

Il mockumentary: quando le estetiche documentarie diventano stile cinematografico

Cristina Formenti

«Finzione? Realtà? Provatevi dunque a separare la finzione dalla realtà sullo schermo, dove il reale non è, come la finzione, che un'ombra fuggente»¹ scriveva René Clair.

Sebbene nella produzione audiovisiva vengano da sempre isolate le due macrocategorie di fiction e documentario, ostinatamente considerate (malgrado contributi importanti e autorevoli che tale impostazione hanno messo in questione) come opposte e non sovrapponibili tra loro, esiste un ampio corpus di testi filmici di frontiera, noti come *mockumentary*², in cui il meraviglioso si tinge di vero, rendendo complesso discernere la finzione dalla realtà, proprio come il regista francese suggerisce debba sempre avvenire nel cinema.

Si tratta di pellicole e programmi televisivi che si propongono allo spettatore come documentari per tutto l'arco della propria durata, ma che in realtà raccontano vicende immaginarie, frutto della fantasia di uno sceneggiatore³.

Utilizzata per la prima volta da Orson Welles nell'ottobre del 1939 per realizzare il radiodramma *War of the Worlds* (*La guerra dei mondi*), questa modalità narrativa è stata applicata nell'ambito dell'audiovisivo solo a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta. Il primo cineasta a ricorrervi è stato il britannico Peter Watkins che, nel 1965, con *The War Game* ha dato conto in modo così realistico degli effetti di un ipotetico attacco nucleare sulla popolazione inglese da arrivare paradossalmente ad aggiudicarsi l'Oscar al miglior documentario.

Da allora, sempre più spesso, registi sia cinematografici sia televisivi hanno scelto di falsificare le estetiche del cinema del reale⁴ per raccontare vicende di finzione. Tra costoro, accanto ad autori del calibro di Woody Allen, Robert Altman e Peter Greenway, si annoverano numerosi registi indipendenti, ma anche aspiranti filmmaker, studenti delle scuole di cinema e amatori. Bastano, infatti, un videofonino e un qualsiasi programma di montaggio per raccontare una vicenda in stile *vérité*, rendendo questa modalità narrativa accessibile ai più.

Proprio la facilità con cui può essere realizzato ha portato il *mockumentary* a diventare una forma di racconto trasversale a più media. Nata in radio, oltre che al cinema, dilaga, infatti, anche nel web e sul piccolo schermo, dove viene utilizzata per creare servizi giornalistici fittizi, singoli episodi di telefilm di successo, nonché intere serie quali *The Office* o *Modern Family*.

In tempi recenti, inoltre, con l'aumentare della produzione di tali ibridi, sono sorte addirittura manifestazioni a essi interamente dedicate, quali il Faux Film Festival di Portland o il californiano MockFest. Con gli anni sotto l'etichetta di *mockumentary* ha così finito per ricadere un numero sempre più ampio di prodotti audiovisivi tra loro estremamente eterogenei. Non solo si spazia da produzioni

prettamente commerciali fino a casi di film sperimentali come *Vertical Features Remake* (*Remake delle fattezze verticali*, 1978) di Peter Greenway, ma molti sono anche i generi che sono stati ibridati. Il *mockumentary* può essere, infatti, horror, sentimentale, di fantascienza, politico, biografico e addirittura d'animazione, così come può fingersi *rockumentary*, documentario sociale o *backstage* di una produzione cinematografica⁵. Inoltre, girare un «documentario» può costituire il pretesto sia per raccontare accadimenti comici sia per narrare vicende a carattere drammatico.

