

SPECIALE “Tutto il mondo è paese” I *mondo movies* tra esotismi e socializzazione del piacere

Pachinko

Siamo in una sala giochi di Tokyo dove si trovano decine di macchinette simili a slot machine. Gli avventori giocano a *pachinko*, un gioco d'azzardo che consiste nell'introdurre alcune biglie in un dispositivo meccanico e osservarne il percorso di discesa continuamente deviato dalla presenza di piccoli chiodi metallici. Si vince solo se le palline entrano in appositi raccoglitori. Le macchine sono colorate e rumorose, i volti dei presenti, al contrario, impassibili: nessuna eccitazione sembra smuovere giocatori calati in una sorta di stordente monotonia. La cinepresa si muove tra una fila e l'altra di macchine. Una *voice over* commenta le immagini in questo modo:

Fino a quella notte tarda e in tutte le notti che seguirono, mi sono perso in una delle tante sale del *pachinko* dove si sta seduti davanti alla macchina in un rumore assordante. Ero un giocatore tra i tanti e per questo ancora più solo. [...] Questo gioco provoca una specie d'ipnosi, una strana sensazione di felicità, vincere non è più così importante ma il tempo passa, per un po' si perde il contatto con se stessi, e ci si fonde con la macchina. Forse si dimentica quello che si è sempre voluto dimenticare. Questo gioco è apparso dopo la guerra perduta quando i giapponesi dovevano dimenticare un trauma nazionale.

Un altro movimento di macchina, simile al precedente, si muove nella sala giochi, glossato da una seconda voce narrante che appartiene, invero, a un altro film:

Ahimè, *tutto il mondo è paese*. Guardate cosa succede a Tokyo dove il rumore di queste macchine calcolatrici dell'umana debolezza continua ininterrotto per tutte le ore del giorno e della notte perché tutto possono perdere i giapponesi al gioco, tranne la pazienza¹.

Le immagini si tacciono. Prende il sopravvento la parola. È quella dello scrittore in viaggio che interpreta il gioco giapponese con sguardo semiologico, confrontandolo con il flipper, passatempo in voga dall'altra parte dell'Oceano:

Per il giocatore occidentale, una volta lanciata la pallina, si tratta via via di correggerne il tragitto della ricaduta (comunicando impulsi all'apparecchio); per il giocatore giapponese, invece, tutto si determina col colpo d'avvio, ogni cosa dipende dalla forza impressa dal pollice alla levetta; l'abilità è immediata, definitiva, in essa soltanto consiste il talento del giocatore. [...] Il lancio della pallina non è [...] che delicatamente trattenuto o affrettato (ma assolutamente non orientato) dalla mano del giocatore, che con un solo impulso muove e sorveglia; questa mano è dunque quella d'un artista (alla maniera giapponese), per il quale il tratto (grafico) è un accidente controllato. Il *pachinko* riproduce in definitiva, nell'ordine meccanico, il principio stesso della pittura alla prima, che vuole che il tratto sia tracciato con un solo movimento, una volta per tutte, e che, a causa anche della qualità stessa della carta e dell'inchiostro, non possa mai essere corretto; allo stesso modo, la pallina lanciata non può essere deviata (si tratterebbe di una grossolanità indegna, strapazzare l'apparecchio, come fanno i nostri truffatori occidentali); il suo percorso è predeterminato dal solo lampo del suo slancio iniziale. A che serve quest'arte? A regolare un circuito nutritivo. La macchina occidentale si regge su un simbolismo della penetrazione; si tratta con un colpo ben assestato, di possedere la *pin up*

SPECIALE

che, tutta illuminata sul pannello dei comandi, provoca e attende. Nel *pachinko* non c'è nulla di sessuale².

Quelle sopra riportate sono tre istantanee sul medesimo rito ludico provenienti da opere affatto diverse: la prima giunge da *Tokyo-Ga* (Wim Wenders, 1985), pellegrinaggio che il celebre regista tedesco compie nella terra dei *kami* a metà anni Ottanta per omaggiare il regista Ozu Yasujiro e la cultura di quel paese; la seconda, più breve, è tratta da *Mondo di notte* (Luigi Vanzi, 1960), reportage documentaristico dedicato ai passatempi notturni di varie popolazioni; la terza si trova ne *L'impero dei segni* di Roland Barthes, resoconto di viaggio e esercizio teorico compiuto dal filosofo francese nel 1966 all'indomani di una serie di viaggi in Giappone (fig. 1-2).



Fig. 1. Tokyo-Ga, Wim Wenders, 1985



Fig. 2. Mondo di notte, Luigi Vanzi, 1960

Pur con diverse sfumature e diversi tipi di coinvolgimento, i tre testi mettono in campo un simile sforzo ermeneutico teso a tradurre il senso sfuggente di una pratica esotica dentro categorie di (relativa) facile comprensione per il lettore/spettatore occidentale. In altre parole, il gioco del *pachinko* viene considerato come un micro-evento attraverso il quale comprendere (per mezzo di tratti brevi, stilizzati ed essenzializzanti) il funzionamento di un'intera comunità, i modi di essere o relazionarsi dei suoi membri, il suo sistema di organizzazione, il suo orizzonte culturale. D'altro canto, collocare in un unico quadro epistemologico i tre testi citati potrebbe sembrare un'operazione a sua volta provocatoria per la eterogeneità dei prelievi. I lavori di Wenders e quella di Barthes appartengono alla cosiddetta "cultura alta": al modernismo autoriale, al film d'arte, al cinema militante il primo, al campo del post-strutturalismo, della teoria letteraria, della critica *engagé* il secondo. *Mondo di notte* invece è un titolo poco conosciuto e poco considerato dagli studi di cinema ed appartiene a un sottogenere negletto – il cosiddetto *Mondo Movie* – generalmente associato a una cultura di stampo reazionario e conservatore, nonché tacciato di scarsa qualità estetica. Nel cercare, come faremo nelle prossime pagine, di studiare quest'ultimo fenomeno con un taglio che non si accontenta di schemi antipodali o prospettive ideologico/politiche, scopriremo che la collazione tra artefatti eteroclitici può rivelarsi inaspettatamente utile. Ma andiamo con ordine.

