

Critica e cinefilia
Les cinéphiles. Il post-cinema secondo Louis Skorecki

– *Fuori, hai chiuso, sei estirpato, sei cancellato!*
Ti giuro che non farai mai più un film in vita tua!
Non lavorerai mai più!
 – *Neanche televisione posso fare?*
Hollywood Party (The Party, Blake Edwards, 1980)

Secondo Louis Skorecki – critico e cineasta atipico¹ – la nascita del post-cinema va certamente retrodatata. Questo concetto, divenuto negli ultimi anni, in particolare sulla spinta dei lavori di Francesco Casetti², una delle nuove frontiere nell'ambito dei *Film Studies*, viene comunemente utilizzato per descrivere i cambiamenti subiti dal testo e dalla pratica cinematografica in seguito ai processi di digitalizzazione e di convergenza mediale, alla “fine di due tratti più caratteristici del cinema, cioè la sua natura di medium fotografico e quella di spettacolo collettivo”³. Per Louis Skorecki si tratta di tutta un'altra storia. Per lui il cinema inizia a finire nel 1955, quando Alfred Hitchcock – il genio che mette d'accordo i critici dei *Cahiers du cinéma* con il cameriere del bar sotto la redazione – decide di realizzare per la TV la celebre serie *Alfred Hitchcock presenta*. Hitchcock, colpito dall'intuizione che il piccolo schermo è dotato di una potenza comunicativa superiore a quella del cinema, finisce per “tradire” la sala buia per vendersi “armi e bagagli” alla televisione, trasferendovi “non solo il suo *savoir-faire* ma anche la sua immagine di produttore-cineasta di successo e, soprattutto, la sua arte di regista leggendario”⁴.

Alla tele Hitchcock non intende firmare un qualche tipo di 'mise en scène', bensì introdurre con dolcezza, agli occhi del mondo, un nuovo concetto di cinema, come prova l'episodio-allegoria intitolato “Il crimine perfetto”, nel quale una donna fa mangiare a un

poliziotto l'arma del crimine che ha appena commesso: un cosciotto. Niente avanzi, niente prova, niente bonus. Non resta alla tele che l'osso del cosciotto da rosicchiare, l'osso del cinema⁵.

Con *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954) Hitchcock ha firmato una lezione teorica sul tema dello sguardo dal buio che vale come affermazione del suo definitivo superamento del medium cinematografico. I film successivi del maestro inglese sarebbero sola maniera, cinema di “secondo grado”, della “connivenza”⁶. Skorecki cita Borges: “il barocco è la tappa finale di ogni arte quando esibisce e dilapida i suoi mezzi”⁷.

Si può certamente inscrivere l'ipotesi di Skorecki all'interno delle numerose periodizzazioni eretiche della storia del cinema, accostandola ad esempio (le date coincidono) a quella di Jean-Luc Godard, quando dichiara che la Nouvelle Vague è arrivata a sancire la chiusura di un universo di possibilità, il funerale del cinema, non una sua rinascita⁸. Da ogni ipotesi eretica, condivisibile o meno, si possono trarre spunti per ragionare sui canoni costituiti e assumere un nuovo punto di vista sulle convenzioni del presente. Quello che viene oggi comunemente chiamato post-cinema, la cui data di nascita si può fissare, con Henry Jenkins, nel 1999⁹, va definito invece per Skorecki “post-post-cinema”¹⁰. Se il post-cinema di Hitchcock “ruba cinema” dal grande schermo, il post-post-cinema attuale vede il cinema su grande schermo rubare idee, trame, attori, etc. dalla televisione, e in particolare dalla serialità televisiva.

L'enunciazione frontale di questa tesi è contenuta nel terzo film della trilogia *Les cinéphiles* (*Les ruses de Frédéric*, 2006), dove, in apertura, un attore adulto recita una sorta di manifesto le cui singole frasi vengono pedissequamente ribadite da un bambino. Questa seconda voce che ripete a pappagallo toglie seriosità a un'ipotesi teorica che accetta così volentieri di assumere su di sé dei connotati di autoparodia. Nel corso del monologo raddoppiato Skorecki prende a campione *Un dollaro d'onore* (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959), film di genere che ricapitola tutti gli altri, “linea rossa oltre la quale il biglietto non è più valido”:

Dopo il 1959 il cinema decide di vivere giorno per giorno, in pieno giorno. Il cinema di giorno, nel caso non lo sappiate, è la televisione. Ne è passata di acqua sotto i ponti. Il cinema di oggi è la reality tv. Non siete d'accordo? Me ne frego. Voi pensate che le serie televisive – *24*, *Nip/Tuck*, *Oz*, *I Soprano* – abbiano preso il posto del cinema? Siete in

ritardo di una ventina d'anni. Questi sono gli anni del post-post-cinema. I film del cinema si sono messi a scopiazzare a man bassa la televisione – o le serie televisive.

