



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL FALSO

a cura di Eleonora Caccia

novembre 2017

GIUSEPPE PREVITALI

**Al di là del vero e del falso. Sul rapporto realtà/immagine
nel genere *mondo movies*¹**

Nel contesto della teoria del cinema il concetto di “falso” risulta essere particolarmente interessante e problematico. Il rapporto spinoso che l'immagine filmica intrattiene con il proprio referente è, in effetti, al centro di un ampio dibattito che risale alle origini del medium stesso. Nonostante il riconoscimento della natura copiativa dell'immagine cinematografica come suo punto di forza sia un'acquisizione piuttosto tarda, che emerge nel secondo dopoguerra (Casetti 1993: 23 e ss.), è in effetti già a partire dai primi decenni della storia del cinema che si delinea l'idea dell'immagine come riproduzione del reale (Boschi 1998: 125). Una riproduzione che, sebbene mai perfetta (come attesta fra le altre già la “teoria dei fattori differenzianti”; Aristarco 1951), permette di vedere la realtà in modo nuovo, rivelatorio, epifanico. In questi primi tentativi di sistematizzazione viene infatti continuamente evocata la

¹ Questo testo costituisce una rielaborazione e un approfondimento della relazione *Mondo cane e oltre. Per una riqualificazione e un ripensamento del genere mondo movies* presentata nell'ambito della giornata di studi AIRSC *Storia & Storie*, tenutasi a Bologna nel dicembre 2016. Sono grato agli organizzatori per l'importante occasione di confronto e condivisione di metodologie, approcci e risultati e a Monica Dall'Asta per gli informali ma preziosi confronti su Jacopetti uomo e regista.

capacità del cinema di trasfigurare il dato reale più che di registrarlo; si tratta di una convinzione condivisa da diversi autori, utile sia a garantire legittimità artistica al nuovo medium sia a depotenziare il terrore evocato già da Pirandello (2013) di uno sguardo meccanico, impersonale, oggettificante (Callari 1991; Grignani 1992).

Nel secondo dopoguerra saranno numerosi i teorici che riprenderanno l'idea di un rapporto riproduttivo fra l'immagine e il suo referente, considerandolo però come elemento qualificante, ontologico del linguaggio cinematografico. È nota ad esempio la convinzione di Bazin secondo la quale il cinema soddisfa, grazie alla sua capacità di riproduzione meccanica, il nostro desiderio di salvare il passato, imbalsamandolo (1991: 3-10). La novità del pensiero baziniano, in effetti, sta proprio in questa sua capacità di superare la tradizione teorica precedente, ponendo in secondo piano l'apporto creativo dell'autore rispetto alla capacità mimetica del mezzo. Ancora oggi al centro di un'intensa attività di scavo che porta all'emersione di nuovi frammenti in grado di completare una teoria già vasta e articolata (Dudley 2008), l'indagine di Bazin non si riduce mai a un realismo ingenuo, ma si costruisce prendendo in considerazione – sebbene in modo non sempre del tutto coerente – anche il ruolo del linguaggio cinematografico in quanto tale (Bertoncini 2009; De Vincenti 1993: 18-21, 25-50).

Se dunque il rapporto realtà/immagine è sempre stato visto in modo meno ingenuo di quanto apparentemente si sarebbe portati a credere (la copia, cioè, non è mai perfetta, neppure per Bazin), a partire dal secondo dopoguerra emerge con sempre maggiore forza una tendenza alla problematizzazione, ormai spintasi al parossismo nel contesto contemporaneo. Si manifesta cioè una propensione a leggere il rapporto fra l'immagine e il suo referente nei termini di un linguaggio, una convenzione stilistica, una forma di costruzione. Ciò vale, ovviamente, per tutti i media riproduttivi: come nota Arnheim (1974: 156), ad esempio, non esiste una fotografia che sia una copia fedele della realtà, dal momento che essa è sempre un atto che “dà forma” al reale. Ugualmente, teorici diversi come Metz (1972: 31-45) e Barthes (1988: 151-9) parlano

della realtà come di un effetto che discende dall'applicazione di determinate scelte linguistiche; perfino in relazione al cinema neo-realista (da Bazin ritenuto esempio precipuo della sua ontologia cinematografica), si può parlare di costruzione retorica, di uno stile che costruisce una impressione di realtà (Casetti, Malavasi 2003). Ne segue una progressiva sconfessione del modello del cinema come finestra sul mondo, in direzione di una maggiore insistenza sui suoi aspetti linguistico-retorici (Elsaesser, Hagener 2009).

Se questa acquisizione risulta già di per sé problematica per il cinema di fiction, nel caso del documentario essa solleva una serie di questioni che interrogano il genere tanto da un punto di vista etico quanto estetico. Superata ormai la convinzione ingenua secondo cui nel documentario “il film diventa direttamente documento” e “il mondo della realtà e il mondo dello schermo coincidono” (Lotman, Tsvian 2001: 29-30) torna ad acquistare un certo valore analitico la definizione fornita a suo tempo da Grierson, secondo la quale il documentario è essenzialmente un “trattamento creativo della realtà” (Grierson 1933: 8). Ciò implica, più esplicitamente, che non esistono documentari “innocenti” e che non vi sono garanzie aprioristiche che ciò che vediamo sia reale e non ricostruito: il riconoscimento della natura linguistica del vero apre cioè le porte alla possibilità del falso. Nel caso del documentario la questione è, appunto, particolarmente spinosa, dal momento che spesso i registi si incaricano di portare all'attenzione del pubblico problemi e questioni di rilevanza sociale. In casi come questi, il sospetto di ricostruzione/falsificazione rischia di minare alla base la concessione di fiducia che il pubblico è disposto ad accordare all'autore, specialmente quando questi si propone di dar voce a minoranze, soggetti subalterni o in qualche misura problematici (casi in cui tornano alla memoria le questioni poste a suo tempo da Spivak (1988)).