Relazioni pericolose

La storia della nascita e del successo dei *mondo movies* è nota, specie tra gli appassionati di generi *exploitation*, e su di essa non ci attarderemo più di tanto³. Agli inizi degli anni Sessanta, grazie all'inaspettato successo popolare di titoli come *Europa di notte* (Alessandro Blasetti, 1959) o *Mondo Cane* (Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti, Franco Prospero, 1962), le sale cinematografiche italiane vengono

SPECIALE “invaso” da un nugolo di pellicole dichiaratamente provocatorie e dal profilo velatamente o esplicitamente erotico: reportage sul mondo dei locali notturni, della trasgressione e del vizio, *shockumentary* su usi e costumi bizzarri e crudeli delle popolazioni di tutto il mondo, inchieste pseudo-giornalistiche sulle abitudini sessuali tanto delle società “primitive” (tribù africane, asiatiche, ecc...) quanto di quelle più “civilizzate” (i paesi scandinavi, anglosassoni, ecc.). Secondo Bruschini e Tentori, sono quasi 150 i film che possono essere annoverati nel genere, la maggior parte dei quali realizzati negli anni Sessanta e Settanta⁴. Ad accomunare i *mondi* “notturno”, “sexy” o “crudele” (così vengono definiti i tre sotto-filoni principali del fenomeno), la medesima voglia di sollecitare la libido dello spettatore, la ricostruzione spesso disinvolta di fatti di cronaca, l’esibizione (per quanto consentito dalla censura dell’epoca) di corpi nudi, in modo particolare femminili, la nostalgia per una società pre-moderna da cui dipende il fascino (ma anche la repulsione) per l’esotico e per quelle abitudini tribali o etniche che marcano una chiara distanza dalle norme di comportamento più diffuse nel Belpaese. Caratteri, questi, che se da una parte determinano un seguito di pubblico inaspettato⁵, dall’altra spingono rappresentanti dell’intelligenza cattolica e di sinistra a rivolgere aspre critiche nei confronti di un tipo di cinema che consideravano alimentare, moralmente ambiguo, esteticamente irrilevante. Al contrario di quanto accade per i diari di viaggio di Wenders o di Barthes in Giappone (o per restare all’Italia a quelli di Rossellini e/o Moravia in India), i lavori di Venzi, Jacopetti, Prosperi, Cavara, De Feo, Montari, Castiglioni (e molti altri) vengono infatti accusati di falsificare il reale, presentare opinioni retrive e maschiliste sull’universo femminile, alimentare stereotipi e preconcetti sulle identità di popoli e nazioni lontane. Secondo Lino Micciché, una delle voci più *tranchant* che possiamo registrare, il genere “ha rappresentato uno dei momenti peggiori del cinema italiano postbellico e, almeno dal punto di vista della deontologia dei mass media, il peggiore in assoluto”, perché “non poneva in alcun modo in discussione i fondamenti della morale repressiva, ma si limitava a sfruttarne gli epifenomeni a livello di viziosità voyeuristica”, mettendo in campo “una dissacrazione di destra che non puntava affatto come si suole dire a mettere in discussione il sistema ma unicamente ad approfittare delle sue contraddizioni più esasperate per imbastirci sopra una speculazione”⁶.

Come detto però, se si prendono in considerazione in modo particolare gli esiti odeporici di queste pellicole (ovvero quei segmenti e quei brani filmici di viaggio che più di altri fanno tesoro delle rappresentazioni interculturali e del fascino dell’esotico) ci si accorge che esistono diversi punti di contatto tra queste manifestazioni della cultura “reazionaria” e quelle coeve della cultura “progressista”. Intanto è bene ricordare che a partire dal secondo dopoguerra le possibilità di viaggiare in quadranti del mondo lontani dall’Europa crescono esponenzialmente, grazie alle migliori condizioni economiche e soprattutto per merito di innovazioni tecnologiche che rendono più rapidi, convenienti e sicuri gli spostamenti. Si innescano processi di proto-mondializzazione che trovano in alcune tipologie di viaggiatori (registi, giornalisti, etnografi, documentaristi, letterati) l’avanguardia di quel fenomeno oggi conosciuto come “turismo di massa” che altererà in maniera radicale – e con esiti di contraffazione ben superiori a quelli realizzati dai nostri falsi reportage – gli ambienti visitati e le culture indigene⁷. In un simile contesto, non deve sorprendere che molti professionisti con la macchina da presa si avventurino in luoghi precedentemente preclusi all’esploratore per testimoniare e condividere queste nuove occasioni di mobilità. Abbiamo certamente gli operatori dei *mondo movies* alla ricerca di immagini insolite, ma anche i documentaristi che lavorano per il cinema o la televisione, gli antropologi e gli etnografi al soldo di istituzioni di ricerca, e, come anticipato, registi e intellettuali militanti interessati a conoscere da vicino paesi in via di decolonizzazione, zone periferiche del mondo, teatri di guerra, società organizzate in modi alternativi a quello capitalista. Non è insomma un caso che molti protagonisti del cosiddetto d’autore e delle *Nouvelle Vague* europee⁸ visitino alcuni dei siti geografici calcati anche dai “reporter” degli *shockumentary* (Giappone, Vietnam, Cina, India, Africa Subsahariana, Australia, ecc...) in una continuità/contiguità di tratte, percorsi e viaggi che mai gli studi di settore hanno considerato con la

SPECIALE dovuta attenzione.

Che sia legittimo, se non doveroso il parallelismo tra pratiche odepatiche apparentemente inaccostabili lo dimostrano gli altri esempi che avrei potuto scegliere come esordio di saggio al posto di quello del *pachinko*. Come il caso di Louis Malle che nella serie televisiva *L'Inde Fantôme* (1969) documenta diverse processioni religiose tra le quali ve n'è una che ricorda il Thaipusam, un festival della minoranza tamil già rappresentato in *Mondo Cane 2* (Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1963) e riconoscibile per la presenza di fedeli che camminano con aghi e lame infilzati lungo il proprio corpo⁹ (Fig. 3-4).



