa, il cinematografo viene inserito nel Padiglione delle Scoperte della tecnica, a sottolineare che la prima meraviglia, l'elemento di novità e modernità maggiore è ancora lì, nella tecnica, nel suo portato di innovazione e creatività.

Esprimo la mia idea attraverso le parole di Franco Moretti che, in uno dei suoi ultimi lavori, afferma che è possibile capire la forma solo attraverso le forze che pulsano e premono sotto e dentro di essa, fino a permettere alla forma di affiorare in superficie e rendersi visibile e comprensibile ai nostri sensi. La forma cinematografica, pertanto, quella che appare sullo schermo, quella con

cui noi ormai abbiamo familiarizzato, quella che ognuno di noi ha introiettato, che è diventata anche in qualche modo capace di configurare il nostro modo di pensare, di immaginare, di sognare, ecco quella forma sotto di sé ha delle forze che le permettono ad un certo punto di arrivare sullo schermo e di diventare sostanza artistica e narrativa. E quelle forze sono le forze della tecnica, le forze dell'industria, sono forze economiche, politiche, sociali, senza le quali è impossibile comprendere il cinema. Uno dei temi che cerco di affrontare sempre nelle prime lezioni con i miei studenti è che se pensano che la storia del cinema sia una storia fatta di film, di registi, di trame narrative che vanno capite, in qualche modo ri-raccontate, sono fuori strada; se invece comprendono che è la storia di un'istituzione che ha delle ragioni economiche, politiche, sociali, che permettono in qualche modo di arrivare anche ai grandi autori, ai grandi titoli, ma che senza quelle ragioni non ha nemmeno senso cominciare a raccontare, ecco allora sono sulla strada giusta.

Io credo che nel Novecento il cinema sia stato questo: un grande laboratorio democratico, interclassista, come mai nessun'altra arte è stata, e questo è avvenuto proprio grazie al fatto che alla base c'era una ragione industriale, che doveva rispondere a dei capitali investiti, che doveva portare denaro, che doveva per questo contattare il più vasto numero possibile di persone e che si immergeva in una situazione relazionale del tutto nuova. L'obiettivo era essere il più inclusivo possibile e quindi, da qui, parte l'idea che il cinema non possa essere, appunto, autonomo, come potrebbero essere altre forme d'arte, ma debba riuscire a negoziare tutte le spinte che si agitano nel suo campo di forze. Questo concetto della negoziazione è un concetto che ha portato avanti uno dei maggiori teorici del cinema della nostra contempora-

## CINEMA AS A FORM OF COMPOSITION

**Technique and creativity**

Having been called upon to provide a contribution to a publication dedicated to “Techne”, I feel it is fitting to start from the theme of technique, given that for too many years now, we have fruitlessly attempted to understand the inner workings of cinema whilst disregarding the element of technique. And this has posed a significant problem in our field of study, as it would be impossible to gain a true understanding of what cinema is without immersing ourselves in the technical and industrial culture of the 19th century. It was within this culture that a desire was born: to mould the imaginary through the new techniques of reproduction and transfiguration of reality through images. Studying the development of the so-called “pre-cinema” – i.e. the period up to the conventional birth of cinema on 28 December 1895 with the presentation of the Cinématographe

Lumière – we discover that the technical history of cinema is not only almost more enthralling than its artistic and cultural history, but that it contains all the great theoretical, philosophical and scientific insights that we need to help us understand the social, economic and cultural impact that cinema had on the culture of the 20th century. At the 1900 Paris Exposition, when cinema had already existed in some form for a few years, when the first few short films of narrative fiction also already existed, the cinematograph was placed in the Pavilion of Technical Discoveries, to emphasise the fact that the first wonder, this element of unparalleled novelty and modernity, was still there, in technique, in this marvel of innovation and creativity.

I would like to express my idea through the words of Franco Moretti, who claims in one of his most recent works that it is only possible to un-

derstand form through the forces that pulsate through it and press on it from beneath, finally allowing the form itself to come to the surface and make itself visible and comprehensible to our senses. As such, the cinematic form – that which appears on the screen, that which is now so familiar to us, that which each of us has now internalised, that has even somehow become capable of configuring our way of thinking, imagining, dreaming – that form is underpinned by forces that allow it to eventually make its way onto the screen and become artistic and narrative substance. And those forces are the forces of technique, the forces of industry, the economic, political and social forces without which we could never hope to understand cinema. One of the issues that I always make a point of addressing in the first few lessons with my students is that if they think that the history of cinema is made up