Al di là delle provocazioni verbali o terminologiche, ciò che distingue la tesi di Skorecki da una serie di altri sguardi che si rivolgono al passato del cinema è che negli occhi del critico francese non vi è traccia di nostalgia. La televisione, capace di proporre in ogni momento qualcosa di interessante, gli piace altrettanto se non più del cinema. Skorecki dichiara peraltro di non amare gli “effetti modernisti delle serie alla moda”¹¹ alla *Mad Men*, preferisce la banale programmazione televisiva della domenica mattina. Il paradigma critico di Skorecki è evidentemente ludico e idiosincratico: si tratta di giocare con le immagini, con la storia dei media, all'interno di un percorso che non perde occasione per lodare ciò che intrattiene.

Nella sua rubrica su *Libération* Skorecki approfitta del libero arbitrio che gli regala in dote quell'enorme scatola fluida. È facile trovare quotidianamente qualcosa di interessante all'interno di un'offerta comunicativa ininterrotta. La televisione assume le caratteristiche di un medium popolare in grado di far nascere o rinascere la passione cinefila.

Quel che c'è di buono della televisione è che lascia delle possibilità alle immagini e ai personaggi, cosa che il cinema ha smesso di fare da almeno cinquant'anni. Il cinema, non appena identificato come arte – diciamo verso il 1955, da un gruppo di scrittori falliti, trincerati dietro una piccola rivista giallo canarino –, non ha mai smesso di gerarchizzare e di scomunicare, rendendo uno scorrere di immagini essenzialmente democratico uno spazio di terrore e di esclusione.

A partire dai suoi debutti commerciali, la televisione si è assegnata un compito esattamente inverso: dare a ciascuna immagine la stessa possibilità. È quel che succede quando la accendi, ogni immagine si equivale. Lo dicevo all'amico Daney, nel pieno del suo periodo zapping, quando gli bastavano trenta secondi di immagini per scrivere una cronaca ispirata. Questo non impedisce che qualche anno prima, verso il 1978, apprezzasse solo moderatamente che mi entusiasmassi, in “Contre la nouvelle cinéphilie” [...], per la televisione. “La televisione, è tutto quello che hai trovato?”, mi diceva con aria disgustata¹².

Il cinema si dimostra una breve parentesi. Louis Lumière ha scoperto la televisione, sostiene Skorecki. L'invenzione ha solo impiegato una sessantina d'anni a manifestare la sua vera natura.

Tale sconvolgimento (storico o almeno cronologico) degli equilibri classici tra cinema e televisione ha una serie di conseguenze. Il flusso televisivo, fra i suoi primi effetti, cancella la nozione stessa di “autore”, quella su cui, contemporaneamente, avevano costruito la loro trincea proprio i critici della rivista giallina. Si legga questo dialogo irriverente in cui Skorecki parla con il fantasma di Serge Daney partendo da *Il caso Maurizius* (*L'affaire Maurizius*, Julien Duvivier, 1954):

– Non conosci la schizo-analisi? La contraddizione in seno dell'arte? Si vede che sei morto da tempo. Ne è passata di acqua sotto i ponti.

– Rivalutazione?

– Rivalutazione un cazzo.

– Cosa, allora?

– Si è imparato a guardare i film, non il culo dei cineasti.

– Degli autori?

– Un culo è un culo¹³.

Quel che rimane, quello su cui occorre concentrarsi, sono dunque le opere. La continua riproposizione di film da parte della programmazione televisiva obbliga a non archivarli, costringe a prenderli in considerazione come oggetti sempre carichi di novità. Un grande film cambia ogni volta che lo si avvicina, pur restando uguale a se stesso, oscuramente indicibile¹⁴. Oltre a Hitchcock, i registi su cui Skorecki insiste sono Jacques Tourneur (la presenza più ossessiva), Leo McCarey, John Ford, Otto Preminger, Raoul Walsh...

La triangolazione tra opera, visione e scrittura critica è potenzialmente infinita. Le tre componenti sono legate da una forza gravitazionale, visione e scrittura ruotano come satelliti attorno a un pianeta che li costringe al movimento, impedendo loro tanto di allontanarsi quanto di avvicinarsi troppo, di cercare un definitivo contatto.