Fig 3. L'Inde Fantôme, Louis Malle, 1969



Fig. 4. Mondo Cane 2, Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1963

Una coincidenza di ritualità si verifica, ancora più paradossale, tra i documentari girati nella Cina maoista da Lizzani, Antonioni e Ivens¹⁰ e i vari sketch che descrivono gli spettacoli notturni organizzati nei paesi limitrofi al Paese di Mezzo (Hong Kong, Taiwan, Indocina, Malesia): nei film dei tre autori europei, in mezzo a sequenze di vita quotidiana (i contadini al lavoro, gli operai delle fabbriche, ecc.) fanno spesso capolino brani dedicati a rappresentazioni teatrali, numeri di funambolismo e giocoleria, spettacoli di marionette e burattini come avviene, guarda caso, anche in *Mondo di notte* di Vanzi dove vediamo numeri di equilibristi cinesi o brani tratti dall'Opera di Pechino. Quando Chris Marker in *Le mystère Koumiko* (1967) si sorprende perché le giapponesi vogliono assomigliare alle donne occidentali replica l'analoga curiosità che troviamo in *La donna del mondo* (Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara, Franco Prosperi, 1963) quando vengono documentate le operazioni di chirurgia estetica cui si sottopongono alcune pazienti per ingrandire gli occhi o ingrossare i seni. Lo stesso Marker in *Sans Soleil* (1983) e il Wenders già citato di *Tokyo-Ga* indulgono ripetutamente sull'esibizione del sesso come elemento paradigmatico della cultura nipponica sulla falsariga di quanto già fatto da titoli come *Il paradiso dell'uomo* (Hani Susumu, Giuliano Tomei, 1962) o *I tabù* (Romolo Marcellini, 1963)¹¹. Gli esempi appena riportati riguardano paesi asiatici, ma analoghe assonanze possono essere rinvenute per i film modernisti girati in Sudamerica (Marker, Ivens, Varda lavorano a Cuba o in Cile) e soprattutto in Africa, continente che è sia oggetto di una particolare attenzione da parte dei *mondo movies*¹², sia meta di viaggio per registi che simpatizzano per le lotte di liberazione o di resilienza delle popolazioni nere come il Pier Paolo Pasolini di *Appunti per un'Orestide Africana* (1969), il Werner Herzog di *Fata Morgana* (1971), il Jean Rouch di *Moi un noir* (1958) e così via.

L'accostamento arbitrario tra i *mondo movies* e i resoconti di viaggio di alcuni celebri "autori" del cinema europeo, oltre a evidenziare rapporti, talvolta persino diretti (13), tra manifestazioni culturali per nulla antipodali, serve a problematizzare anche le stesse supposte specificità del genere di cui qui ci occupiamo. Non è un'esclusiva dei falsi reportage di Jacopetti, ad esempio, la disinvolta mistura di fiction

SPECIALE e documentario: *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1958), *Lontano dal Vietnam* (*Loin du Vietnam*, Autori vari, 1967) o, su altri versanti, *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959) e *Io e il vento* (*Une histoire de vent*, Joris Ivens, 1989) mescolano senza esitazione materiali eteroclitici, tra cui riprese documentarie, fiction, *home movies*, cinegiornali, animazioni, interviste. Non è nuova l'idea di accompagnare lo spettatore in una sorta di viaggio attorno al mondo alla ricerca di tradizioni, riti e consuetudini pittoresche e stravaganti: oltre al solito Chris Marker di *Sans Soleil* o di *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) potremmo ricordare (restando al secondo dopoguerra e rinunciando ad analizzare i documentari prodotti durante la prima stagione del cinema muto) lungometraggi più tradizionali come *Le sette meraviglie del mondo* (*Seven Wonders of the World* di Tay Garnett, Paul Mantz, Andrew Marton, Ted Tetzlaff, Walter Thompson, 1956) e *Orient* (Arne Hverven, 1960) o ancora, sul fronte dei prodotti etnografici, la serie *Faces of Changes* (Norman N. Miller, 1972-1975), dove si descrive la vita di alcune comunità indigene di Cina, Taiwan, Bolivia, Kenya e Afghanistan. Non è distintiva la scelta di utilizzare filmati registrati da troupe sguinzagliate per riprodurre pamphlet dedicati alla situazione di un paese o di un continente, come dimostra il tentativo pur abortito di *La rabbia* (Pier Paolo Pasolini, Giovannino Guareschi, 1963), la cui operazione "verità" non è poi così dissimile – in termini di militanza e ricerca di un punto di vista scomodo e polemico – da quella di *Africa Addio* (Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1966); non è nuova la determinazione di assegnare al commento extradiegetico coloriture ironiche, sardoniche e irriverenti, additive di senso rispetto al mero contenuto delle immagini (il riferimento è alla *voce over* destabilizzante dei film di Marguerite Duras o Alain Robbe-Grillet), né, infine, di sollecitare il *voyeurismo* del pubblico mostrando immagini raccapriccianti e violente (si pensi ancora ai lavori indiani di Malle e più precisamente alle sequenze dedicate ai malati di lebbra nel suo *Calcutta*, 1969, o, in relazione all'esibizione degli organi sessuali, a *Il fiore delle Mille e una notte*, 1974, dello stesso Pasolini).

Socialità del senso e stabilizzazioni del racconto

Il mio discorso non vuole certo né negare le differenze di approccio e di prospettiva tra i film abbinati né le peculiarità dei *mondo movies* (che spesso anticipano soluzioni poi adottate dai film modernisti), semmai cerca di istituire con questo fenomeno un rapporto "laico", volto a individuare alcune possibili letture alternative alle vulgate più diffuse. In molti studi sull'argomento ci si imbatte spesso nell'assioma secondo cui la fortuna del sotto-genere dipenda in particolare dalla situazione sociale dell'Italia di fine anni Cinquanta: chiusura delle case di tolleranza con la legge Merlin (1958)¹⁴ con relativa improvvisa "domanda" di sessualità della popolazione maschile da indirizzare verso altre forme di intrattenimento; continuità e contiguità con l'editoria popolare e scandalistica del periodo (fumetti, rotocalchi, fotoromanzi, settimanali di costume)¹⁵; manifestazione dei primi prodromi delle battaglie civili per i diritti inalienabili dell'individuo, tra cui quello relativo alla parità di genere e all'emancipazione sessuale; affermazione di nuovi modelli e stili di vita per le generazioni più giovani; agguerrita competizione della televisione nei confronti del cinema con relativa esigenza, da parte di quest'ultimo medium, di attrarre il pubblico con prodotti non proponibili sul piccolo schermo¹⁶ e così via.