Siamo dunque entrati, se come credo è corretta la diagnosi di Ivelise Perniola (2014), in un'epoca postdocumentaria. Un momento storico, in altre parole, nel quale il valore probatorio (documentale, appunto) dell'immagine è forse non messo in crisi, ma senza

dubbio quantomeno necessitante di un radicale ripensamento. Anche la raffinata tassonomia delle forme documentarie proposta da Nichols nel suo classico studio sul documentario (2014) appare oggi come una maglia troppo rigida per inseguire il mutevole territorio del cinema *non-fiction* contemporaneo; è forse più produttivo (come d'altronde suggerisce la stessa Perniola), seguire il percorso tracciato da Stella Bruzzi (2006) e cominciare a prendere in considerazione l'idea di un possibile decadimento del "principio di rappresentabilità del reale" (Perniola 2014: 64). Sembra che, in un panorama mediale caratterizzato da una sempre maggiore presenza di forme ibride fra *fiction* e documentario (Rhodes, Springer 2006) e all'interno del quale l'avvento della tecnologia digitale complica la relazione fra immagine e referente,² garantendo al contempo una più semplice e pervasiva manipolabilità/falsificabilità dell'immagine stessa, sia quasi la cogenza della questione "vero/falso" a essere (o a dover essere) messa in discussione.

Prendere atto dell'importanza della questione induce a riflettere sulla possibilità che questa *indecidibilità*, o forse questa *mancata preminenza* del valore di verità quale categoria utile all'interrogazione delle immagini filmiche, possa avere dei prodromi in opere, generi e tendenze precedenti, che hanno in qualche modo percorso i tempi e gettato le basi di fenomeni che oggi appaiono tipici della contemporaneità. In questo senso è possibile rileggere in modo critico e più interessante anche filoni cinematografici che hanno goduto di scarsa fortuna critica e teorica per motivi più o meno contingenti. È ad esempio il caso dei *mondo movies* italiani, pseudo-documentari prodotti in serie fra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Ottanta. Si tratta di un fenomeno cinematografico di difficile collocazione proprio perché ha saputo pro-

² La questione del rapporto fra l'immagine e il suo referente nel contesto dell'avvento della codifica digitale è estremamente complessa e non può essere in questa sede approfondita. In generale, chi scrive ritiene che più che di una rivoluzione si debba parlare, appunto, di una complicazione di un rapporto che rimane comunque legato ad una dimensione in qualche modo indexicale, di traccia/impronta. Al riguardo si vedano le giuste osservazioni di Marra (2006) in relazione alla fotografia e di Uva (2009; 2012) in relazione al cinema.

blematicizzare con largo anticipo lo statuto dell'immagine documentaria, con un uso spregiudicato di sequenze ricostruite che venivano spacciate per vere. Un genere che, come si cercherà di dimostrare, ha eroso sino all'indistinzione il confine fra vero e falso. Aspramente criticati per il loro portare sullo schermo immagini violente o ai limiti del pornografico (Previtali 2016a: 162-5) i film del filone *mondo* sono solitamente presentati come un fenomeno astorico, privo tanto di genealogia quanto di ricadute sulla cultura visuale successiva (lo dimostra, oltre che la mancanza di una monografia scientifica dedicata all'argomento, la posizione periferica e i toni spregiativi riservati a queste opere dalle storie del documentario italiano, come quella recente di Bertozzi (2014)). Appurato che, come cercheremo di dimostrare, l'eredità del genere *mondo* consiste proprio nella messa in crisi della diade vero/falso in relazione al documentario, vale la pena di segnalare che il filone è anticipato da tutta una serie di pellicole che allontanandosi dai moduli del Neorealismo, indagheranno gli spazi dell'esotico adottando una morale fondata su "un repertorio di luoghi comuni divulgati dalla cultura borghese" (Nepoti 2004: 192).³

A partire dal capostipite *Europa di notte* (Alessandro Blasetti,

³ Fra i diversi film prodotti in quegli anni, ricordiamo almeno: *Una lettera d'Africa* (Leonardo Bonzi, 1951), *Magia verde* (Gian Gaspare Napolitano, 1952), *Eva nera* (Giuliano Tomei, 1954), *Continente perduto* (Mario Craveri, Enrico Gras, Giorgio Moser, Gian Gaspare Napolitano, 1954), *Sesto continente* (Folco Quilici, 1954), *India favolosa* (Giulio Macchi, 1954). Inoltre, come segnalato da Dalla Gassa (2014), i film *mondo* manifestano più di una continuità con una certa produzione del documentarismo d'autore di quegli anni. Un ruolo fondamentale nello sviluppo della sensibilità *mondo* e in generale nella riflessione sul rapporto fra l'immagine e il suo valore di verità è svolto, in quegli anni, anche dal cinema etnografico. Si tratta di film di assoluto interesse, come *Lamento funebre* (Michele Gandin, 1954), *Stendali* (Cecilia Mangini, 1959), *I maciari* (Giuseppe Ferrara, 1962), *Il ballo delle vedove* (Giuseppe Ferrara, 1962) o *La potenza degli spiriti* (Luigi di Gianni, 1968), che manifestano più di un debito nei confronti della coeva produzione *mondo*. In particolare è all'immagine dell'Italia meridionale contenuta nei film di Jacopetti (*Mondo cane* e *Mondo cane n.2* in particolare), che si fa qui riferimento ed è interessante notare come il riferimento costante in questi lavori siano le riflessioni sul tema di Ernesto de Martino (1958; 1959). Su questo tema si vedano anche Sciamanneo (2006) e Mariani (2005).