Si prendano ad esempio *Zelig* (1983) di Woody Allen e *The Blair Witch Project* (1999) di Daniel Myrick e Eduardo Sanchez. Nel primo un narratore in voce over ripercorre la curiosa vita di un uomo camaleonte, mentre sullo schermo si alternano filmati d'epoca, interviste a testimoni oculari e dichiarazioni di diversi intellettuali. Il secondo racconta, invece, la paura provata da tre studenti in un bosco infestato da una strega. Il suono è in presa diretta, le riprese sono mosse e la luce è quella naturale. Cosa accomuna pellicole così diverse tra loro? Solo due tratti superficiali: da un lato, la scelta di ricorrere alle estetiche documentarie per raccontare vicende immaginarie e, dall'altro, l'inserimento d'indizi volti a segnalare la natura fittizia. Questi ultimi possono essere più o meno evidenti, ma devono in ogni caso essere presenti affinché si possa parlare di *mockumentary*. A volte, il soggetto stesso può chiarire già di per sé il carattere fantasioso di questi ibridi come avviene nel lungometraggio d'animazione *Surf's Up* (*Surf's Up – I re delle onde*, 2007) di Ash Brannon e Chris Buck, in cui lo spettatore si trova di fronte a pinguini parlanti che praticano il surf. Si può, però, anche scegliere di ricorrere a interpreti noti, di avvalersi della parodia⁶ o di rilevare la presenza di attori nei titoli di testa o di coda. È altresì possibile utilizzare elementi propri della grammatica del cinema di fiction non ammissibili in un documentario, inserire inquadrature che non possono verosimilmente essere state riprese dall'operatore che, nella finzione, sta girando il film o proporre sequenze mentali di cui è impossibile dare conto visivamente nella realtà. Inoltre, si può far ricorso a fotogrammi in cui i protagonisti evidenziano la propria consapevolezza di essere scrutati dall'obiettivo di una macchina da presa chiedendo di ripetere una scena venuta male, intimando all'operatore di allontanarsi, salutandolo e ammiccando in direzione dell'apparecchio o interagendo con i membri della troupe.

Rivelando al pubblico l'effettivo stato ontologico di tali prodotti, queste spie non solo li distinguono da tutte quelle opere che intendono, invece, frodare lo spettatore facendogli credere vero il falso, ma consentono anche di stimolare il fruitore a una riflessione sulle pratiche documentaristiche stesse o, più in generale, sui media⁷. Introdotti per rispondere a scopi specifici, sempre più spesso alcuni di questi indizi vengono, però, trattati come marche stilistiche fini a se stesse, inserendoli anche là dove la finzionalità della vicenda narrata è così palese al pubblico da renderli inutili. Esempio in tal senso è costituito dal già citato *Surf's Up*. Nel corso del film è possibile notare la presenza di giraffe o altre apparecchiature apparentemente dimenticate in campo, nonché di personaggi che si mostrano consapevoli di essere scrutati da un obiettivo. Per il solo fatto di essere un film d'animazione la natura fittizia di questa pellicola è, però, già di per sé così evidente da rendere superflue tali spie, cui viene fatto ricorso unicamente perché parte dello stile *mockumentary*.

Non un genere...

Tutt'oggi considerato alternativamente un sottogenere del documentario⁸ o, più spesso, un genere cinematografico⁹, il *mockumentary* è da ritenersi piuttosto uno stile narrativo.

In primo luogo, qualora fosse un sottogenere, perché dovrebbe esserlo proprio del cinema del reale e non di quello di fiction? In questi testi le estetiche documentarie vengono falsificate per dar conto di avvenimenti di fantasia e i fotogrammi che li compongono non restituiscono eventi realmente verificatisi. Non c'è quindi ragione di considerarlo una sottocategoria del cinema dal vero, né tantomeno è corretto assimilare tali opere ai documentari propri della modalità riflessiva come fa Bill Nichols. Pur intendendo anch'essi portare lo spettatore «a essere maggiormente consapevole del rap-

il mockumentary: quando le estetiche documentarie diventano stile cinematografico



Fotogramma tratto da *Bob Roberts* (Tim Robbins, 1992) che testimonia come in un *mockumentary* i personaggi mostrino di essere consapevoli di venir filmati salutando in direzione della macchina da presa.

porto con il documentario e con ciò che rappresenta»¹⁰, i *mockumentary* raggiungono questo scopo facendo ricorso a vicende di finzione e non a riprese dal vero.