neità, Francesco Casetti. In un libro, secondo me molto importante, del 2005 che si intitola “L’occhio del Novecento”, Casetti di fatto sostiene che il cinema sia stato appunto l’arte più capace di aderire alla complessità e alla rapidità del secolo breve e che proprio per questa ragione la sua grande stagione sia contenibile in cento anni. Il fatto che il cinema sia stato il vero propulsore epistemologico della modernità novecentesca, oggi sostituito dalla rete, credo che non sia qualcosa che sminuisce la forza del cinema, bensì un elemento di ancora maggiore interesse. Casetti afferma che il cinema è stato il grande negoziatore di nuovi bisogni culturali, della necessità di guardare l’arte in modo diverso, della volontà di adattarsi alla tecnica e alle tecnologie: il cinema ha sempre cambiato forma sulla base delle tecniche e delle tecnologie che metteva di volta in volta in campo o con le quali si trova a dialogare. Barry Salt, che è un fisico, peraltro, ha scritto un libro importante – pubblicandolo a sue spese, per dire come è difficile lavorare su certi temi – che si intitola “Film Style and Technology”, in cui invita a smettere di fare la storia del cinema a partire dagli autori, a partire dallo spirito del tempo, a partire dalle grandi questioni storico-culturali, per ripartire invece dalle tecniche di volta in volta a disposizione. Nella storia del cinema, si è potuto fare certi film grazie al fatto che si aveva un determinato tipo di pellicola, un determinato tipo di macchina da presa, che ci si poteva muovere solo in un certo modo, si aveva bisogno di un certo grado di illuminazione, si disponeva di un armamentario di apparati molto difficili da movimentare; man mano che cambiava l’apparato, cambiava il supporto o cambiavano le tecniche, si poteva fare un cinema diverso. Questo significa pensare la storia del cinema e la teoria del film, a partire dalle tecniche che erano a disposizione: naturalmente è chiaro che la provoca-

of films, directors, narrative plots to be understood, perhaps even retold in some way, then they are entirely on the wrong track; if, on the other hand, they understand that it is the story of an institution with economic, political and social drivers within it that can, in some way, allow us to come to the great creators, the great titles, but that without a firm grasp of those drivers, there is no point in even attempting to explore it, then they are on the right track.

As I see it, cinema in the twentieth century was a great democratic, interclassist laboratory such as no other art has ever been, and this occurred thanks to the fact that what underpinned it was an industrial reasoning: it had to respond to the capital invested in it, it had to make money, and as such, it had to reach the largest possible number of people, immersing it into a wholly unprecedented relational situation.

The aim was to be as inclusive as possible, ultimately giving rise to the idea that cinema could not be autonomous, as other forms of art could be, but that it must instead be able to negotiate all the various forces acting upon it, pushing it in every direction. This concept of negotiation is one which has been explored in great detail by one of the greatest film theorists of our modern age, Francesco Casetti. In a 2005 book entitled “Eye of the Century”, which I consider to be a very important work, Casetti actually argues that cinema has proven itself to be the art form most capable of adhering to the complexity and fast pace of the short century, and that it is for this very reason that its golden age (in the broadest sense) can be contained within the span of just a hundred years. The fact that cinema was the true epistemological driving force of 20th-century modernity – a position now usurped by the

zione di Barry Salt non annulla tutto il discorso culturale, artistico, estetico sul cinema che rimane fondamentale, tuttavia è una provocazione interessante perché se non si ha presente i modi di produzione e le tecniche probabilmente non si avrà mai presente che cosa sia il cinema.

Queste considerazioni ci aiutano anche a capire quale grande cantiere sia il cinema e quale “fabbrica” stia dietro la produzione dei film. Erwin Panofsky scrisse un unico articolo sul cinema negli anni Trenta, intitolato “Stile e mezzo nel cinema”, un articolo molto intelligente, come sempre Panofsky, nel quale a un certo punto paragona il cantiere cinematografico ai cantieri delle cattedrali gotiche, anch’essi sospinti dalla pressione di forze diverse, forze religiose, ma di nuovo socio-politiche ed economiche le quali danno forma, nel caso della cattedrale gotica e del suo slancio, ad una idea di rapporto tra la terra e l’ultra-terreno. Lo stesso potrebbe dirsi per il cinema perché anche lì si parte da qualcosa di molto terreno, che poi sprigiona un’idea di metamorfosi immaginaria. Alcuni studiosi come Edgar Morin diranno che il cinema è il nuovo soprannaturale, il mondo degli dei contemporanei, man mano che la religione cede il campo ad altre forme di divinizzazione. L’immagine di Panofsky è molto centrata: facendo della produzione cinematografica un cantiere, quale è, ci fa capire che ci sono forze diverse, rappresentate da un produttore, uno sceneggiatore, un regista, ma anche maestranze, la manovalanza, come sempre nei grandi cantieri, che rimette in discussione il tema dell’autore. Tant’è che il cinema, oggi come non mai, sta re-interrogando la questione dell’autorialità, orientandosi verso una “storia del cinema senza nomi” per provare a contrastare quella “politica dell’autore” che negli anni Cinquanta, soprattutto in Francia, aveva di fatto identificato nel regista l’au-