La critica deve dunque sapersi adeguare alla disponibilità del testo, essere in grado di riformulare le parole che lo commentano. Non si capisce però davvero se il tempo, i passaggi in tivù, le revisioni aiutino la critica ad affinare progressivamente le armi: la freccia scoccata dalla recensione si

avvicina di volta in volta al bersaglio o se ne allontana? Il ritorno di Skorecki sul medesimo film risponde in effetti alla pignoleria di un artigiano che continua a rifinire il pezzo su cui sta lavorando ma anche alla disinvoltura di chi si lascia volentieri prendere la mano dall'estro del momento.

Un esempio viene fornito dall'analisi di un film che interessa a pochi, *Masked & Anonymous* (*id.*, Larry Charles, 2003), su cui Skorecki pubblica sei articoli dal 9 al 22 novembre 2006¹⁵. La pellicola attira Skorecki perché è sceneggiata e interpretata da Bob Dylan, uno dei personaggi chiave del suo orizzonte di riferimenti artistici. Il 9 novembre scrive che si tratta di un film “fallito e appassionante in forma di canzone filmata” (p. 75); il 10 parla di un “film il cui fallimento equivale al successo” (p. 76); il 14 di un fallimento mutante, di un film che diventa “una canzone di Bob Dylan, Bibbia e finzioni politiche mescolate”; il 15 di “briciole di dialoghi, come altrettanti pezzetti di canzone gettati al vento” (p. 78); il 20 sostiene che “Dylan attraversa il film come un fantasma, come sua abitudine. Sceneggiatura debole, canzone sublime” (p. 79-80); il 22: “questo film è impacciato perché non è un film ma una canzone, nel mezzo della quale Dylan avanza mascherato. [...] Sceneggiatura debole, tra Bibbia e contro-rivoluzione” (p. 80-81). Ogni considerazione, ogni ripetizione, ogni tessera del mosaico critico cerca il suo ordine all'interno di una scrittura che è un turbine, sconvolta da prolessi (“Ne saprai di più tra qualche giorno”, pp. 75-76), invettive contro il lettore (“Cosa ne sai, coglioncello?”, p. 76), appelli dell'autore a se stesso (“Calmati, Skorecki, bisogna finire il pezzo”, p. 76)...

Patrice Blouin sostiene che esiste in Skorecki una “polarizzazione continua del lavoro tra cambiamento e ripetizione, variazioni e costanti”¹⁶. In questo Skorecki ha molto in comune con un altro dei suoi autori di riferimento, Donatien-Alphonse-François De Sade, di cui Skorecki ha adattato per il cinema un racconto (*Eugénie de Franval*), sotto il cui nume ha pubblicato il romanzo (programmaticamente illeggibile) *Il entrerait dans la légende*.

Skorecki dimostra di essere anche un *critico sadiano*, stavolta non per l'estremismo dei contenuti ma per la struttura che assumono i suoi testi. Marcel Hénaff¹⁷ afferma che la scrittura di Sade si basa su quattro operazioni essenziali: programmazione, esecuzione, variazioni e saturazione. La scrittura di Skorecki sembra percorrere lo stesso sentiero. Nel nostro caso al termine *programmazione* – che designa chiaramente il momento in cui l'azione (erotica o letteraria) viene concepita – si può collegare un significato ulteriore, che rimanda alla programmazione televisiva che Skorecki si trova a inseguire. Segue l'*esecuzione*, la pubblicazione della recensione o dell'articolo, che dà luogo a una serie di *variazioni* sullo stesso film o su ciò che può evocare. Si raggiunge così una *saturazione* (di

parole, di letture, di chiacchiere) che permette finalmente di rilasciare l'oggetto, pur continuando, a tempo indeterminato, a rimanere nella sua orbita.

Come abbiamo appena ricordato Skorecki è anche un critico musicale che ha seguito Bob Dylan sin dal primo LP ed è stato testimone diretto, nel 1965, della registrazione di un album epocale come *Highway 61 Revisited*. In ogni riga che scrive, Louis Skorecki sembra lottare per distinguersi dal Mister Jones cantato nel disco: un personaggio (un accademico? un critico?) che si aggira per la scena con la penna in mano e la pretesa di capire ciò che sta succedendo. Quel *Thin Man* non ha però alcuna possibilità di afferrare lo spirito del tempo, proprio per motivo della sua sottigliezza, della sua posa da interprete. Skorecki non vuole essere un arzigogolatore di pensieri inutili, un accademico distaccato, un Mister Jones: “la cinefilia, in fondo, sarà schizofrenica o non sarà”¹⁸. L'impurità critica, il pasoliniano “scandalo del contraddirsi” sono tratti continuamente ricercati e ribaditi. Il sistema di Skorecki si fonda su una paradossale e costitutiva instabilità. La scrittura rifugge il soliloquio e cerca costantemente la forma del dialogo. Il bisogno fondamentale del cinefilo è trovare un interlocutore.