Secondariamente, sia che si consideri questo corpus di film e programmi televisivi in rapporto alla comune nozione di genere sia che lo si esamini secondo la prospettiva negoziale delineata da Rick Altman in *Film/Genre*, emerge l'inadeguatezza del circoscrivere il falso documentario a tale tipologia di «contenitore». Con il termine-ombrello di *mockumentary* viene identificata una pluralità di prodotti tra loro molto diversi che non presentano quell'insieme di caratteristiche semantiche e sintattiche comuni necessarie per poter parlare di genere. Soggetti, intrecci e ambientazioni sono i più disparati così come non viene falsificata un'unica modalità di rappresentazione del documentario¹¹ né vi è omogeneità nel numero e nel tipo d'indizi disseminati in questi testi per segnalarne lo stato ontologico fittizio. Di conseguenza, tali prodotti presentano anche differenti gradi di finzione. Alcuni esibiscono la propria natura fittizia fin dai primi minuti, altri palesano il proprio stato ontologico solo nella seconda metà e altri ancora, denominati *hoax*, si mantengono perfettamente credibili come documentari fino ai titoli di coda e oltre¹². Per di più, malgrado vi siano diverse pellicole che hanno tra i protagonisti un documentarista o, più genericamente, un regista, ve ne sono altrettante in cui tale figura viene solo evocata nella colonna sonora, facendone udire le domande poste a coloro che intervista, e altre ancora in cui la sua presenza può essere desunta dallo spettatore unicamente in base al fatto che, di norma, affinché si possa girare un prodotto cinematografico, deve esserci qualcuno dietro la macchina da presa. Inoltre, se è vero che molte di queste opere sono comico-parodistiche, non è, però, giusto leggere l'umorismo come un «attributo di genere», considerando il verbo *to mock* nella sola accezione di parodiare¹³. Diversi sono, infatti, i *mockumentary* a carattere drammatico - si pensi a prodotti quali *Death of a President* (*Morte di un presidente*, 2006) di Gabriel Range o ai numerosi *mockuhorror*s - e non si può certo risolvere il problema considerando tali ibridi dei *docudramas*¹⁴. Essi, infatti, non romanzano avvenimenti reali, bensì danno conto di vicende imma-

ginarie, proprio come avviene nei falsi documentari umoristici. Allo stesso modo, sebbene molti di questi prodotti vengano realizzati chiedendo agli attori d'improvvisare a partire da un trattamento, se ne contano altrettanti in cui gli interpreti hanno recitato attenendosi scrupolosamente a una sceneggiatura. Unica differenza è che nel primo caso il *modus operandi* adottato dal regista viene messo in rilievo nel promuovere il film (probabilmente per cercare di far passare l'idea che, per quanto raccontino vicende immaginarie, sono comunque dotati di una certa spontaneità), facendo così apparire questa come la modalità di realizzazione del *mockumentary* per eccellenza. Va evidenziato, poi, che nemmeno la scelta di ricorrere a volti sconosciuti, come avviene in film quali *The Blair Witch Project* o *David Holzman's Diary* (1967) di Jim McBride, può essere letta come un tratto caratteristico di tali prodotti. Sono, infatti, altrettanto numerosi i falsi documentari che contano tra i propri interpreti artisti noti al grande pubblico.

A ciò si aggiunge che, a differenza di quanto Rick Altman rileva avvenga normalmente per i termini di genere, il vocabolo *mockumentary* non viene utilizzato nei paratesti con cui tali pellicole vengono presentate al pubblico, a dimostrazione di come l'industria cinematografica non lo abbia mai riconosciuto nemmeno come un filone¹⁵. Al contrario, tali pellicole vengono proposte agli spettatori o come documentari o come prodotti appartenenti a specifiche categorie del cinema di fiction, quali l'horror, la fantascienza, la commedia o il film sentimentale. Non si viene, perciò, a creare una specifica «comunità costellata»¹⁶ di fruitori che tragga piacere dalla visione di un dato film in quanto *mockumentary*.

Per di più, non solo gli stessi critici non fanno ancora un uso esclusivo di questo termine (preferendo a volte espressioni quali *faux-documentary* o *fake documentary*), ma non sono neanche compatiti nel definire il falso documentario come un genere. Vi è chi preferisce considerarlo un *format* o, più frequentemente, uno stile. Ad esempio, nel 1983 Patrick Gibbs sul «Daily Telegraph» ha descritto *Zelig* come un film realizzato «in mock documentary style»¹⁷, mentre, in tempi più recenti, John Innes ha utilizzato l'espressione «mockumentary style»¹⁸ nel recensire *A Mighty Wind (A Mighty Wind - Amici per la musica, 2003)* di Christopher Guest per «Sight & Sound».