Internet – is not, in my opinion, something that diminishes the strength of cinema, but rather an element of even greater interest. Casetti posits that cinema was the great negotiator of new cultural needs, of the need to look at art in a different way, of the willingness to adapt to technique and technology: indeed, the form of cinema has always changed according to the techniques and technologies that it has brought to the table or established a dialogue with on a number of occasions. Barry Salt, whose background is in physics, wrote an important book – publishing it at his own expense, as a mark of how difficult it is to work in certain fields – entitled “Film Style and Technology”, in which he calls upon us stop writing the history of cinema starting from the creators, from the spirit of the time, from the great cultural and historical questions, and instead to start afresh by following the techniques available

over the course of its development. Throughout the history of cinema, the creation of certain films has been the result of a particular set of technical conditions: having a certain type of film, a certain type of camera, only being able to move in a certain way, needing a certain level of lighting, having an entire arsenal of equipment that was very difficult to move and handle; and as the equipment, medium and techniques changed and evolved over the years, so too did the type of cinema that we were able to make. This means framing the history of cinema and film theory in terms of the techniques that were available, and starting from there: of course, whilst Barry Salt’s somewhat provocative suggestion by no means cancels out the entire cultural, artistic and aesthetic discourse in cinema – which remains fundamental – it nonetheless raises an interesting point, as if we fail to consider the methods

tore del film. Noi oggi siamo ancora lì, all'autore del film che è ancora il regista, ma non è stato sempre così: negli anni Dieci del Novecento, negli Stati Uniti, l'autore del film, era lo sceneggiatore, quello che lo scriveva (come oggi avviene per le serie TV, dove è tornato ad essere lo *show runner*, il creatore, il vero autore della serie e nessuno ricorda i nomi dei registi degli episodi); o talvolta può essere il produttore, come è stato per tanto tempo quando l'Oscar al miglior film, ad esempio, veniva ritirato dal produttore, in quanto committente, in quanto "padrone" di quell'opera. Il tema dell'autorialità è pertanto un tema molto controverso, che però aiuta a capire quante sono le intelligenze che operano nella produzione di un film, a partire appunto dai tecnici, ma anche dagli attori. A volte si attribuisce perfino un film al nome di un divo, dichiarando quasi come suo quel film, dal momento che il suo corpo e la sua proposta attoriale vi portano una cifra riconosciuta dal pubblico più di quanto lo sia il nome del regista.

Quindi il tema dell'autorialità, che Panofsky solleva negli anni Trenta, attraverso l'esempio della cattedrale gotica che in fondo non ha un solo autore, è un tema che a partire dal cantiere ci aiuta anche a capire meglio quale può essere il tipo di sviluppo che un prodotto cinematografico ha e quanto incide sulla ricezione critica e storica; per cui nel momento in cui io raggruppo i film a partire dal loro regista, faccio senz'altro qualcosa che di per sé non è scorretto, ma escludo altre piste interpretative e analitiche che invece potevano o potrebbero ancora favorire un'altra lettura del "cantiere cinematografico".

**Progetto ed esecuzione** La grande industria del cinema classico hollywoodiano è stata un modello che, pur non esistendo oggi più in quella forma, ha

and techniques of production, we will probably never truly grasp what cinema is.

These considerations also help us to understand just how vast the "construction site" of cinema is – the sort of "factory" that lies behind the production of any given film. Erwin Panofsky wrote a single essay on cinema in the 1930s entitled "Style and Medium in the Motion Pictures" – a very intelligent piece, as one would expect from Panofsky – in which at a certain point, he compares the construction site of the cinema to those of Gothic cathedrals, which were also under an immense amount of pressure from different forces, namely religious ones, but also socio-political and economic forces which ultimately shaped – in the case of the Gothic cathedral and its development – an idea of the relationship between the earth and the otherworldly. The same could be said

for cinema, because it also involves starting with something very earthly, very grounded, which is then capable of unleashing an idea of imaginary metamorphosis. Some scholars, such as Edgar Morin, will say that cinema is increasingly becoming the new supernatural, the world of contemporary gods, as religion gradually gives way to other forms of deification. Panofsky's image is a very focused one: by making film production into a construction site, which to all intents and purposes it is, he leads us to understand that there are different forces at work, represented by a producer, a scriptwriter, a director, but also a workforce, the simple labourers, as is always the case in large construction sites, calling into question the idea of who the "creator" truly is. So much so that cinema, now more than ever before, is reconsidering the question of authorship, moving towards a "history of cinema without

sicuramente segnato indelebilmente a livello globale la storia non solo del cinema, ma della cultura del Novecento. In essa il sistema era verticale, a catena di montaggio, molto forte, incentrato su figure di produttori che avevano un'elevata autonomia decisionale, figure peraltro molto competenti, spesso versate verso un certo genere di film e quindi capaci di radunare le intelligenze necessarie a fare esattamente quel film. La storia del cinema classico americano è una storia che si può anche ricostruire attorno alle *units* che i produttori costituivano. Le *majors*, così come le cosiddette *minors*, erano costruite come squadre di calcio con un presidente affiancato da quello che noi chiameremmo oggi un direttore sportivo e un amministratore delegato, che costruivano la squadra sulla base di idee precise, "acquistando" registi, sceneggiatori, scenografi, direttori della fotografia e anche attori e attrici che generalmente lavoravano quasi esclusivamente per la loro major – anche se talvolta potevano essere "prestati" ad altre case. Questo sistema portava ad una caratterizzazione molto spiccata e permetteva una progettazione del film molto coerente e riconoscibile in un'epoca in cui i generi dominavano e si pensava fosse importante, per fidelizzare il pubblico, dargli determinate certezze su che cosa avrebbe visto: chi andava a vedere un western sapeva che personaggi avrebbe trovato e che tipo di storia avrebbe visto, lo stesso per un musical, per un poliziesco, per una commedia, per il melodramma e così via. Il sistema dei divi alimentava lo stesso metodo di lavoro, anche loro forze e materie nelle mani di un modo di lavorare che si poneva come obiettivo quello di costruire il film perfetto, dove tutto deve funzionare secondo una regola al contempo estetica ed economica. Gore Vidal scriveva che dal 1939 in avanti ad Hollywood non fu prodotto un film sbagliato: pur essendo un'iperbole, questa affer-