Del cinema-cinema, nel post-cinema o nel post-post-cinema, non sembra rimanere che *la chiacchiera*. Non un foucaultiano *discorso*, ma banale chiacchiera, *bavardage*. Lo spazio in cui Skorecki espone questa tesi è il trittico *Les cinéphiles*, in cui filma giovani cinefili in coda fuori dalle sale, per le strade di Parigi, intenti a scambiarsi opinioni nelle loro stanze sui film e sui registi¹⁹. Nella chiacchiera si mescolano osservazioni intelligenti, gusti personali, provocazioni, battute, *avances* sentimentali, riflessioni sulla società e sul mondo. Come afferma uno dei personaggi di *Cinéphiles 2*, Parigi è una città dove non si può muovere un passo senza incontrare qualcuno che ti parla di cinema: “Ieri ero a una festa e c'erano solo tre argomenti di conversazione: Carax, Beineix e Godard”. In questo magma indifferenziato di chiacchiere non è facile distinguere il pensiero profondo da quello futile, l'analisi arguta dall'osservazione superficiale, il nozionista intelligente da quello autistico. Ancora una volta Skorecki mescola le carte in cerca di spiazzamento.

Il significato di “post-cinema” assume così quello ulteriore di “dopo-visione”, di chiacchiere al termine del film. *Les cinéphiles* è un film girato nell'imminenza di sale cinematografiche che sembrano mantenere almeno in questo una superiorità rispetto alla visione domestica: la pratica della sala non è quasi mai solitaria e per questo induce o obbliga a un confronto sul film. Post-cinema è dunque il dialogo, gli scambi di idee, i pensieri istintivi, le considerazioni futili, le

classifiche che tengono occupati i personaggi di *Les cinéphiles*. Il *bavardage* del 1988 non è diverso da quello del 2006, elemento di continuità che resiste a ogni frattura, a ogni istanza teorica che vorrebbe tracciare il confine di un “post-”. Su tutto sembra dominare fundamentalmente uno spleen, una malinconia di fondo che spinge a uscire in strada, in cerca di qualche tipo di condivisione delle proprie visioni, dell'esperienza e del pensiero ad esse collegati. L'importanza attribuita alle persone in carne e ossa, ai cinefili, segnala la centralità della pratica spettatoriale nel (non-)sistema teorico di Skorecki.

In questo senso si nota un'inaspettata convergenza tra il post-cinema di Skorecki e quello concepito dai Film Studies attuali: in entrambi i casi lo spettatore emerge come protagonista, in entrambi i casi, più che con un testo, si ha a che fare con un ipertesto, da esplorare nelle diverse componenti, nei suoi collegamenti e espansioni.

Il post-cinema di Louis Skorecki assume in conclusione almeno due connotazioni. La prima rimanda a un tradimento: Hitchcock si vende, passa armi e bagagli alla televisione; la seconda alla scoperta, in televisione, di un inedito ambito di libertà delle immagini. Un tradimento apre di fatto a nuove epocali possibilità. Proprio come accadde a Bob Dylan a Newport, quando salì con la chitarra elettrica sul palco di un festival folk. Non stupirà scoprire che quel giorno Louis Skorecki era lì.

Alberto Brodesco

¹ Louis Skorecki (1943-), compagno di liceo di Serge Daney, ha collaborato dagli anni Sessanta, prevalentemente sotto lo pseudonimo Jean-Louis Noames, ai *Cahiers du cinéma*, su cui ha scritto nel 1978 l'importante articolo "Contre la nouvelle cinéphilie" (reperibile al sito <http://www.vacarme.org/article1180.html>). Dalla metà degli anni Ottanta è critico per il quotidiano *Libération*, titolare dal 1996 della rubrica "Le Film", in cui segnala, recensisce, divaga attorno al passaggio televisivo di un film o di una serie. Si dimette (o viene dimesso) polemicamente dal giornale nel 2007. Ha collaborato e collabora a diverse riviste non specializzate, fra cui *Rolling Stone*, *GQ*, *Playboy*. Le sue pubblicazioni in volume comprendono le antologie di articoli *Les Violons ont toujours raison: Chroniques cinématographiques, 1998-1999* (Paris, PUF, 2000), *Raoul Walsh et moi suivi de Contre la nouvelle cinéphilie* (Paris, PUF, 2001), *Dialogues avec Daney et autres textes* (Paris, PUF, 2007) e le recenti raccolte sulla serialità televisiva *Sur la télévision. De Chapeau melon et bottes de cuir à Mad Men* (Nantes, Capricci, 2011) e su Bob Dylan *D'où viens-tu Dylan?* (Nantes, Capricci, 2012). Fra i suoi lavori cinematografici principali, l'adattamento da Sade *Eugénie de Franval* (1974), il trittico *Les cinéphiles* (*Les cinéphiles – Le retour de Jean*, 1988, *Les cinéphiles 2 – Eric a disparu*, 1988 e *Les cinéphiles 3 – Les ruses de Frédéric*, 2006) e il reportage sul suo allontanamento da *Libération* dal titolo *Skorecki déménagement* (2009). Skorecki è inoltre autore del romanzo-scandalo *Il entrerait dans la légende* (Paris, Léo Sheer, 2002), vincitore del premio Sade 2003, il suo unico titolo tradotto in italiano (*Entrerà nella leggenda*, Milano, ES, 2004). È attivo sul blog www.skorecki.blogspot.com e sul canale YouTube <http://www.youtube.com/user/skorecki>.