1958), il filone *mondo* diverrà nel giro di pochi anni un autentico fenomeno cinematografico, riscuotendo un enorme successo di pubblico (Spinazzola 1974: 318ss.). Si tratta di un pubblico che, come nota Piera Detassis, appare costituito per la maggior parte dalla borghesia settentrionale nata con il boom economico, che ama lasciarsi catturare da “una parvenza di verità colta sul vivo” (1989: 141). La formula costruita da Blasetti è semplice, ma efficace: una successione di sequenze collegate ad uno stesso tema (la vita notturna in diverse città d'Europa), accostate paratatticamente e commentate da un *voice over* ironico e mordace. Tanto *Europa di notte* quanto i film che vengono prodotti negli anni immediatamente successivi adottano la medesima retorica visiva e si limitano a mostrare numeri di cabaret e donne discinte.⁴

L'innovazione del genere in direzione di una maggiore complessità linguistica e di una diffusa presenza di immagini shockanti coinciderà con l'uscita di *Mondo cane* (Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara, Franco Prosperi, 1962). Il film, che si tramutò rapidamente in uno straordinario successo commerciale, diede una svolta al genere, unendo sequenze violente o semplicemente curiose a quelle “sexy” viste sino a quel momento. L'accoglienza critica del film, fu – sin da subito – piuttosto controversa. Come evidenziato dal lavoro di raccolta effettuato da Fabrizio Fogliato e Fabio Francione (2016: 31-55), l'uscita del film spaccò la critica in due; le fonti ci restituiscono l'immagine di una critica disorientata dalla novità del film e dalla debordante causticità delle sue immagini: pur non mancando reazioni piuttosto taglienti siamo di fronte ad un panorama ben più articolato di quanto le letture maggioritarie tenderebbero a far credere (Miccichè 2002: 127-8, 135-7) e dove non mancano aperti segni di apprezzamento.⁵

⁴ Sul film di Blasetti si vedano anche le giuste osservazioni di De Berti (2016).

⁵ Fogliato e Francione si occupano senza distinzione di critica laica e cattolica, privilegiando però la prima per quanto concerne il numero di testi presentati. In effetti la ricezione cattolica del filone *mondo* appare particolarmente interessante e riserva qualche sorpresa, pur accordandosi nel complesso alle reazioni progressivamente sempre più negative della critica laica. La differenza principale riguarda proprio i film realizzati da Gualtiero Jacopetti, che vengono accolti con

Se in Italia i *mondo movies* non hanno mai goduto di una specifica attenzione critica e teorica, il loro valore culturale ha garantito loro un'attenzione inesausta fino ai giorni nostri in ambito internazionale. Fra questi contributi si distingue per complessità e vastità quello – recentemente ripubblicato – di David Kerekes e David Slater (2016), che hanno indagato in maniera estremamente dettagliata il cinema estremo e il tema visuale della morte sullo schermo. Il loro sforzo teorico si è sempre orientato verso una prospettiva che, in mancanza di un termine più adeguato, vorrei qui definire “enigmistica” del fenomeno *mondo*: ogni sequenza è interpretata dagli autori come un enigma da decifrare, per arrivare a comprendere – nel modo più certo possibile – se essa sia stata o meno ricostruita. Si tratta di un esercizio analitico estremamente utile e che è stato condotto con grande capacità dagli autori ma che sembra ormai aver esaurito il suo compito: allo stato attuale è stato infatti chiarito quali delle scene più iconiche dei vari *mondo movies* sono state ricostruite (e in che modo).⁶

Più produttivo, proprio nella convinzione che i *mondo* possano svolgere una funzione genealogica nei confronti dell'indifferentismo tipico della contemporaneità verso la diade vero/falso, risulta

.....
 maggiore magnanimità dai primi piuttosto che dai secondi; il biasimo cattolico sembra infatti riguardare più i comportamenti sconvenienti tenuti dal regista nella sua vita privata che i suoi film, mentre la riprovazione del resto della stampa riguarda in particolare le pellicole prodotte. Su questo tema si veda Previtali (2017).