...bensì uno stile

Se Jane Roscoe e Craig Hight già nel 2001 riconoscevano che considerare il *mockumentary* un genere è limitativo perché non permette di restituire il carattere mutevole dei testi ad esso ascrivibili¹⁹, ancora nel 2010 lo studioso neozelandese si limita, però, a concepirlo in modo vago come un discorso complesso²⁰. Tuttavia, è possibile individuare una definizione meno aleatoria per il falso documentario. Può essere, infatti, considerato a tutti gli effetti uno stile narrativo collettivo²¹, giacché ad accomunare queste opere è un insieme di elementi di superficie «dotati di una fortissima autonomia e che incrociano, trasversalmente, i sistemi degli autori, interpretati in senso tradizionale, e i sistemi dei "generi"»²². Seppur rintracciabile anche in film di registi dotati di una precisa autorialità (quali Woody Allen e Peter Greenway) o in prodotti identificabili come appartenenti a specifiche categorie del cinema di fiction, il *mockumentary* gode, infatti, di dinamiche di evoluzione indipendenti da quelle delle poetiche di un singolo cineasta o di un determinato genere e legate, invece, al progressivo modificarsi delle modalità di rappresentazione del reale. Ecco, allora, che nei falsi documentari più recenti a essere riprodotte sono spesso le estetiche delle riprese di videofonini e telecamere di sorveglianza. Si pensi a *Paranormal Activity* (2007) di Oren Peli che è il risultato del montaggio di quanto catturato da un sistema di video-sorveglianza installato dai protagonisti per scoprire l'origine di alcuni rumori sospetti.

Non si tratta, però, di uno stile inteso come «catalogo [...] di tipi d'inquadrature e di montaggio»²³, quanto piuttosto come «sistema complesso, stratificato, in cui interagiscono elementi tecnico-linguistici (riprese, montaggio, illuminazione), ma anche elementi non linguistici (narrativi, iconografici, tematici e pragmatici)»²⁴. Se, infatti, i suoi due tratti caratteristici sono, da un lato, il ricorso a istanze veridittive e, dall'altro, a indizi di finzione, i primi sono per lo più rintracciabili a livello tecnico-

il mockumentary: quando le estetiche documentarie diventano stile cinematografico

Riproduzione dell'annuncio stampa di *Confetti* (Debbie Isitt, Gran Bretagna, 2006) in cui il film non viene presentato come *mockumentary*, bensì come *wedding comedy*.



linguistico, mentre i secondi appartengono più frequentemente al livello iconografico e/o a quello narrativo. Si pensi, ad esempio, a quei casi in cui a rimarcare la natura fittizia sono la non plausibilità della vicenda o l'uso della parodia.

Va inoltre rilevato che, in relazione al *mockumentary*, la nozione di stile non è da concepirsi nell'accezione di «norma»²⁵ (che il falso documentario rifugge in virtù della sua stessa natura parassitica che lo porta ad avere un carattere camaleontico), bensì in quella di «scarto, variazione, differenza rispetto a un modello comune»²⁶ che in questo caso è quello dello stile classico hollywoodiano a cui si contrappone nettamente. Se il secondo si contraddistingue per un montaggio che si sforza di rendere invisibile la presenza della macchina da presa e per il ricorso alla continuità, considerata indispensabile per restituire allo spettatore l'impressione di realtà, il primo presenta un montaggio frammentato, nonché continue sottolineature della presenza di un obiettivo, pronto a scrutare tutto ciò che accade, operate sia attraverso i movimenti di macchina prescelti sia attraverso cenni, ammiccamenti o interazioni dei personaggi con l'apparecchiatura stessa e con coloro che la utilizzano.

Non stupisce, quindi, che tale stile sia nato proprio negli anni Sessanta, periodo in cui si era alla ricerca di alternative all'allora dominante cinema classico hollywoodiano che permettessero sia di rinnovare la grammatica da esso imposta sia di produrre pellicole con budget ridotti. Il *mockumentary* è, infatti, in grado al contempo d'innovare il modo di raccontare la finzione e di limitare i costi di produzione senza che ciò precluda la possibilità di ottenere considerevoli profitti al botteghino, soprattutto se a essere riprodotte sono le estetiche del cinema diretto²⁷. Caso esemplare è proprio *Paranormal Activity* che a fronte di un investimento di 15.000 dollari ne ha incassati ben 193.355.800²⁸. Non

biancoenero 572 gennaio-aprile 2012



Fotogramma tratto da *Zelig* (Woody Allen, 1983) che mostra l'operatore Paul Deguee nel nascondiglio da cui riprende le sedute di Eudora e Zelig.

sono, però, necessarie elevate somme di denaro nemmeno per ricreare immagini dall'aspetto datato, come dimostra *Forgotten Silver* (Costa Botes, Peter Jackson, 1995), che ripercorre la carriera di un immaginario pioniere del cinema neozelandese, ed è costato solo 620.000 dollari²⁹.