names" in an attempt to combat the "policy of the author" which, in the 1950s, especially in France, identified the director as the de facto author of the film. Today, we are still in that position, with the director still considered the author of the film, but that was not always so: back in the 1910s, in the United States, the author of the film was the scriptwriter, the person who wrote it (as is now the case for TV series, where they have once again taken pride of place as the showrunner, the creator, the true author of the series, and nobody remembers the names of the directors of the individual episodes); or at times, it can be the producer, as was the case for a long time when the Oscar for Best Picture, for example, was accepted by the producer in their capacity as the commissioner, as the "owner" of the work. As such, the theme of authorship is a very controversial one indeed, but one which

helps us to understand the great meeting of minds that goes into the production of a film, starting with the technicians, of course, but also including the actors. Occasionally, a film is even attributed to the name of a star, almost as if to declare that that film is theirs, in that it is their body and their talent as an actor lending it a signature that provides far more of a draw to audiences than the name of the director does.

In light of this, the theme of authorship, which Panofsky raised in the 1930s through the example of the Gothic cathedral, which ultimately does not have a single creator, is one which uses the image of the construction site to also help us to better understand what kind of development a film production can go through and to what extent this affects its critical and historical reception; as such, grouping films together based on their director means doing something that, whilst certainly not

mazione conferma che quel sistema produceva film che non erano mai sbagliati, mai stonati, erano perfettamente in sintonia con quel che si voleva e ottenere.

Per quanto il sistema classico sia imploso a causa di determinati fenomeni storici che ne hanno decretato l'inattualità, il modo di pensare la produzione non è mutato di tanto e il progetto del film resta vincolato ad una professionalità che trova ancora là le sue radici. La stragrande maggioranza delle produzioni parte sempre da un sistema di analisi del mercato e di quelle che possono essere le ricadute del film dal punto di vista economico per poi affrontare i vari passaggi che devono portare alla realizzazione del film. Seguire i sistemi produttivi, i loro mutamenti, sia dal punto di vista delle tecnologie, sia dal punto di vista dei contesti culturali significa anche rendersi conto delle differenze ancora sensibili che esistono tra le diverse cinematografie nazionali, o delle continuità che invece appaiono sistemi economici tra loro molto distanti (si pensi a "Bollywood" per l'India o a "Nollywood" per la Nigeria, industrie cinematografiche fortissime che noi non conosciamo in quanto non hanno una distribuzione globale, ma sono comunque costruite in maniera molto solida). In altre parole, pensare di studiare il cinema italiano e il cinema americano, per rimanere in questo doppio campo, con lo stesso metro è impensabile: proprio perché il contesto produttivo e progettuale è completamente diverso.

### **Composizione e innovazione**

circa ci offre uno spaccato preciso di come si stia cercando di comprendere a fondo il funzionamento di questa nuova mac-

Studiando la pubblicistica sul cinema negli Stati Uniti degli anni Dieci, che dal 1911 al 1923

incorrect in itself, precludes other avenues of interpretation and analysis which could have favoured or could still favour a different reading of the "cinematographic construction site".

#### **Design and execution**

The great classic Hollywood film industry was a model that, although it no longer exists in the same form today, unquestionably made an indelible mark at a global level on the history not only of cinema, but more broadly, of the culture of the 20th century. The industry involved a very strong vertical system resembling an assembly line, revolving around producers, who had a high level of decision-making autonomy and a great deal of expertise, often inclined towards a certain genre of film and therefore capable of bringing together the exact kinds of skills and visions required to make that particular film. The history of classic

American cinema is one that can also be reconstructed around the units that these producers would form. The "majors", along with the so-called "minors", were put together like football teams, with a chairman flanked by figures whom we would nowadays refer to as a sporting director and a managing director, who built the team based on specific ideas, "buying" directors, scriptwriters, scenographers, directors of photography, and even actors and actresses who generally worked almost exclusively for their major – although they could occasionally be "loaned out" to other studios. This system led to a very marked characterisation and allowed for the film to be designed in a highly consistent, recognisable way in an age when genres reigned supreme and there was the idea that in order to keep the audience coming back, it was important to provide certain reassurances about what they would see:

china per narrare e la messa a punto della prima vera industria culturale della modernità, ci si rende conto della centralità dei temi progettuali e compositivi. Continuo ad essere convinto che senza la lettura e la comprensione di quel dibattito sia molto difficile capire perché il cinema è ciò che oggi abbiamo imparato a conoscere. Molti volumi didattici indagavano come funzionava il cinema e alcuni, dopo aver capito come funzionava, si proponevano di insegnare a farlo. Si tratta di pubblicazioni quasi mai tradotte in italiano e poco studiate anche in ambito americano e tuttavia fondamentali per comprendere come si è affermato il cinema a livello industriale ed estetico. Le parole chiave sempre ricorrenti in questi libri sono due: la prima è "azione", una delle prime parole che si pronuncia quando si incomincia a girare il film: "motore-azione". Coppia di termini interessante in quanto "motore" evidenzia la presenza di una macchina che va avviata e poi "azione", a esprimere qualcosa che deve accadere in quel momento davanti a quella macchina, altrimenti il film non esiste. Quindi "azione", termine a cui ho dedicato alcuni miei studi, è una parola fondamentale, in quanto rappresenta una sorta di momento di nascita del cinema molto plastico, molto chiaro. L'altra parola è "composizione" e questa è una parola ancora più interessante, la cui storia merita attenzione: il primo professore di cinema della storia, Victor Oscar Freeburg (ho curato la traduzione in italiano del suo manuale "L'arte di fare film", pubblicato nel 1918), assunse il suo ruolo alla Columbia University nel 1915 prendendo in carico il primo insegnamento universitario di cinema. Freeburg pur essendo, per l'epoca, una persona molto colta e qualificata – aveva studiato a Yale e poi conseguito un dottorato in teatro alla Columbia – sul cinema non era preparatissimo. Fu chiamato ad insegnare un corso dal

anyone going to see a Western knew what sorts of characters and storylines to expect, with the same applying to a musical, a crime film, a comedy, a melodrama, and so on. The star system served to fuel this working method, with these major actors also representing both forces and materials in the hands of an approach to the filmmaking which had the ultimate objective of constructing the perfect film, in which everything had to function according to a rule rooted in both the aesthetic and the economic. Gore Vidal wrote that from 1939 onwards, Hollywood did not produce a single "wrong" film: indeed, whilst certainly hyperbolic, this claim confirms that that system produced films that were never wrong, never off-key, but instead always perfectly in tune with what the studios wished to achieve. Whilst this long-entrenched system of yesteryear ultimately imploded due

to certain historical phenomena that determined it to be outdated, the way of thinking about production has not changed all that much, with film design remaining tied to a professional approach that is still rooted within it. The overwhelming majority of productions still start from a system which analyses the market and the possible economic impact of the film, before even starting to tackle the various steps that lead up to the creation of the film itself. Following production systems and the ways in which they have changed, in terms of both the technology and the cultural contexts, also involves taking stock of the still considerable differences that exist between approaches to filmmaking in different countries, or indeed the similarities linking highly disparate economic systems (consider, for example, India's "Bollywood" or Nigeria's "Nollywood": two incredibly strong film industries that we are not

titolo “Photoplay writing”. Il film all’epoca era definito *photoplay*, un dramma fotografato e il fatto che il tema centrale fosse il *photoplay writing* ci fa capire come lo sceneggiatore fosse all’epoca considerato il principale autore dell’opera. Era sensato, da questo punto di vista, affidare l’insegnamento ad uno studioso di teatro, ritenendo che fosse utile anzitutto insegnare una sorta di drammaturgia fotografabile. Tuttavia, Freeburg, arrivato alla Columbia, nel preparare il corso si rende conto che *photoplay writing* rischia di sviare, in quanto non basta scrivere una storia per fare cinema e decide pertanto di cambiare il titolo del suo insegnamento in *photoplay composition*. Il passaggio da *writing* a *composition* è un passaggio concettuale decisivo, dal momento che mette in evidenza come non basti più soltanto scrivere, ma occorra “comporre”. E così l’autore del film, che Freeburg non chiama né sceneggiatore né regista, ma *cinema composer*, diviene un “compositore cinematografico”, orientando il concetto di composizione da un lato verso la musica e dall’altro verso l’architettura. Siamo spesso propensi a pensare che il cinema abbia ereditato moduli espressivi provenienti in parte dalla letteratura, in parte dal teatro e in parte dalla pittura: in realtà Freeburg ci aiuta a capire che c’è molto di musicale e di architettonico in un film, enfatizzando il tema alto del progetto. Nel suo libro si occupa in maniera molto profonda del rapporto tra le forme statiche e le forme dinamiche nel cinema, un tema che pochi hanno affrontato in quel modo e che di nuovo non viene applicato in modo immediato a un film. Io credo che quelle intuizioni iniziali fossero il risultato di una riflessione scevra da pregiudizi e da idee preconcepite che successivamente hanno invece condizionato il corso degli studi sul cinema e siano oggi di grande utilità perché ci guidano, da un lato, verso un’idea sinfo-

nica del fare film e dall’altro verso un’idea che conserva una matrice chiaramente architettonica.