⁶ Il miglior esempio di applicazione di questa metodologia è fornito dalla notissima sequenza di *Mondo cane n.2* (Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1963) nella quale si assiste al suicidio per combustione di un monaco buddhista. Come dimostrato dagli autori la sequenza è un'abile ricostruzione, anche se si basa su un episodio reale e documentato. Proprio mettendo a confronto le testimonianze fotografiche della vera morte del monaco Thich Quang Duc con la sequenza di Jacopetti e Prosperi balzano all'occhio una serie di incongruenze che determinano la falsità della scena. Gli elementi coinvolti sono diversi e riguardano sia il contenuto delle immagini (il modo in cui il corpo dell'uomo rimane perfettamente fermo mentre si fa avvolgere dalle fiamme, la presenza della polizia etc.) sia il modo in cui l'evento viene filmato (spesso, nella calca dei monaci che si trova davanti alla macchina da presa, la nostra vista è impedita).

allora chiedersi quali strategie siano state messe in atto dai registi per riuscire ad erodere il confine fra *fiction* e documentario. Si tratta, è evidente, di operazioni retoriche che coinvolgono elementi tanto testuali quanto paratestuali e che danno forma alla nostra esperienza di spettatori, indirizzandola. Vale forse la pena di prendere in considerazione l'approccio semiopragmatico di Odin che, appunto, si propone di indagare non tanto la natura più o meno finzionale di un testo, quanto più "i modi di produzione del senso [...] che conducono ciascuno di noi a un tipo di *esperienza specifica*" (Odin 2004: XXVIII). Ciò che si propone è in altre parole di spostare il focus dell'indagine dal valore di verità delle sequenze alle modalità linguistiche che rendono le scene ricostruite non apertamente distinguibili da quelle riprese dal vero.

Per la singolarità del suo caso e per la coerenza dei suoi lungometraggi è senza dubbio a Gualtiero Jacopetti che dobbiamo rivolgere la nostra attenzione per comprendere a partire da quali strategie testuali (e non) i *mondo movies* abbiano condotto lo spettatore all'indecidibilità riguardo il carattere più o meno reale delle sequenze mostrate. Programmatico è in questo senso un testo del 1966 a firma dello stesso Jacopetti, inedito in Italia, nel quale l'autore dichiara:

Per sua stessa natura il documentario non può essere del tutto oggettivo. Lo potrebbe essere se fosse fatto da una scimmia che, usando una macchina da presa da un balcone rivolta alla strada sottostante, dopo ore e giorni di ripresa, producesse alla fine un migliaio di metri di film che *documenta* ciò che è accaduto in strada. Il materiale filmato non avrebbe forma né significato. Dovrebbe essere messo nelle mani di un esperto per venire *manipolato* e montato, per agguingervi una storia e della musica; in altre parole, per essere *rifatto* (Jacopetti 1966: 149; traduzione nostra).

Da questa caustica presa di posizione si comprende come, per Jacopetti, il cinema documentario (cui lui stesso ascriveva i suoi film) dovesse essere innanzitutto un'operazione *autoriale*, una manipo-

lazione linguistica e creativa del materiale grezzo registrato dalla macchina da presa. In questo senso per Jacopetti è soprattutto *l'interpretazione* del mondo fornita dalle immagini a contare, più che il contenuto delle stesse; come nota ad esempio Gian Luigi Rondi nella sua recensione a *Mondo cane*: "l'interesse del film non è però solo nel valore descrittivo delle singole sequenze [...], ma è anche soprattutto nella forza quasi truce dei contrasti suscitati, nel clima di desolazione e di angoscia che ne scaturisce" (citato in Fogliato, Francione 2016: 50). Ne emerge l'idea di un cinema fortemente connotato da un punto di vista ideologico⁷ e crudamente antiumanista, nella misura in cui l'uomo perde la sua funzione di ordinatore del mondo. La visione autoriale è dunque ciò che dà forma alle immagini, ordinandole e costruendo una posizione spettatoriale nella quale, nell'indistinguibilità di vero e falso, è proprio lo spettatore a divenire unico garante della veracità della propria esperienza (Bentin 2006). Costruire questo tipo di atteggiamento è, come si intuisce, un processo estremamente complesso. In generale è utile distinguere due gruppi di elementi che contribuiscono a dar forma ad un tipo di cinema che supera (o aggira) la diade vero/falso. Per quanto riguarda gli *elementi testuali* prenderemo in considerazione quelle caratteristiche proprie del linguaggio documentario che vengono decostruite o rovesciate di segno dai registi del filone. La medesima funzione viene svolta, come si vedrà successivamente, da quelle marche *paratestuali* che, ponendosi ai confini dei film, contribuiscono a presentare queste opere *come se* fossero dei veri e propri reportage documentari-

⁷ La dimensione ideologica e spesso apertamente razzista dei film di Jacopetti è stata uno dei motivi che tanto ha contribuito all'ostracizzazione del regista e del genere nel suo complesso dal dibattito accademico. In questa sede non ci occuperemo dettagliatamente della questione, che comunque meriterebbe una disamina approfondita: l'intera biografia di Jacopetti, personaggio oscuro e ancora oggi attorniato di maledettismo andrebbe forse riscritta nella sua interezza per raggiungere una necessaria separazione fra il giudizio etico sull'individuo e quello linguistico sul suo cinema. Gli unici tentativi fatti in merito (Loparco 2014; Fogliato 2014; Fogliato, Francione 2016: 77-89) sembrano in effetti troppo preoccupati di fornire una giustificazione agli individui più che alle loro opere.

stici.