Non meno importante è il fatto che il ricorso alle estetiche documentarie consenta di affrontare in modo originale soggetti ampiamente sfruttati. È il caso di *Cloverfield* (2008) di Matt Reeves, dove è stata proprio la scelta di adottare il punto di vista soggettivo di un inesperto videoamatore a evitare che questa pellicola diventasse semplicemente l'ennesima storia di fantascienza in cui una creatura mostruosa minaccia la sopravvivenza degli abitanti di una metropoli, rendendola invece un prodotto innovativo. Un caso ancor più evidente è il già citato *Surf's Up*, originale rivisitazione del *penguin movie*. Uscito nelle sale a soli due anni di distanza da *La Marche de l'empereur* (*La marcia dei pinguini*, 2005) di Luc Jacquet e *Madagascar* (2005) di Eric Darnell e Tom McGarth e a uno da *Happy Feet* (2006) di George Miller, il film di Ash Brannon e Chris Buck si è proposto a un pubblico ormai saturo di pellicole incentrate su questi animali. L'unico modo per sperare di avere successo era quindi trovare una modalità differente e accattivante di narrare la vicenda. Ecco allora che la scelta di fingere di documentare le avventure del pinguino Cody ricorrendo a riprese mosse, sgranate o fuori fuoco, movimenti di macchina bruschi, interviste ai protagonisti, finti filmati d'archivio e fotografie ingiallite si dimostra la soluzione vincente per prendere le distanze dai precedenti *penguin movies*. Allo stesso modo, da film quali *Husbands and Wives* (*Mariti e mogli*, 1992) di Woody Allen o *Sideways of New York* (*I marciapiedi di New York*, 2001) di Edward Burns emerge come la falsificazione delle estetiche del cinema diretto, e in particolare il ricorso alle interviste, presenti un notevole vantaggio rispetto all'adozione della tradizionale grammatica del cinema classico hollywoodiano: un approfondimento della psicologia e dei sentimenti dei personaggi altrimenti impossibile. Le interviste, infatti, consentono un'introspezione dei protagonisti molto superiore a quella di un qualsiasi film sentimentale realizzato in modo tradizionale. Si consideri *Husbands and Wives*. Qui i diver-

il mockumentary: quando le estetiche documentarie diventano stile cinematografico

si personaggi, nel commentare le proprie vicende affettive, rivelano alla macchina da presa timori, frustrazioni, gioie e pensieri reconditi, quasi fossero sul lettino dell'analista. Attraverso tali interviste i protagonisti possono, inoltre, fornire informazioni relative ad accadimenti passati che è necessario il pubblico conosca per comprendere appieno quanto avviene nel presente filmico.

In generale il *mockumentary* non è, però, da intendersi solo come una delle possibili forme cui fare ricorso per raccontare la finzione, quanto come il «modo di essere»³⁰ che un prodotto audiovisivo deve adottare per poter instaurare una riflessione metacinematografica sulle pratiche documentaristiche stesse. Come nota Vincenzo Buccheri, «un modello stilistico è sempre anche [...] la "forma" di un discorso»³¹ che permette di esprimere «una certa visione del mondo di cui è, ancora, sintomo»³². Secondo questa concezione «estensiva»³³, uno stile cinematografico è, quindi, anche «un sistema formale storicamente e socialmente situato, cioè in stretta connessione con il contesto storico, tecnologico, industriale, economico e culturale in cui i testi vengono prodotti e fruiti»³⁴. Ecco allora che, guardando al *mockumentary* in quest'ottica, possiamo, in primo luogo, comprendere perché il tipo di marche veridittive rintracciabili in tali opere cambi nel tempo in relazione al modificarsi di ciò che lo spettatore considera come prova documentaria. Secondariamente, si può arrivare a ipotizzare che non sia casuale il fatto che questo stile trovi crescente spazio ai giorni nostri, dal momento che si dimostra capace di rispondere a un'esigenza di racconti «reali» propria della società odierna, presso la quale la produzione pseudo-fattuale è andata prendendo sempre più piede, come dimostra la grande proliferazione di *reality show* e affini. Ne è un esempio la scelta di narrare cinematograficamente la paura ricorrendo con sempre più frequenza alle estetiche documentarie. Non solo quindi singoli soggetti, ma anche interi generi possono trarre beneficio dall'adozione di questo stile come nel caso dell'horror, che si sta progressivamente trasformando in *mockuhorror*.