Gli aspetti qui elencati, certamente decisivi per comprendere le ragioni della fortuna degli *shockumentary* in Italia, da soli non bastano però a spiegare altre evidenze, come per esempio lo straordinario successo di pubblico conseguito all'estero, in contesti culturali tra loro distanti come quelli degli Stati Uniti, di Hong Kong, della Scandinavia o del Giappone. In tal senso, il richiamo iniziale al gioco del *pachinko* e al suo modo di essere interpretato dai viaggiatori stranieri può acquisire la funzione di chiave metaforica o luogo performativo attraverso il quale soffermarsi su altre questioni altrettanto importanti: come, ad esempio, le logiche dello scambio/scontro interculturale, la funzione "positiva" dello stereotipo, la dimensione ludica dell'incontro, le forme di fruizione e percezione dei film, il gradiente di autenticità delle immagini, la carica attrazionale dei film. A tal proposito è utile sottolineare, accanto agli elementi di vicinanza tra i tre testi

SPECIALE (l'approccio essenzializzante, il registro "documentario", la *voice over*, lo schema bipolare noi/loro, ecc), anche lo iato che li separa. Se, infatti, Wenders, in ottica autoriale, soggettivizza l'esperienza dell'alterità e la riconduce a un orizzonte di scelte e emozioni personali, se Barthes la oggettivizza, trasformandola in banco di prova per la sua abilità teorica, Vanzi, invece, la "sintonizza" con quella dello spettatore offrendo una rappresentazione che non è solo facilmente assimilabile da qualunque tipo di pubblico – indipendentemente dalla sua provenienza geografica e dal background culturale di riferimento – ma che tocca una serie di sensibilità primarie dell'individuo, come la fragilità e la vulnerabilità, il desiderio sessuale e il raccapriccio, lo schermo e la paura.

"Tutto il mondo è paese" afferma la voce di commento, aggiungendo una nota di condivisione emotiva: "Guardate cosa succede a Tokyo dove il rumore di queste macchine calcolatrici dell'umana debolezza..." Forse si tratta di una chiave di lettura esageratamente semplificata, nondimeno mi pare che sia proprio questa volontà di condividere uno spettro di sentimenti "alla portata di tutti" a stabilire un'inferenza tra schermo e sala sulla quale potrebbe fondarsi la fortuna del genere. È quanto sostiene Nepoti, anche se con toni più blandi del mio, quando scrive che:

I documentari sexy si fanno riconoscere per il particolare tipo di rapporto pragmatico che istituiscono con il loro pubblico, sorta di complicità fondata sullo stesso tipo di atteggiamento culturale¹⁷.

Si noti che il motto "tutto il mondo è paese" riassume un *modus operandi* che nega le differenze culturali mentre afferma quelle etniche. Non sembri un paradosso. Se da una parte i falsi reportage di Jacopetti ed epigoni si presentano come "cartoline" o "vedute" (nel senso che questo termine aveva nel cinema dei primi tempi) provenienti da ogni angolo del pianeta, offrendo al piacere della vista riti, abitudini, condotte, atteggiamenti e abiti insoliti e bizzarri di specifiche micro-comunità, dall'altra si guardano bene dal riprodurre il sentimento di smarrimento e disorientamento che è proprio delle pratiche odepatiche o delle indagini di campo dell'etnografia e che si può rinvenire, viceversa, in pellicole come quelle già citate di Marker o Wenders. In che modo lo fanno? Direi soprattutto mettendo in campo una serie di dispositivi di stabilizzazione emotiva del racconto che in qualche modo rendono più "digeribili" gli aspetti scioccanti, libidinali o repulsivi presenti nelle nostre pellicole, attutendone in qualche modo la dimensione mostrativa e attrazionale, nel senso che hanno dato a questi due ultimi termini Tom Gunning e André Gaudreault¹⁸. Uno dei primi meccanismi da menzionare riguarda la configurazione e la disposizione delle sequenze. Scelgo un caso concreto, tratto da *Mondo cane 2*, per far capire meglio con quale modello di organizzazione discorsiva ci troviamo a fare i conti. Siamo intorno alla metà del film. Abbiamo appena visto un bonzo bruciare vivo sulla piazza di Saigon davanti a un nugolo di religiosi e di militari. La sequenza successiva, ambientata sul lago Magadi in Kenya, presenta una serie di immagini naturalistiche di forte suggestione, subito dopo controbilanciate dalla tremenda visione di cuccioli di fenicottero che muoiono agonizzanti a causa dell'inquinamento delle acque. Pochi istanti dopo il documentario ci conduce a Singapore, dove un gruppo di cinesi allestiscono combattimenti tra merli e poi tra piccoli pesci di risaia solo per il gusto di osservarne la lenta agonia. La successiva fermata del "viaggio" si trova a Honolulu, dove in una grande piscina artificiale si inscena una finta lotta tra un uomo e uno squalo per il piacere morboso dei turisti in attesa di un possibile incidente mortale. In questa come in altre scansioni discorsive la scelta di giustapporre sequenze ambientate in luoghi geografici distanti migliaia di chilometri (da Saigon al Kenya, da Singapore a Honolulu) è accettabile da chi guarda solo perché bilanciata da tecniche di ammortizzamento collaudate: la presenza di un rimario comportamentale tra i fatti narrati (la crudeltà degli uomini nei confronti di tutte le altre specie animali, la loro agonia, la loro possibile rivalsa), l'associazione tra immagini simili o opposte per contenuto o forma (quelle tra varietà di pesci o uccelli che vivono le medesime condizioni di sofferenza in quadranti distanti del globo), il lavoro della *voice over* che non cessa mai di commentare le circostanze inscenate e così facendo infonde continuità e costanza

SPECIALE alla narrazione, l'utilizzo dei medesimi brani musicali come colonna sonora di commento.

Se ne deduce che a un piano visivo e mostrativo che lavora a una continua solle(c)citazione dell'occhio esacerbando lo scandalo, la prurigine, il raccapriccio della diversità, se ne accosta un secondo argomentativo e dialogico in cui le dissomiglianze sfumano, le distanze si riducono, l'ignoto acquista configurazioni accettabili, le diversità si trasformano in rimari famigliari. Tale scelta di campo, oltre alle innegabili ricadute sul fronte di un essenzialismo di stampo orientalista, interroga, a mio modo di vedere, le modalità della fruizione cinematografica: è come se si venisse a creare, attraverso questa serie di stratagemmi (ne elencheremo altri fra poco), una sorta di mesocosmo virtuale superiore ai singoli eventi mostrati, luogo di rarefazione della complessità dove è possibile rifugiarsi e intendersi nel momento in cui si inizia un viaggio basato su performance culturali policrome. Aggiungo che esso non si reifica – come ci si potrebbe attendere – nell'acquisizione di cognizioni generali o informazioni precipue sui siti visitati, ma condividendo stadi emotivi primari del comportamento umano, presenti, almeno in teoria, a ogni latitudine e grado: senso di impotenza, desiderio, delusione, voluttuosità, rabbia (19). “Tutto il mondo è paese” è, insomma, un'espressione paradigmatica che sintetizza il *mood* di chi osserva il proprio interlocutore e ne registra le debolezze, le antropiche imperfezioni, le sordide nefandezze, così da sentirsi suo pari, se non superiore. Se anche i giapponesi possono perdere tutto al gioco come gli occidentali, se possono alienarsi innanzi a una macchina luccicante, se possono sognare di isolarsi dalle responsabilità della vita quotidiana, perché non possono farlo anche gli spettatori in sala?