Eludendo il concetto di falso e procedendo piuttosto nella direzione di quello che Jost (2003) definisce il *finto*, i *mondo movies* si appropriano di strategie sintattiche tipiche del cinema *non-fiction*, piegandole allo scopo ultimo di avvincere lo spettatore (spesso in modo fraudolento) nelle maglie di un disegno *a tesi*. Questo tipo di struttura, assente nei primissimi film del genere, si fa maggioritario a partire dalla svolta imposta con *Mondo cane*: superato il semplice accostamento delle sequenze dei lungometraggi precedenti, i film acquisiranno architetture sempre più complesse, fatte di rimandi interni e contrasti che lavorano sulla facoltà creativa del montaggio cinematografico (Grespi 2010).⁸ Una disamina della struttura di montaggio di *Mondo cane* può in effetti essere utile per evidenziare la maniera in cui, proprio grazie all'uso del montaggio, sequenze reali e ricostruite vengono legate le une alle altre senza soluzione di continuità, in una struttura attentamente studiata. Il continuo rincorrersi delle immagini e il riaffiorare dei medesimi temi è utile a rendere coerente una pellicola che si vuole il più possibile onnicomprensiva e ambiziosa: le singole sequenze sono raccolte intorno a nuclei tematici forti e si richiamano ossessivamente fra di loro, come sintetizza (in relazione alla sola prima parte del film), lo schema proposto di seguito:

I. Il maschio: mito e corpo⁹

- a. Inaugurazione di una statua dedicata a Rodolfo Valentino a Castellaneta

⁸ La complessità della costruzione tematica dei *mondo movies* sarà un elemento ricorrente all'interno del genere, ma essa appare legata più che altro a singole scelte autoriali (come dimostrano, ad esempio, i film antropologici dei registi Alfredo e Angelo Castiglioni). Negli anni Ottanta, quando il genere appare ormai giunto al punto di saturazione, i film torneranno ad adottare una forma più lineare e si concentrano maggiormente sullo spettacolo insieme repellente e seducente di immagini sempre più estreme e violente (Previtali 2016b).

⁹ La divisione in sequenze e gruppi di sequenze è assente nel film ed è stata qui introdotta con lo scopo di evidenziare la struttura dell'opera. Nella sintesi proposta non si è inoltre segnalata la presenza di una sequenza iniziale (significativamente ambientata in un canile), che introduce all'opera nel suo complesso.

- b. Rossano Brazzi, attore perpetuatore del mito valentiniano, assediato dalle fan a New York
 - c. Le donne dell'isola di Kiriwina si dedicano alla "caccia al maschio"
 - d. In Costa Azzurra delle donne in bikini si lasciano ammirare da alcuni cadetti della marina militare
2. La fame
 - a. Una donna della Nuova Guinea è costretta ad allattare un maialino
 - b. Festa rituale collettiva per celebrare la "tregua dalla fame"
Nella festa un'attenzione particolare è riservata ai cani dei capi tribù
 3. Animali
 - a. Cimitero dei cani a Pasadena
 - b. Ristoranti specializzati nel cucinare il cane a Taipei
 - c. Pulcini vengono colorati artificialmente a Roma in occasione delle feste pasquali
 - d. Ingrassato forzato delle oche per produrre il *foie gras*
 - e. Ingrassato forzato dei vitelli in Giappone per intenerirne le carni
 4. Cibo e diete
 - a. Ingrassato forzato delle donne con la tapioca nell'arcipelago delle Bismark
 - b. Palestre per il dimagrimento a Los Angeles
 - c. Particolari generi alimentari in un mercato cinese
 - d. Raffinato ristorante di New York dove si servono larve e insetti
 - e. Negozio di serpenti a Singapore
 5. Riti religiosi
 - a. Processione di San Domenico attorniato da serpenti a Cocollo
 - b. Rito dei "vattienti" a Nocera Terinese

Come si vede la costruzione orchestrata da Jacopetti è utile per ricondurre a una qualche forma di coerenza la vastità geografica e tematica delle sequenze filmate. In particolare si possono identificare dei legami di affinità tematica (il nesso 1a-1b è costituito dalla memoria di Valentino, quello 4e-5a dalla presenza dei serpenti) o geografica (nel passaggio 5a-5b rimane invariata la collocazione nell'Italia centro-meridionale), così come degli stridenti contrasti (il

raccordo vertiginoso fra il seno delle bagnanti in 1d e quello nudo della donna guineana in 2a, così come quello fra le oche di 3d e i vitelli di 3e). Sempre nel contesto degli elementi testuali che concorrono all'indifferentismo fra *fiction* e documentario è interessante rilevare che, oltre ad essere configurate in un disegno intellegibile dal montaggio, le sequenze – vere o ricostruite che siano – sono girate utilizzando il medesimo linguaggio visivo.

In particolare, muovendosi sempre in modo libero nelle categorie di documentari identificate da Nichols (2014), i *mondo* privilegiano una ripresa spezzata, rapida e che si denuncia in quanto tale. Lo sguardo che emerge da queste immagini è quello di registi che sono sempre “in situazione” e che vengono coinvolti direttamente nell'atto della ripresa.¹⁰ Le immagini che ci offrono questi film sono sempre in qualche modo proibite, difficili e per ottenerle è necessario nascondersi o contare sulle proprie conoscenze.¹¹ Come si vede la sintassi filmica e il commento sono utilizzati secondo le medesime modalità, che le riprese siano ricostruite oppure no. Date queste premesse è evidente che lo spettatore sia portato a prestare la propria fiducia a tutte le immagini che vede sullo schermo, per quanto estreme esse possano apparire: un identico linguaggio implica l'adozione di un medesimo atteggiamento. Si tratta di un elemento fondamentale per comprendere il modo in cui i *mondo movies* si smarcano, problematizzandola, dalla questione della veridicità dell'immagine e che trova un'ulteriore manifestazione nella continua insistenza del commento parlato sull'autenticità di ciò che viene mostrato. Non è un caso ad esempio che in *Le schiave esistono ancora* di Roberto Malenotti (1964) vi sia una

¹⁰ Lo confermano, fra l'altro, anche i commenti in *voice over* che accompagnano sempre queste pellicole. Si consideri ad esempio il film *Nudo e crudele* di Bitto Albertini (1984), dove sin dai primi minuti la voce narrante informa gli spettatori delle difficili condizioni in cui sono state girate le sequenze: “Non è stato facile ottenere queste riprese. Motivi igienici e di ordine pubblico non hanno consentito che ci avvicinassimo di più”.