Numerosissime sono, infatti, le pellicole che, soprattutto negli ultimi anni, hanno fatto ricorso allo stile *mockumentary* per spaventare lo spettatore. Nel solo 2010 ne sono state realizzate ben otto, tra cui si ricordano *The Last Exorcism (L'ultimo esorcismo)* di Daniel Stamm, *Paranormal Activity 2* di Tod Williams e *Grave Encounters (ESP - Fenomeni paranormali)* dei The Vicious Brothers. Caratteristica comune è di fingere d'essere state realizzate a seguito del ritrovamento di filmati che documenterebbero quanto avvenuto negli ultimi attimi di vita di persone scomparse o morte in circostanze misteriose. Questo *found footage* diventa il pretesto per raccontare una storia dell'orrore che richiede allo spettatore di attivare la propria fantasia per colmare i vuoti visivi di quanto la macchina da presa non ha potuto catturare, ma soprattutto permette di rendere «reale» la paura. Non più effetti speciali ed elaborate creature soprannaturali: il terrore ora nasce dall'idea che quanto narrato possa essere stato realmente esperito dal soggetto. La strega può quindi non apparire mai in *The Blair Witch Project* senza che ciò diminuisca la capacità del film di spaventare il pubblico. In tali pellicole a restituirci la vicenda è generalmente una camera a mano che racconta gli avvenimenti dal punto di vista soggettivo dei protagonisti, delle vittime. La musica è assente dalla colonna sonora, se non giustificata dalla presenza di una fonte in campo, e il suono deve apparire come catturato in presa diretta. Non è infrequente, inoltre, che le storie raccontate prendano le mosse da situazioni che il pubblico potrebbe vivere nella propria quotidianità, quali perdersi in un bosco o udire rumori non giustificati nel silenzio della propria abitazione. Un film come *The Devil Inside (L'altra faccia del diavolo, 2012)* di William Brent Bell, che, adottando ancora una volta lo stile *mockumentary* per raccontare una storia di genere, ha saputo recentemente sbancare i botteghini statunitensi, è la prova di come ormai, per allettare lo spettatore odierno, la paura debba essere «vera».

Come ricorda François Jost, viviamo in un'epoca che «è attratta da tutto ciò che sembra reale»³⁵, un'epoca in cui sui nostri schermi televisivi è possibile assistere quotidianamente a una progressiva ibridazione di vero e fantasia nei programmi appartenenti alla cosiddetta *reality Tv*. In un'epoca in cui tali barriere si stanno sgretolando, raccontare la finzione sotto forma di documentario non può quindi che diventare il modo narrativo più appropriato.