A ben vedere, le forme di conciliazione delle differenze sono all'ordine del giorno nei *mondo movies*. Si pensi all'imprecazione “mondo cane” che associa i mali del pianeta alla condizione delle bestie, negando ogni specificità che non sia quella derivante dalle differenze di razza o di genere. Si pensi alla prima sequenza de *L'Europa di notte* dove una lenta carrellata laterale indugia su un plastico che contiene scorci e vedute di tutte le più note città europee (Roma, Londra, Parigi, Madrid, ecc.) predisponendo un unico e sincretico tessuto urbano. Si pensi ai modi compiaciuti con cui la voce narrante di *Africa Addio* registra le nefandezze consumate dai neri appena affrancati dal giogo coloniale, così simili a quelle perpetrate dai bianchi colonizzatori fino a pochi anni prima²⁰; o ancora ai gesti affettati delle modelle dei *Mondo sexy*, impegnate in striptease e danze erotiche sempre uguali a se stesse, prevedibili e permutabili anche quando cambiano vestiti, locali notturni, tratti somatici, tipi di palcoscenico, composizione della platea. I dispositivi di stabilizzazione narrativa e di crasi culturale, dicevamo, funzionano come forme di socializzazione della fruizione. A quelli già individuati – la ripetitività delle situazioni, l'uso di *liaison* e corrispondenze tra sequenze, la voce narrante che accompagna la visione, la musica di ambientazione, ecc. – ne aggiungo almeno altri due che confermano il ragionamento che sto conducendo. Il primo è rintracciabile nella rinuncia alla figura e alla funzione del personaggio. Se si escludono le modelle o i cantanti che partecipano ai racconti in quanto personaggi pubblici e dunque riconoscibili, la maggior parte degli attanti non ha nome, cognome, personalità, caratteri distinguibili. Più precisamente, tranne durante alcune esibizioni, lo spazio profilmico è occupato non da singole persone, ma da insieme o, meglio ancora, da comunità. Per comunità intendo ogni gruppo coeso che si comporta con una certa uniformità, siano esse le tribù Chimbu della Nuova Guinea, gli avventori del ristorante Colony di New York, i fedeli che celebrano il rito dei Vattienti, i nativi dell'atollo di Bikini alle prese con le conseguenze dei test nucleari americani²¹. In questi come in altri consessi, non c'è spazio per l'azione dell'individuo, ma solo per comportamenti collettivi o finalizzati a un'azione di gruppo. Tale impostazione si allontana, a ben vedere, dai modi con cui le narrazioni audiovisive standardizzano l'altro. Scrive Dyer:

Il tipo è qualsiasi personaggio costruito attraverso l'uso di pochi tratti immediatamente riconoscibili e precisi, che non cambiano né si “sviluppano” nel corso della narrazione che fanno riferimento alle caratteristiche ricorrenti e generali del genere umano (sia che queste caratteristiche vengano concettualizzate come universali ed eterne, l'“archetipo”, sia come

SPECIALE

storicamente e culturalmente specifiche, i “tipi sociali”, gli “stereotipi”) [...] I tipi sociali sono rappresentazioni di coloro che “appartengono” alla società, cioè il genere di persone che ci si aspetta e che si è portati ad aspettarsi, di trovare nella propria società, mentre gli stereotipi sono coloro che non appartengono, che sono al di fuori della propria società²².

Se applichiamo questa impostazione ai nostri film scopriamo che nell’assommarsi continuo di tipi etnici o sociali portati sul grande schermo dai *mondo movies* si attua una sorta di sublimazione parossistica che scioglie lo schema tipo/stereotipo proposto da Dyer. Qui, infatti, non ci troviamo innanzi a “personaggi” che vengono trattati come “stereotipi” (tipi che non appartengono alla nostra società), semmai a “comunità” che si comportano come “personaggi” (ovvero si muovono all’unisono, coerentemente con i propri tratti “caratteriali”) e che tra loro non istituiscono rapporti di conflittualità (dunque una narrazione), bensì di insperata e sorprendente contiguità (dunque una composizione), tanto da poter considerare ogni gruppo portato in scena come membro di un’unica ideale famiglia umana che si riunisce al motto di “Tutto il mondo è paese”. L’altro appartiene, insomma, alla nostra società in quanto tipo estraneo che – scioccando e comportandosi in modo insolito ma coerente – rende socialmente più accettabili e umane le devianze, le prurigini, il senso anti-sociale di uno spettatore che, forse senza rendersene conto, vive la trasgressione come esperienza di socializzazione.

La predisposizione di micro-blocchi narrativi dedicati ad attività comunitarie fa il paio – e siamo al secondo punto anticipato – con il frequente inserimento nei film di doppi intradiegetici dello spettatore (ovvero di persone che osservano all’interno dello spazio diegetico gli eventi alla stregua di alter-ego del pubblico in sala). L’espedito di moltiplicazione dei fuochi scopici si innesca sia durante le attrazioni allestite nei locali notturni di tutto il mondo là dove è già prevista la presenza di una platea (spogliarelli, numeri circensi, esibizioni canore, balletti, combattimenti), sia durante l’esibizione dei riti folcloristici, delle curiosità etniche, degli avvenimenti crudeli. Che siano rituali tribali, performance artistiche, processioni religiose, bonzi che bruciano in piazza poco cambia: quasi tutte le manifestazioni rappresentate vengono “filtrate” da inquadrature che indugiano non solo sull’evento in sé ma anche sulle reazioni degli astanti, divertite, imperterrite, atterrite, ecc..

Due esempi a suggello della mia argomentazione. Nei primi minuti di *Mondo cane* assistiamo all’inaugurazione di una statua in onore di Rodolfo Valentino, costruita a Castellaneta paese natale del divo del muto. Durante i festeggiamenti, la macchina da presa di Jacopetti si perde il taglio del nastro attardandosi nel riprendere le espressioni dei concittadini dell’attore che improvvisamente guardano in macchina, coinvolgendo lo spettatore (fig. 5-6).



Fig. 5. *Mondo Cane*, Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1962



Fig. 6. *Mondo Cane*, Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1962

SPECIALE In una delle ultime sequenze di *Il mondo di notte numero 3* (Gianni Proia, 1963), invece, l'ostentazione di effusioni d'amore in luogo pubblico di una coppia di giovani svedesi viene inframmezzata dagli sguardi giudicanti dei passanti, per lo più anziani e bigotti (fig. 7-8).