¹¹ Come dimostrano, sempre in relazione al film di Albertini, dichiarazioni quali: “Abbiamo chiesto ai due ragazzi il permesso di filmare”; “Ci siamo dovuti nascondere dentro ad un furgoncino con i vetri fumé”.

continua insistenza sulla straordinarietà delle immagini filmate e soprattutto sul loro valore probatorio, come attesta la peculiare ricorrenza del termine “documento” all'interno del commento.¹² Per quanto concerne, invece, gli *elementi paratestuali*, è possibile dimostrare che tutti quegli elementi che “affiancano [...] la produzione e il consumo” (De Berti 2000: 3) del film contribuiscono a fornire consegne di lettura, plasmare un certo atteggiamento spettatoriale e, in generale, costruire il testo *come se* si trattasse di un autentico documentario (Formenti 2013: 37). Assumendo, come affermava già Genette nel suo ormai classico studio sull'argomento (1989), che il paratesto contribuisca in maniera fondamentale alla significazione di un'opera, vale la pena di interrogare i manifesti pubblicitari prodotti in occasione dell'uscita di diversi *mondo movies*¹³ per verificare che tipo di spettatore essi al contempo presuppongano e contribuiscono a costruire. In particolare per quanto riguarda i primi film del filone, maggiormente legati alla componente erotica e alla messa in spettacolo del corpo femminile, si mette in evidenza l'aspetto proibito delle immagini presentate, nonché il loro potere titillatorio. Nel manifesto pubblicitario

¹² Il commento in *voice over* del film è particolarmente istruttivo perché sintetizza al meglio tutti gli elementi presentati. A titolo di esempio ecco alcune delle espressioni più ricorrenti usate per introdurre e accompagnare le immagini: “Queste immagini sono state rubate da un teleobiettivo”; “Abbiamo avuto il permesso di girare”; “Le nostre truppe hanno viaggiato per centinaia di chilometri”; “Le nostre macchine fotografiche avevano ormai filmato queste incredibili immagini”; “Per la prima volta una macchina da presa è entrata nelle mura de La Mecca”; “I nostri operatori erano nascosti, è un documento che nessuno deve dimenticare”; “Soltanto le immagini possono raccontare questo luogo”.

¹³ Le riproduzioni dei manifesti citati sono visibili nel testo di Kerekes e Slater o nell'agile volume di Bruschini e Tentori (2013), che costituisce ad oggi l'unico testo-guida al genere nel suo complesso. Nella nostra analisi dei manifesti promozionali dei *mondo* non ci proponiamo di restituire un'immagine filologicamente corretta del fenomeno e della sua penetrazione nei diversi mercati europei (che pure sarebbe di estremo interesse: titoli, metraggi e sequenze dei film hanno subito numerosissime variazioni in base al luogo d'esportazione, per accordarsi alle abitudini del pubblico locale). Essendo il nostro scopo soltanto quello di verificare il tipo di atteggiamento inscritto in questi (para)testi, ci si limiterà a trattare senza distinzione *flan* promozionali italiani e non.

di *Europa di notte* prodotto per il mercato americano si legge ad esempio un chiaro invito allo spettatore: "Join the after-dark-to-dawn cabaret whirl and thrill to some of the world's brightest entertainers".

Più articolata appare invece la posizione spettatoriale inscritta nei *mondo* successivi, ancora una volta a partire dalla svolta stilistica operata da Jacopetti. Anche in questo caso si interpella direttamente il pubblico e si punta sulla complicità con l'autore e con le immagini, ma le strategie perseguite appaiono diverse. Continua, ad esempio, è la sottolineatura del carattere estremo delle sequenze e del loro non essere pensate per un pubblico debole o facilmente impressionabile.¹⁴ Oltre che ad essere estreme per il loro contenuto le scene dei *mondo* sono invariabilmente identificate come nuove, inconsuete, mai viste: ne segue una continua corsa alla produzione del documentario più scioccante, quello in grado di proporre le immagini più inconsuete e sconosciute; non a caso *Africa addio* (1966), forse la più estrema fra le opere di Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi, venne presentata all'estero come "the most startling motion picture achievement in the history of film-making".¹⁵ Infine è ricorrente anche la tecnica di enumerare, già nei paratesti di presentazione, alcune delle scene più controverse, per fornire allo spettatore un'aspettativa dei momenti più interessanti del film: particolarmente ricca appare, ad esempio, la proposta de *I tabù* (Romolo Marcellini, 1963): "See the world raw! Death-defying acrobats, trained by cruelty and torture... tattooed virgins... the forbidden city's strange "cures" wrought in the name of medicine... school for beggars, where children are

¹⁴ "Not for the timid, not for the squeamish! Can you take it?" (*Mondo inferno*, Antonio Margheriti, Marco Vicario, 1964); "Too violent to be shown" (*Ultime grida dalla savana*, Angelo e Alfredo Castiglioni, 1975); "Avete uno stomaco di ferro? Non vi basterà" (*Mondo cane oggi. L'orrore continua*, Stelvio Massi, 1987).