### Spazio-Tempo

Come in architettura, la relazione tra spazio e tempo è un tema cruciale nel cinema: lo spazio e il tempo in ogni manuale sono tra i primi capitoli che vengono studiati proprio perché il cinema compie su di essi un processo di metamorfosi, come direbbe Edgar Morin, decisivo a costruire il suo mondo intermedio. Nel cinema, infatti, sia dal punto di vista temporale che spaziale, esiste una sorta di possibilità ubiqua di accavallare temporalità e spazialità diverse, di spostarsi in maniera libera da uno spazio all’altro, ma soprattutto di costruire nuovi regimi temporali. Le regole del montaggio cinematografico, soprattutto del cosiddetto “montaggio trasparente”, cioè il montaggio classico che dissimula la sua presenza, sono regole che vengono costruite su precisi raccordi, che tengono insieme spazi diversi, spazi anche lontani, dando tuttavia l’impressione dell’unitarietà, della contiguità, di quello che in realtà il cinema non è mai, perché il cinema è sempre costantemente frammentato e interrotto, seppur noi lo percepiamo molto spesso in continuità. Quindi sia dal punto di vista spaziale, che temporale, esistono studi tecnici che ci spiegano le regole del montaggio per dare un’idea di continuità spaziale così come studi teorici che spiegano come il cinema ha trasformato lo spazio e il tempo.

In occasione dell’inaugurazione di “Parma Capitale italiana della Cultura” è stata organizzata una mostra, dal titolo “Time Machine. Vedere e sperimentare il tempo”, curata da Antonio Somaini, la cui sfida era mostrare come il cinema, dai primissimi esperimenti fino al digitale, avesse manipolato e trasformato il tempo

generally familiar with as they lack global distribution, although they are built very solidly). In other words, any attempt to study Italian cinema and American cinema – to stay within this double field – with the same yardstick is unthinkable, precisely because the context of their production and design is completely different.

### Composition and innovation

Studying the publications on cinema in the United States in the early 1900s – which, from about 1911 to 1923, offers us a revealing insight into the attempts made to garner an in-depth understanding of how this new storytelling machine worked and the development of the first real cultural industry of the modern age – casts light on the centrality of the issues of design and composition. I remain convinced that without reading and understanding that debate, it is very difficult to under-

stand why cinema is as we have come to be familiar with it today. Many educational works investigated the inner workings of cinema, and some, having understood them, suggested that they were capable of teaching others to do so. These publications have almost never been translated into Italian and remain seldom studied even in the US, and yet they are absolutely crucial for understanding how cinema established itself on an industrial and aesthetic level. There are two key words that crop up time and time again in these books, the first being “action”, one of the first words uttered when a film starts rolling: “lights, camera, action”. This collection of terms is interesting in that “*motore*” highlights the presence of a machine that has to be started up, followed by “action”, which expresses that something must happen at that moment in front of that machine, otherwise the film will not exist.

As such, “action” – a term to which I have devoted some of my studies – is a fundamental word here in that it represents a sort of moment of birth of the film that is very clear – tangible, even. The other word is “composition”, and this is an even more interesting word with a history that deserves a closer look: the first professor of cinema in history, Victor Oscar Freeburg (I edited the Italian translation of his textbook “The Art of Photoplay Making”, published in 1918), took up his position at Columbia University in 1915 and, in doing so, took on the task of teaching the first ever university course in cinema. Whilst Freeburg was, for his time, a very well-educated and highly-qualified person, having studied at Yale and then obtained his doctorate in theatre at Columbia, cinema was not entirely his field of expertise. He was asked to teach a course entitled “Photoplay Writing”. At the time, a film

was known as a “photoplay”, in that it was a photographed play of sorts, and the fact that the central topic of the course was photoplay writing makes it clear that back then, the scriptwriter was considered the main author of the work. From this point of view, it made sense to entrust the teaching of cinema to an expert in theatre, based on the idea that it was useful to first and foremost teach a sort of photographable dramaturgy. However, upon arriving at Columbia, Freeburg soon realised whilst preparing his course that “photoplay writing” risked misleading the students, as it is not enough to simply write a story in order to make a film; as such, he decided to change the title of his course to “photoplay composition”. This apparently minor alteration, from “writing” to “composition”, in fact marked a decisive conceptual shift in that it highlighted that it was no longer enough to merely write: one had to

incidendo in modo profondo sul nostro modo di relazionarci ad esso.

I temi del tempo e dello spazio sono temi decisivi per comprendere il cinema, anche dal punto di vista filosofico: nei due volumi cruciali di Gilles Deleuze, “L’immagine-movimento” e “L’immagine-tempo”, il tema dello spazio e del tempo diventano i due grandi paradigmi non solo per spiegare il cinema, ma anche, come dice Deleuze, per spiegare una certa filosofia del Novecento. Deleuze riesce a compiere uno sforzo notevole che è quello di anettere il cinema alla riflessione filosofica, anzi fare del cinema uno strumento di pensiero filosofico: questa eteronomia cinematografica si trasferisce poi anche alla sua capacità di diventare strumento che oltrepassa il suo stesso essere per diventare pensiero sul secolo che l’ha visto in qualche modo protagonista. Don Ihde sostiene che ogni epoca abbia una scoperta della tecnica che diventa in qualche modo ciò che definisce *epistemological engine*, un “propulsore epistemologico”, uno strumento che schiude un sistema di pensiero che senza quella scoperta non sarebbe possibile. Tra i tanti esempi, nel corso dei secoli, la camera oscura è uno di questi ma potremmo definire tale anche il cinema per il pensiero del Novecento: per comprendere il Novecento il cinema è inaggrabile, così come lo è il web per capire il modo di pensare del secolo XXI.