Fig. 7. *Il mondo di notte numero 3*, Gianni Proia, 1964.



Fig. 8. *Il mondo di notte numero 3*, Gianni Proia, 1964.

Lo spazio offerto al moralismo dei benpensanti o il richiamo frequente al dovuto rispetto per i riti religiosi, spesso presenti nelle parti finali dei *mondo movies*²³, oltre a servire per scongiurare l'intervento della censura, consentono allo spettatore di relazionarsi con gli eventi culturali narrati adottando una posizione (e un punto di vista) che concilia e armonizza sensazioni e modi di essere apparentemente opposti, instaurando non solo con l'"altro", ma anche con il "sé" una doppia relazione di condanna e assoluzione, di indulgenza e di senso di colpa che viene comunque diluito dalla dimensione sociale della visione. Se, infatti, l'identificazione con un solo personaggio obbligherebbe chi guarda ad aderire a uno schema assiologico predefinito, il sincretismo culturale, unito alla scansione de-narrativizzata di situazioni varie, con sguardi e prospettive sia trasgressive che retrograde, gli offre un ventaglio di emozioni primarie tra cui scegliere e a cui affidarsi nel momento del disorientamento geografico o morale.

Giostre e giochi d'azzardo

L'insieme di questi caratteri riconducibili alle prassi fruibili e narratologiche dei film traccia un profilo di genere parzialmente diverso rispetto a quello ricordato in precedenza. Si prenda l'idea secondo la quale il successo dei *mondo movies* dipende dalla chiusura delle case di tolleranza. Essa non trova conferme empiriche ma "solo" (anche se non è poco) una coincidenza di date. L'attività vietata dalla legge Merlin costituisce una forma di soddisfazione del piacere privata, inconfessabile, "tollerata" dalla società a patto che sia preclusa alla vista, dunque inavvertibile per l'opinione pubblica; la via del piacere seguita dagli *shockumentary* è invece, come abbiamo visto, quella dell'esibizione collettiva, della condivisione, della pratica sociale identitaria. Anche l'ipotesi secondo cui la rivoluzione sessuale, la trasformazione degli stili di vita, il consumismo, il boom economico, l'imporsi dei bisogni delle nuove generazioni favoriscano il successo del filone contrasta con l'assenza di uno spazio di espressione personale e individualista nei *Mondo* notturni, sexy o crudeli e con la parallela presenza di sotto-testi conformisti, misogini, retrogradi. D'altro canto, non è possibile accogliere interamente nemmeno l'accusa di Micciché circa la "viziosità voyeuristica" del genere (dunque la sollecitazione degli istinti scopofili) perché la presenza di doppi intradiegetici tende semmai a portare alla luce del sole il piacere o lo scandalo dello sguardo, collocando colui che osserva non all'esterno, ma all'interno dello spettacolo esotico/erotico. Da questo punto di vista un altro passaggio di *Mondo di notte* ci può aiutare a giungere a una provvisoria conclusione

SPECIALE

Ahia ahi – *dice la voce narrante* – girando attorno al mondo come in una giostra, siamo tornati a Parigi, a due passi da casa e intanto il girotondo rallenta proprio come fanno le giostre quando il giro sta per finire e i ragazzi non ne vogliono sapere di scendere dai loro cavalli di cartapesta.

La *voice over* qui citata stabilisce una liaison tra l'esperienza dello spettatore e quella del giocatore (in questo caso dei bambini sulle giostre) che non può certamente essere considerata esclusiva né del nostro fenomeno né degli anni che stiamo studiando, ma che ha un valore metaforico evidente, come peraltro già quella del *pachinko*. Tuttavia, qui, l'aspetto che mi preme rimarcare dell'allegoria ludica non è tanto la contiguità tra *shockumentary* e altre forme di intrattenimento popolare del passato (il cinema delle attrazioni, il varietà, l'avanspettacolo, il can can erotico, il night club) o del futuro (il carosello televisivo, i film pornografici, i video amatoriali caricati su piattaforme di video-streaming e su social network), quanto casomai segnalare la centralità significativa assegnata alla consapevolezza che lo spettatore ha del proprio ruolo di giocatore, di *player*. Come chi sale su una giostra, anche chi assiste alle proiezioni dei film *Mondo* è cosciente di trovarsi innanzi e dentro una finzione scenica, di partecipare a un gioco sociale che ha una durata limitata, regole precise (che vietano per esempio certi movimenti e ne consentono altri), una condivisione di spazi e di esperienze con altri "giocatori" per lo più sconosciuti²⁴. Ne consegue che i processi di stabilizzazione del gioco/racconto poc'anzi segnalati rispondono anche a un'esigenza di giocabilità. Ogni giostra, dalla più semplice fino alla montagna russa più pericolosa, è un dispositivo meccanico che garantisce al fruitore un'esperienza letteralmente collaudata, con itinerari di viaggio e spazi movimento preconfigurati, standardizzati, serializzati che lo tranquillizzano e gli consentono di provare sentimenti potenzialmente destabilizzanti in assoluta sicurezza. Perché il rischio è sicuro. Fuor di metafora, nella pratica dell'incontro culturale, la messa in sicurezza del sistema narrativo e visivo – che qui si stabilisce nell'ossimoro di un voyeurismo esibito o di un senso di comunità forgiato nella condivisione del proibito – garantisce che lo shock, le pulsioni e la lusinga provate durante la proiezione restino all'interno di un perimetro di imprevedibilità codificata. In tal modo, possiamo dire che i *mondo movies* non mostrano solo riti etnici (lontani e bizzarri), ma sono a loro volta dei riti etnici (vicini e bizzarri) in cui chi partecipa è insieme protagonista e astante, soggetto e oggetto di uno sguardo. Un po' come se fosse contemporaneamente sia il giocatore che davanti alla macchina luminosa inserisce con mano abile le biglie nel *pachinko* e ne osserva la loro caduta, sia la singola biglia che, una volta dentro il dispositivo, si trova alla mercé di traiettorie imponderabili per via di chiodi che ne alterano continuamente il percorso, con la sola ricompensa di ricongiungersi con le altre biglie al termine del viaggio. In recipienti, si noti, dove il singolo non è più distinguibile dalla massa. Sostituendo alcuni termini in modo strategico, potremmo chiudere con le osservazioni di Wenders. Il *Mondo Movie*

provoca una specie d'ipnosi, una strana sensazione di felicità, [capire] non è più così importante ma il tempo passa, per un po' si perde il contatto con se stessi, e ci si fonde con la [platea]. Forse si dimentica quello che si è sempre voluto dimenticare.