¹⁵ O ancora: "Unbelievable! Incredible! – Yet every living scene is real! [...] See all things never before known... and never before shown about..." (*La donna nel mondo*, Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara, Franco Prosperi, 1963); "Now for the first time... the truth about slavery today! Every incredible scene is real!" (*Le schiave esistono ancora*).

transformed into monsters... strange jungle manhood rites... male geisha girls and their customs", ma la tendenza è comune a diversi film del filone.¹⁶

In conclusione, riletto in questa prospettiva, il genere *mondo movies* si presenta come un momento di elaborazione di fondamentale importanza per comprendere le radici di un fenomeno che oggi innerva la nostra cultura visuale. Attraverso l'adozione di marche stilistiche legate al cinema di non-fiction e utilizzando in ma-

¹⁶ Vi sono numerosi altri esempi possibili: "See: the notorious window girls of Hamburg! The children on the night in Hong Kong! The fabulous pearl-diving women of Japan! The warrior-women of the South Pacific! The hith-hike to heaven to Sweden beaches! The only island in the world where clothing is forbidden! Women in the agony and ecstasy of actual childbirth in Switzerland! Sex rituals of the primitive women of Borneo and Africa!" (*La donna nel mondo*); "See! Skull collectors of Borneo! See! Exotics of the east! See Hong Kong Red Light District! See! "Doll Houses" of Japan! See! Child selling in China!... and much, much more!" (*Mondo inferno*); "Witness a black mass performed in Manhattan by Puerto Rican Immigrants. See the lady mud wrestlers in a decadent exhibition of degradation! Look at the poverty and despair of Tijuana as it spawns evil beyond description in human slavery" (*Mondo Freud*, Lee Frost, 1966); "See: the love cruise! A training trip for turned-on teens! See: the bachelorette party! A bride-to-be's last fling! See: the public library of private thrills! Government erotica! [...] See: Stockholm strip! A haven for Hippies, where everything is free!" (*Svezia: inferno e paradiso*, Luigi Scattini, 1968); "From penthouses and country estates of the jet set to hippie communes and the dark alleys of the asphalt jungles the demonic throb of ritual drums... bizarre chants of the Necronomicon evoke a modern world of unspeakable cults, strange rituals, erotic rites" (*Angeli bianchi, angeli neri*, Luigi Scattini, 1970); "La barca erotica – La pallina del piacere – Erotic Apache – Masoc-Sadismo – Vibroerotismo – Le statue del sesso – Ku-Ku-lesbo – Il sacrificio della vergine – Punk-erotic club – Porno show" (*Le notti porno nel mondo n.2*, Joe d'Amato, 1971); "See a man torn apart and eaten alive by lions while his family watches in horror! See bizarre sexual perversions! See teenage killers massacre and eat their father's corpses! See bounty hunters castrate, mutilate and rape their prisoners!" (*Ultime grida dalla savanna*, Angelo e Alfredo Castiglioni, 1975); "L'autopsia di un gay morto di AIDS – I massaggi orientali – Il macabro Corriere della droga – Le terapie contro l'impotenza e la frigidity – I bambini indiani storpiati dai genitori – Cambio di sesso: l'operazione dal vero – Le modelle di biancheria intima – Taglio delle dita come prova di coraggio – Il ristorante erotico – Dietro le quinte di un film porno" (*Mondo cane oggi. L'orrore continua*, Stelvio Massi, 1985).

niera spregiudicata elementi paratestuali pensati e costruiti per stuzzicare la fantasia del pubblico con una continua messa in evidenza del carattere proibito ed inedito delle immagini presentate, il filone ha pionieristicamente contribuito ad erodere la frontiera fra vero e falso. In questo senso il ruolo dei *mondo* in rapporto alla storia del cinema italiano (e non solo) andrebbe completamente rivisto. Superando il disagio legato alla figura di Gualtiero Jacopetti e alla sua visione del mondo e dell'uomo, la ricerca si dovrebbe incaricare di restituire la giusta collocazione storiografica ad un genere sicuramente problematico, ma pure ricco di elementi di indubbio interesse anche per quanto riguarda ad esempio, una possibile contro-narrazione del miracolo economico in Italia. Dopo essere riusciti a ricontestualizzare altri fortunati filoni del cinema di genere italiano (dal giallo al poliziesco), è forse giunto il momento di confrontarsi più serenamente con dei film che hanno avuto tanto successo e verso i quali esiste ancora un sincero interesse.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTARCO G. (1951), *Storia delle teorie del film*, Einaudi, Torino.
- ARNHEIM R. (1974), "On the Nature of Photography", *Critical Inquiry*, 1:1, pp. 149-61.
- BARTHES R. (1988), "L'effetto di reale", in Id., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino.
- BAZIN A. (1999), "Ontologia dell'immagine fotografica", in Id., *Che cos'è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Garzanti, Milano, pp. 3-10.
- BENTIN D. (2006), "Mondo Barnum", in RHODES J. D. - SPRINGER J. P. (a cura di), *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland&Company, Jefferson, pp. 144-153.
- BERTONCINI M. (2009), *Teorie del realismo in André Bazin*, LED, Milano.
- BERTOZZI M. (2014), *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia.
- BOSCHI A. (1998), *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Carocci, Roma.
- BRUSCHINI A. - TENTORI A. (2013), *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Bloodbuster, Milano.
- BRUZZI S. (2006), *New Documentary*, Routledge, New York.
- CALLARI F. (1991), *Pirandello e il cinema: con una raccolta complete degli scritti teorici e creativi*, Marsilio, Venezia.
- CASSETTI F. (1993), *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano.
- CASSETTI F. - MALAVASI L. (2003), "La retorica del Neorealismo", in COSULICH C. (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. VII 1945-48*, Edizioni di Bianco&Nero-Marsilio, Roma-Venezia.
- DALLA GASSA M. (2014), "Tutto il mondo è paese. I mondo movies fra esotismi e socializzazione del piacere", *Cinergie*, 5, pp. 83-95.
- DE BERTI R. (2016), "Europa di notte: lo spettacolo di rivista nell'Italia del boom economico", *L'avventura*, 2, pp. 337-56.