² Di cui si vedano in particolare: "L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema", *Fata Morgana*, n. 4, (Esperienza), 2008; "The Last Supper in Piazza della Scala", *Cinéma&Cie*, n. 11, autunno 2008; "Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediatica", *Fata Morgana*, n. 8, (Visuale), 2009; "Cinema Lost and Found: Trajectories of Relocation", *Screening the Past*, n. 32, (Screen Attachments: New practices of viewing moving images), 2011.

³ Francesco Casetti, "Andar per film. Breve storia dell'esperienza cinematografica (prima parte)", *Duellanti*, n. 44, luglio-agosto 2008, p. 106. Sulle forme del post-cinema rimandiamo naturalmente anche allo Speciale curato da Roy Menarini all'interno di questo stesso numero di *Cinergie*.

⁴ L. Skorecki, *Les violons ont toujours raison*, *op.cit.*, p. 137.

⁵ L. Skorecki, *Sur la télévision*, *op.cit.*, p. 143.

⁶ *Ivi*, p. 9.

⁷ L. Skorecki, *Les violons ont toujours raison*, *op. cit.*, p. 160.

⁸ Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, 1984-1998, a cura di Alain Bergala, Paris, Cahiers du Cinéma. 1998, p. 181.

⁹ In *Cultura convergente* (*Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006, trad. it., *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007, p. 111) Henry Jenkins cita *Entertainment Weekly* che definisce il 1999 come "l'anno che ha cambiato la storia del cinema": per motivo dell'uscita di film rivoluzionari come *Matrix* (*id.*, Andy e Larry Wachowski), *The Blair Witch Project* (*id.*, Daniel Myrick e Eduardo Sánchez), *American Beauty* (*id.*, Sam Mendes), *Essere John Malcovich* (*Being John Malcovich*, Spike Jonze), *Fight Club* (*id.*, David Fincher)... e dei paralleli cambiamenti produttivi (il *media franchise*), tecnologici (gli effetti speciali, il digitale...) narratologici (il *transmedia storytelling*) e socioculturali (il convergere delle piattaforme, le *fan cultures*...). Per approfondimenti rimandiamo a Federico Zecca (a cura), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.

¹⁰ È forse il caso di sottolineare che il prefisso "post-" rimanda alla persistenza di un concetto o di un'entità oltre la sua fine: il cinema continua a essere presente e vivo nel post-cinema, la modernità nel post-moderno, il rock nel post-rock...

¹¹ L. Skorecki, *Sur la télévision*, *cit.*, p. 197.

¹² *Ivi*, p. 8.

¹³ L. Skorecki, *Dialogues avec Daney*, *cit.*, p. 98.

¹⁴ L. Skorecki, *Les violons ont toujours raison*, *cit.*, p. 19.

¹⁵ Raccolti in *D'où viens-tu Dylan?*, *cit.*, pp. 75-81.

¹⁶ Patrice Blouin, "Louis Skorecki ou le cinéophile contrarié", *Critique*, n. 692-693, (Cinéphilosophie), gennaio-febbraio 2005, p. 76.

¹⁷ Marcel Hénaff, *Sade. L'invention du corps libertin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

¹⁸ L. Skorecki, "Mais qui a tué Harry?", *Libération*, 13 settembre 1999, reperibile al sito <http://www.liberation.fr/medias/0101291651-mais-qui-a-tue-harry-arte-20-h-45>.

¹⁹ I tre film sono usciti in un cofanetto edito da *La vie est belle* nel 2007.