Marco Dalla Gassa

Note

1. Il corsivo è nostro.
2. Roland Barthes, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi 1984, pp. 36-37.
3. Per un approfondimento più puntuale sul genere rimando alle seguenti letture. In italiano: AA.VV. "Mondorama: da Jacopetti alle ultime evoluzioni del genere: una guida al documentario estremo italiano tra realtà e finzione", *Nocturno*, n. 23, dicembre 2001, pp. 1-66; Antonio Bruschini, Antonio Tentori, *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Bloodbuster, Milano 2013. In inglese: Mark Goodall, *Sweet*

SPECIALE & *Savage: the World through the Shockumentary Film Lens*, Headpress, Londra 2006; Doug Bantin, "Mondo Barnum", in Gary Don Rhodes, John Parris Springer (a cura di), *Docufictions: Essays On The Intersection Of Documentary And Fictional Filmmaking*, McFarland & Company, Londra, 2005, pp. 144-153; Mark Goodall, "Shockumentary Evidence: The Perverse Politics of the Mondo Film", in Stephanie Dennison, Song Hwee Lim (a cura di), *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, Wallflower Press, Londra 2006, pp. 118-128; Mark Goodall, "Dolce e Selvaggio, The Italian Mondo Documentary Film", in Louis Bayman, Sergio Rigoletto (a cura di), *Popular Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2013, pp. 226-239.†

4. Si veda a tal proposito la filmografia presente nel volume Antonio Bruschini, Antonio Tentori, *op. cit.*, pp. 139-162.

5. Secondo quanto riportato da Vittorio Spinazzola, *Europa di notte* incassa l'incredibile cifra di 1210 milioni di lire nel biennio 1959-1960. Il grande successo di pubblico, probabilmente inaspettato, spinge immediatamente i produttori a mettere in cantiere opere che seguono, in tutto e per tutto, la falsariga del film blasettiano. Negli anni subito successivi escono ad esempio *Le Orientali* (Romolo Marcellini, 1960), che incassa complessivamente 300 milioni, *Mondo di notte* che tocca la quota di 1027 milioni, mentre *America di notte* (Giuseppe Maria Scotese, 1961) e *Io amo tu ami* (Alessandro Blasetti, 1961) si fermano rispettivamente a 441 e 654 milioni di incassi. Un secondo shock generativo al filone giunge con il successo di *Mondo Cane* che, presentato a Cannes e forte di un'ampia distribuzione all'estero, guadagna la ragguardevole cifra di 784 milioni di lire, mentre il coevo *Mondo di notte 2* si ferma a poco meno 619. Da quel momento in poi il genere si satura per via dell'alto numero di epigoni che vengono immessi nel mercato e che richiamano i precedenti successi a partire dai loro titoli dove si ripetono quasi ossessivamente i termini "nudo", "sexy", "Africa", "mondo", "notte", "neon", ecc.. Cfr. Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Cinema e pubblico: lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1985, pp. 319-320.

6. Lino Micciché, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 1995, pp. 136-137.

7. Per un approfondimento su questi temi si rinvia a Marco Aime, Davide Papotti, *L'altro e l'altrove. Antropologia, geografia, turismo*, Einaudi, Torino 2012; Giuseppe Rocca, *Dal prototurismo al turismo globale: momenti, percorsi di ricerca, casi di studio*, Giappichelli Editore, Torino 2013.

8. Ricordiamo i più noti autori in viaggio verso i paesi del cosiddetto Terzo Mondo: Alain Resnais, Chris Marker, Jean Rouch, Werner Herzog, Roberto Rossellini, Agnès Varda, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Jean Renoir, Fritz Lang, Carlo Lizzani, ecc.

9. La sequenza citata si trova all'inizio del terzo episodio intitolato *Les Indiens et le sacré*.

10. I tre documentari citati sono: *La muraglia cinese* (Carlo Lizzani, 1958), *Chung Kuo Cina* (Michelangelo Antonioni, 1972), *Comment Yukong déplaça les montagnes* (Joris Ivens, 1976).

11. Passando dalla cronaca di costume a quella politico/bellica registro un fatto altrettanto emblematico: se Ivens è noto (anche) per aver rischiato la propria vita pur di girare documentari durante la guerra del Laos o del Vietnam, occorre ricordare che anche la troupe di *Mondo Cane 2* è a Saigon durante un periodo piuttosto convulso di quella stagione bellica, rischiando la propria incolumità per documentare i violenti scontri avvenuti durante la crisi buddhista del 1963 e per ricostruire – in modi sicuramente finzionalizzati – la triste celebre scena del rogo di un bonzo, il cui suicidio pubblico tra le fiamme diventerà ben presto, grazie ad uno scatto del fotografo Malcolm Browne, l'immagine simbolo di tutta la guerra in Vietnam.

12. Tra i tanti titoli dedicati al continente africano ricordo ameno *Africa Addio* (Gualtiero Jacopetti, Franco Prospero, 1966), *Africa Sexy* (Roberto Bianchi Montero, 1963), *Africa segreta* (Alfredo e Angelo Castiglioni, 1969) e *Africa ama* (Alfredo e Angelo Castiglioni, 1971).

13. Non sono pochi i legami che si possono rintracciare tra i due "mondi". Alfredo Bini, storico produttore di Pier Paolo Pasolini, prima di intraprendere la carriera cinematografica, lavora come giornalista nella

SPECIALE redazione di *Cronache*, settimanale fondato e diretto da Gualtiero Jacopetti. Quest'ultimo nel corso degli anni Cinquanta, grazie ad altre iniziative editoriali come i cinegiornali della *Settimana Incom* o di *Ieri, oggi e domani*, così come la collaborazione con testate importanti quali *Oggi* e *Corriere della Sera*, aveva avuto modo di conquistare una certa notorietà, tanto che Fellini lo sceglie come modello cui ispirarsi per tratteggiare il carattere di Marcello Rubini, il protagonista de *La dolce vita*. Quanto a *Mondo cane*, certamente il lavoro più noto di Jacopetti, non bisogna ricordare soltanto la sua fortuna al botteghino ma anche quella critica. Il film infatti è presentato in concorso durante il Festival di Cannes, nella stessa edizione in cui *L'eclisse* di Michelangelo Antonioni vince il Premio speciale della Giuria.