## Reale-virtuale

Oggi il cinema si trova ad affrontare la crisi delle sale, della diffusione delle piattaforme e della concorrenza economica che esse esercitano entrando prepotentemente nel campo della produzione e della distribuzione con una diversa voglia di aggregare pubblico. Martin Scorsese, proprio qualche giorno fa, lamentava come il progetto artistico rischi sulle piattaforme di naufragare,

“compose”. So it was that the author of a film became, according to Freeburg, not the scriptwriter or director, but the “cinema composer” (a term of his own coinage), thus directing and broadening the concept of composition towards music, on the one hand, and architecture, on the other. We are often inclined to think that cinema has inherited expressive modules that come partly from literature, partly from theatre and partly from painting, but in actual fact, what Freeburg helps us to understand is that there are strong elements of music and architecture in a film, emphasising the lofty theme of the project. In his book, he explores at great length the relationship between static and dynamic forms in cinema, a topic that few have ever addressed in that way and that again, does not immediately spring to mind as applicable to a film. I believe that those initial intuitions were the result of a

reflection unhindered by all the prejudices and preconceived notions that subsequently began to condition film studies as a discipline, and I feel that they are of great use to use today because they guide us, on the one hand, towards a symphonic idea of filmmaking, and on the other, towards an idea that preserves the fairly clear imprint of architecture.

## Space-Time

In cinema as in architecture, the relationship between space and time is a crucial theme: in every textbook, space and time are amongst the first chapters to be studied precisely because in cinema, they undergo a process of metamorphosis – as Edgar Morin would say – which is vital to constructing the intermediate world of film. Indeed, from both a temporal and a spatial point of view, cinema provides a kind of ubiquitous opportunity to overlap different

poiché progetti eccellenti sono affiancati da una serie di prodotti di vario livello che confondono lo spettatore.

Alcuni anni fa, durante un’inaugurazione di anno accademico alla University of Southern California, Steven Spielberg e George Lucas hanno espresso in modo differente il medesimo concetto sul futuro del cinema. Lucas ha sostenuto che le sale cinematografiche dovranno diventare dei luoghi ipertecnologici dove vivere un’esperienza impossibile da riprodurre altrove, con un biglietto che terrà conto del valore esperienziale espanso ed aumentato che si potrà ottenere grazie alle nuove tecnologie. Spielberg ha osservato che le sale resisteranno se riusciranno a trasformare lo spettatore in *player*, da *viewer* a *player*, da spettatore ad attore.

La storia del cinema è sempre stata la storia di un adeguamento alle tecnologie. Non credo che finirà il cinema. Jean-Luc Godard, uno dei grandi maestri della Nouvelle Vague, in un’intervista disse: «mi dispiace molto non avere visto la nascita del cinema, ma sono sicuro che ne vedrò la morte». Godard, che è nato nel 1930, continua a esser vivo. Il cinema si trasforma, non muore, fin dalle sue origini.

Raymond Bellour dice che il cinema è un’arte che non finisce mai di finire e in questa sua frase c’è la bellezza e il segreto del cinema: un’arte che non finisce mai di finire significa che è un’arte sempre sul ciglio del burrone, ma che non cade mai, pur allungandosi su quel burrone. Questo è dovuto sicuramente alla capacità del cinema di continuare ad aderire alla tecnica e alla tecnologia e quindi a spostarsi, anche di supporto, a rilocarsi, come dicono i teorici contemporanei, arrivando a uscire perfino dalla sala per spostarsi sulle piattaforme, sui tablet, senza tuttavia smettere di essere cinema.

Detto questo, diamo tutto perché la sala resista.

temporalities and spatialities, to move freely from one space to another, but above all, to construct new systems of time. The rules of film editing – especially so-called “invisible editing”, i.e. classical editing that conceals its own presence – are rules built upon specific and precise connections that hold together different spaces – even distant ones – whilst nonetheless giving the impression of unity, of contiguity, of everything that cinema never is in reality, because cinema is constantly fragmented and interrupted, even though we very often perceive it in continuity. As such, from both a spatial and a temporal perspective, there are technical studies that explain the rules of how to edit so as to give the idea of spatial continuity, as well as theoretical studies that explain how cinema has transformed our sense of space and time. To mark the beginning of Parma’s run as Italy’s Capital of Culture, an exhibi-

tion was organised entitled “Time Machine. Seeing and Experiencing Time”, curated by Antonio Somaini, with the challenge of demonstrating how cinema, from its earliest experiments to the digital age, has managed to manipulate and transform time, profoundly affecting our way of engaging with it.