- Id. (2000), *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita & Pensiero, Milano.
- DE MARTINO E. (1959), *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano.
- Id. (1958), *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino.
- DE VINCENTI G. (1993), *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma.
- DETASSIS P. (1989), "...Altri miraggi, il caso Jacopetti", in SALIZZATO C. (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia, pp. 139-50.
- DUDLEY A. (2008), "The Ontology of a Fetish", *Film Quarterly*, LXI: 4, pp. 62-6.
- FOGLIATO F. (2014), *Paolo Cavara. Gli occhi che raccontano il mondo*, Il Foglio, Piombino.
- FOGLIATO F. - FRANCIONE F. (2016), *Jacopetti files. Biografia di un genere cinematografico italiano*, Mimesis, Milano-Udine.
- FORMENTI C. (2013), *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*, Mimesis, Milano-Udine.
- GENETTE G. (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino.
- GOODAL M. (2006), *Sweet & Savage. The World Through Shockumentary Film Lens*, Headpress, Londra.
- GRESPI B. (2010), *Cinema e montaggio*, Carocci, Roma.
- GRIERSON J. (1933), "The Documentary Produces", *Cinema Quarterly*, 2:1.
- GRIGNANI M. A. (1992, a cura di), *Il cinema e Pirandello: atti del convegno di Pavia, 8-10 dicembre 1990*, La nuova Italia, Firenze.
- HELSAESSER T. - HAGENER M. (2009), *Teoria del film: un'introduzione*, Einaudi, Torino.
- JACOPETTI G. (1966), "Considerations on the Documentary Film", in GOODALL M., *Sweet & Savage. The World Through Shockumentary Film Lens*, Headpress, Londra, pp. 146-53.
- JOST F. (2003), *Realtà/finzione. L'impero del falso*, Il Castoro, Milano.
- KEREKES D. - SLATER D. (2016), *Killing for Culture from Edison to ISIS: a new History of Death on Film*, Headpress, Londra.
- LOPARCO S. (2014), *Gualtiero Jacopetti. Graffi sul mondo*, Il Foglio,

- Piombino.
- LOTMAN J. - TSIVIAN Y. (2001), *Dialogo con lo schermo*, Moretti&Vitali, Bergamo.
- MARIANI A. (2015), "Ernesto de Martino. Realismo e folklore nel cinema italiano", *8½*, n. 50, pp. 70-1.
- MARRA C. (2006), *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano.
- METZ C. (1972), "A proposito dell'impressione di realtà al cinema", in Id., *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione del cinema*, Garzanti, Milano.
- MICCICHÈ L. (2002), *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia.
- NEPOTI R. (2004), "L'età d'oro del documentario", in BERNARDI S. (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. IX, 1954-59*, Edizioni di Bianco&Nero-Marsilio, Roma-Venezia, pp. 185-94.
- NICHOLS B. (2014), *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano.
- ODIN R. (2004), *Della finzione*, Vita&Pensiero, Milano.
- PERNIOLA I. (2014), *L'età postdocumentaria*, Mimesis, Milano-Udine.
- PREVITALI G. (2017), "Uno spettacolo osceno. La critica cattolica di fronte al fenomeno *mondo movies*", *Schermi*, 1, pp. 103-16.
- Id. (2016a), "Costruire il reale. Primi rilievi per una ricontestualizzazione critica dei *mondo movies* italiani", *Arabeschi*, 8, pp. 162-70.
- Id. (2016b), "Siamo fatti così! - Aiuto! La rappresentazione dell'identità di genere nei *mondo movies*", *Bianco&Nero*, 585, pp. 74-82.
- RHODES G. D. - SPRINGER J. P. (a cura di), *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland&Company, Jefferson.
- SCIAMANNEO G. (2006), *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto de Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari.
- SPINAZZOLA V. (1974), *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano.
- SPIVAK G. C. (1988), "Can the Subaltern Speak?", in NELSON C. - GROSSBERG L. (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Cul-*

ture, Macmillan, Londra, pp. 24-8.

UVA C. (2009), *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini fra regime fotografico e tecnologia numerica*, Bulzoni, Roma.

UVA C. (2012), *Cinema digitale. Teorie e pratiche*, Le Lettere, Firenze.