14. Sostiene Peppino Ortoleva: "Guardiamo meglio le date. *Europa di notte* è del 1959. L'anno prima, 1958, è l'anno della chiusura dei postriboli in seguito alla legge che porta il nome della senatrice Lina Merlin. Legge discussa anche violentemente, oggetto di preoccupazioni conservatrici [...] perché era convinzione diffusa, come scriveva Indro Montanelli, che 'in Italia un colpo di piccone alle case chiuse fa crollare l'intero edificio, basato su tre fondamentali puntelli, la Fede cattolica, la Patria e la Famiglia. perché era nei cosiddetti postriboli che queste tre istituzioni trovavano la più sicura garanzia'. [...] I film 'scolacciati' che ebbero il loro capostipite in *Europa di notte* erano il sostituto del bordello per diversi aspetti: occasione di socializzazione maschile, di iniziazione almeno immaginaria di chi il sesso non lo aveva ancora praticato, di eccitazione vicaria, quasi che le fantasie proposte dal cinema sexy fossero tra le vie scelte dagli italiani per adeguarsi all'esplicito invito di Totò alla fine di un divertente film di Mauro Bolognini: 'Basta con le nostalgie. Ormai sono chiuse. ARRANGIATEVI!'". Cfr. Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 172.

15. Nel corso degli anni Sessanta si assiste a un considerevole aumento della diffusione di immagini erotiche ed esotiche nella pubblicitaria popolare (fumetti, fotoromanzi, riviste di costume, albi illustrati). Non è raro trovare fotografie e disegni di donne seminude, di riti tribali, fascinazioni esotiche, situazioni ad alto carattere erotico e crudele, quando non riferimenti diretti ai *mondo movies* nelle copertine o nelle pagine interne di fumetti per adulti come *Kriminal*, *Isabella*, *Jolanda*, *Satanik*, *Venus*, *Selene*, *Masokis*, *Jungla*, di cineromanzi come *Cinesex*, *Cinestop*, *Big Film*, *Top Film*, di collane di gialli o di horror come *KKK*, *I Supergialli dell'ossessione*, in fotoromanzi come *Supersex Killing*, *Eroticus*, *Genius*, *Sexymen*. Cfr. Stefano Piselli, Riccardo Morrocchi (a cura di), *Esotika, Esotika, Psicotika. Kaleidoscopio sexy Italia 1964-1973*, Glittering Images, Firenze 2000.

16) Sempre Ortoleva ricorda: "Del resto dobbiamo ricordare che la nascita del cosiddetto filone sexy del cinema italiano non è legata solo alla chiusura dei bordelli. Ancora una volta occhio alle date. Nel 1959 la televisione in Italia aveva quasi raggiunto i due milioni di famiglie abbonate, il che, tenendo conto di forme di ascolto collettivo e del numero medio di persone per famiglia significava che una parte ormai considerevole della popolazione poteva assistere agli spettacoli tv in modo regolare [...] L'industria cinematografica (produttori e gestori) se da un lato era consapevole di dover scendere a patti col nuovo mezzo, dall'altro era disperatamente in cerca di ingredienti che rendessero il cinema visto in sala competitivo verso l'audiovisivo domestico. [...] Da questo punto di vista l'innovazione tecnica [...] favoriva certo la competitività del cinema; ma un'aggiunta di erotismo forse lo avrebbe fatto ancora di più in quanto si poteva tranquillamente presumere che mai la televisione di Stato avrebbe seguito il cinema su quella strada". Peppino Ortoleva, *op. cit.*, pp. 175-176.

17. Roberto Nepoti, "Il documentario, l'esotico e..." in Claver Salizzato (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia 1989, p. 130.

18) Cfr. Tom Gunning, "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-garde", in Thomas Elsaesser, Adam Barker (a cura di), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, BFI, Londra 1990; André Gaudreault, Tom Gunning, "Le Cinéma des premiers temps: Un défi à l'histoire du cinéma?" in Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie (a cura di), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, La Sorbonne, Parigi 1989. Segnalo in nota che quasi tutti gli studi di taglio accademico sui *mondo movies* sottolineano le relazioni di prossimità tra queste pellicole e i film di fine Ottocento e inizio Novecento, in

SPECIALE virtù della prevalenza degli aspetti visivi e attrazionali dei film rispetto ai loro fondamenti narrativi. Visto che tale posizione è assodata, almeno negli studi universitari, ho preferito lasciare sullo sfondo tale approccio di ricerca per affidarsi al quale rimando ai testi di Mark Goodall già citati in precedenza.

19. La posizione sostenuta da Curti e La Selva, almeno per quanto riguarda il cinema di Gualtiero Jacopetti, è quasi opposta a quella qui proposta. “*Mondo cane* (1962) recupera fin dal titolo l’illusione illuministica, l’ambizione di abbracciare la totalità delle conoscenze umane [...] catalogando gli episodi come tante ‘voci’ enciclopediche. Jacopetti e il braccio destro Franco Prospero come nipotini degeneri di Diderot e D’Alembert? Sì e no”. Cfr. Roberto Curti, Tommaso La Selva, *Sex and Violence. Percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino 2003, p. 260.

20. Il riferimento è in particolar modo ai brani dedicati all’uccisione indiscriminata di animali all’interno dei parchi naturali dell’Africa Subsahariana dove cacciatori bianchi e neri cooperano per l’uccisione e lo sfruttamento economico di specie protette.

21. Gli esempi menzionati sono tratti da *Mondo cane*.

22. Richard Dyer, *Dell’immagine. Saggi sulla rappresentazione*, Kaplan, Torino 2004, p. 21.

23. Si pensi ad esempio al finale di *Mondo di notte* in cui assistiamo al raccogliersi in preghiera di una comunità religiosa davanti ai locali notturni più trasgressivi di Londra, oppure a quello di *La donna del mondo* che termina con le riprese di anziane credenti in pellegrinaggio a Lourdes.

24. Danny Shipka, commentando le ragioni dell’insuccesso di alcuni titoli immessi nel mercato quando ormai il filone ha esaurito la sua forza propulsiva scrive: “The thin line that had audiences buying into the reality nature of the films was completely obliterated. No one could believe that the images on the screen were anything but fake due to some really bad acting, bad makeup effects, and completely over-the-top narratives that were devoid of subtlety”. (Danny Shipka, *Perverse Titillation: The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France*, McFarland, Londra 2011, p. 68). In altre parole, quando vengono meno la sottigliezza e aggiungo l’invisibilità dei procedimenti di stabilizzazione del racconto, quando cioè gli elementi strutturanti della giostra surclassano, nell’attenzione del giocatore, la stessa esperienza ludica, il brivido dell’indeterminatezza, ecco sfumare ogni possibilità di attrazione e consenso.