The themes of time and space are vital to understanding cinema, including from a philosophical point of view: in two of Gilles Deleuze’s seminal volumes, “The Movement Image” and “The Time Image”, the issues of space and time become the two great paradigms not only for explaining cinema, but also – as Deleuze himself says – for explaining a certain 20th-century philosophy. Deleuze succeeds in a truly impressive endeavour, namely linking cinema to philosophical reflection – indeed, making cinema into an instrument of philosophical thought; this heteronomy of filmmaking is then also

## NOTE

0. Il presente saggio è esito della rielaborazione di una conversazione tra l'autore e Maria Pilar Vettori, tenutasi a Parma il 20 febbraio 2021.

## REFERENCES

Bellour, R. (2020), *L'entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Edition Mimesis, Milano, Italia.

Gallese, V. and Guerra, M. (2015), *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano, Italia.

Casetti, F. (2005), *Locchio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano, Italia.

Deleuze, G. (2016), *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Nuova edizione italiana, Einaudi, Torino, Italia. Edizione originale: Deleuze, G. (1983), *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Parigi, Francia. Prima edizione italiana: Deleuze, G. (1984), *L'immagine-movimento. Cinema 1*, traduzione di Jean-Paul Manganaro, Ubulibri, Monza, Italia.

Deleuze, G. (2017), *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Nuova edizione italiana, Einaudi, Torino, Italia. Edizione originale: Deleuze, G. (1985), *Cinéma 2. L'Image-temps*, Les Éditions de Minuit, Parigi, Francia. Prima edizione italiana: Deleuze, G. (21989), *L'immagine-tempo. Cinema 2*, traduzione di Lilliana Rampello, Ubulibri, Monza, Italia.

Guerra, M. (Ed.) (2013), *Freeburg, Victor Oscar. L'arte di fare film*, Diabasis, Parma, Italia. Edizione originale: Freeburg, V.O., (1918), *The art of photography making*, The Macmillan Company, New York, USA.

Guerra, M. (2020), *Il limite dello sguardo. Oltre i confini delle immagini*, Raffaello Cortina Editore, Milano, Italia.

Moretti, F. (2019), *Un paese lontano. Cinque lezioni sulla cultura americana*, Einaudi, Torino, Italia.

Morin, E. (1982), *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano, Italia.

Panofsky, E. (1978), "Stile e mezzo nel cinema", in Barbera, A. and Turigliatto, R. (Eds.), *Leggere il cinema*, Mondadori, Milano, Italia.

Salt, B. (2983), *Film Style and Technology. History and Analysis*, Starword, Londra, Regno Unito.

transferred to its ability to become an instrument that goes beyond its own existence to become a reflection on the century that saw it as a protagonist of sorts. Don Ihde argues that every era has a technical discovery that somehow becomes what he calls an "epistemological engine": a tool that opens up a system of thought that would never have been possible without that discovery. One of the many examples of this over the centuries is the camera obscura, but we could also name cinema as the defining discovery for 20th-century thought: indeed, cinema is indispensable for understanding the 20th century, just as the Internet is for understanding our way of thinking in the 21st century.

### Real-virtual

Nowadays, the film industry is facing the crisis of cinema closures, ultimately caused by ever-spreading media

platforms and the power of the economic competition that they are exerting by aggressively entering the field of production and distribution, albeit with a different angle on the age-old desire to garner audiences. Just a few days ago, Martin Scorsese was lamenting the fact that on these platforms, the artistic project is in danger of foundering, as excellent projects are placed in a catalogue alongside a series of products of varying quality, thus confusing the viewer.

A few years ago, during the opening ceremony of the academic year at the University of Southern California, Steven Spielberg and George Lucas expressed the same concept about the future of cinema in a different way. Lucas argued that cinemas would soon have to become incredibly high-tech places where people can have an experience that is impossible to reproduce elsewhere, with a ticket price that

takes into account the expanded and increased experiential value on offer thanks to the new technologies used. Spielberg, meanwhile, observed that cinemas will manage to survive if they manage to transform the cinemagoer from a simple viewer into a player, an actor of sorts.

The history of cinema has always been marked by continuous adaptation to technological evolutions. I do not believe that cinema will ever end. Jean-Luc Godard, one of the great masters of the Nouvelle Vague, once said in an interview: «I am very sorry not to have witnessed the birth of cinema, but I am sure that I will witness its death». Godard, who was born in 1930, is still alive. Since its origins, cinema has always transformed rather than dying.

Raymond Bellour says that cinema is an art that never finishes finishing, a phrase that encapsulates the beauty and the secret of cinema: an art that

never quite finishes finishing is an art that is always on the very edge of the precipice but never falls off, although it leans farther and farther over that edge. This is undoubtedly down to cinema's ability to continually keep up with technique and technology, and in doing so to move – even to a different medium – to relocate, as contemporary theorists say, even finally moving out of cinemas themselves to shift onto platforms and tablets, yet all without ever ceasing to be cinema.

That said, we should give everything we've got to ensure that cinemas survive.

### NOTES

0. This essay is the result of the reworking of a conversation between the author and Maria Pilar Vettori, held in Parma on February 20, 2021.