1. René Clair, *Storia e vita del cinema*, Nuvoletti, Milano 1953, p. 98.
2. La paternità di questo termine, che deriva dalla fusione del verbo *to mock* con il sostantivo *documentary*, viene solitamente attribuita al regista Rob Reiner, che si vuole l'abbia utilizzato per la prima volta nel 1984 per definire il suo film *This Is Spinal Tap*. Tuttavia, ho constatato come nel 1983 la critica americana, nel recensire *Zelig* di Woody Allen, ricorresse già all'espressione «mock documentary» (cfr. ad esempio Pauline Kael, *Anybody Home?*, in «The New Yorker», LVIII, 32, August 1983, p. 84). Ad oggi, i due principali testi dedicati al *mockumentary* sono: Jane Roscoe, Craig Hight, *Faking It. Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester University Press, Manchester-New York 2001; Craig Hight, *Television Mockumentary. Reflexivity, Satire and a Call to Play*, Manchester University Press, Manchester-New York 2010. Esistono, poi, delle opere collettanee che raccolgono saggi incentrati per lo più su singoli film. Cfr., ad esempio, Alexandra Juhasz, Jesse Lerner (eds.), *F is for Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.
3. Questi ibridi mettono in crisi la distinzione tra «falso argomentativo» e «falso fattuale» operata da Pescatore poiché non solo mentono, presentando come reale un universo fittizio, ma propongono un mondo che è il frutto di un'alterazione ad arte del fattuale (cfr. Guglielmo Pescatore, *Il falso: mondo, discorso, immagine*, in «La valle dell'Eden», XI-XII, 23-24, luglio 2009-giugno 2010, p. 28).
4. Con quest'espressione s'intendono quelle convenzioni tipiche del cinema del reale (quali, ad esempio, dichiarazioni di esperti e testimoni oculari, riprese di videocamere di sorveglianza, fotografie e materiali d'archivio o immagini sgranate e mosse) che lo spettatore è abituato a considerare come marche veridittive, dotate ciascuna di una precisa funzione autenticante (cfr. Gianfranco Bettetini, *L'occhio in vendita*, Marsilio Editore, Venezia 1985, p. 32; J. Roscoe, C. Hight, *Faking It*, cit., pp. 16-17).
5. Analizzando l'ampio corpus di *mockumentary* è possibile individuare diversi filoni costituiti da gruppi di opere assimilabili in base al soggetto «documentato», che, pur nella loro eterogeneità, presentano caratteristiche comuni come, ad esempio, il tipo di pratiche medialità criticate o le tematiche trattate. Ciò non significa, però, che tutti i falsi documentari possano essere ricondotti a uno di questi insiemi.
6. Si tratta, però, di una spia di finzione soggettiva che lo spettatore può riconoscere solo proporzionalmente alla nozione che ha di quanto viene deriso. Ci saranno, perciò, fruitori che la coglieranno subito, altri che la individueranno solo in alcuni punti e altri ancora che non la identificheranno affatto, continuando a leggere il film come un vero documentario.
7. Una critica nei confronti dei media, volta a metterne in luce l'asservimento all'autorità politica vigente e il ruolo fondamentale svolto in ambito propagandistico, è rintracciabile in *mockumentary* storico-politici quali il film *Bob Roberts* (1992) di Tim Robbins o la serie *Tanner '88* (1988) di Robert Altman.
8. Ad esempio, sulle pagine di «Film & History» Torchin scrive: «The mockumentary refers to a rapidly growing subgenre of the documentary» (Leshu Torchin, *Cultural Learning of Borat for Make Benefit Glorious Study of Documentary*, in «Film & History», XXXVIII, 1, Spring 2008, p. 54).
9. Per esempio, in un saggio pubblicato nel 2007 sul periodico «Taboo», Miranda Campbell parla di questa forma cinematografica come di un «relatively new genre» (Miranda Campbell, *The Mocking Mockumentary and the Ethics of Irony*, in «Taboo: The Journal of Culture and Education», XI, 1, Spring-Summer 2007, p. 53).
10. Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2001 (trad. it. *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2006, p. 134).
11. Nonostante siano molti i registi che scelgono di appropriarsi delle estetiche del cinema diretto, in quanto più facili da imitare, viene fatto ampio ricorso anche alla modalità descrittiva e a quella partecipativa, arrivando addirittura a mescolarle tra loro. Quest'ultimo è il caso di *Forgotten Silver* (1995, di Costa Botes e Peter Jackson) dove, a sequenze nelle quali un narratore in voce over illustra filmati e fotografie d'epoca, se ne alternano altre in cui la macchina da presa segue Jackson e Botes mentre intraprendono la ricerca del maestoso set cinematografico utilizzato da Colin McKenzie per girare il film *Salomè*.
12. Per il primo caso si pensi a *Surf's Up*, mentre per il secondo a *Zelig*. L'ultimo invece è per lo più il caso di prodotti destinati al piccolo schermo quali *Opération Lune* (*Operazione Luna*, 2002) di William Karel o *Ghostwatch* (1992) di Lesley Manning.
13. Ad esempio, Alexandra Juhasz definisce il *mockumentary* come «a special breed of parody», Alexandra Juhasz, in A. Juhasz, J. Lerner (eds.), *F is for Phony*, cit., p. 2.

il mockumentary: quando le estetiche documentarie diventano stile cinematografico

14. È il caso di Gavin Smith che, su «Film Comment», definisce *Death of a President* uno «speculative docudrama», sebbene il film dia conto di un evento mai verificatosi (Gavin Smith, *Feast or Famine?*, in «Film Comment», XLVI, 6, November-December 2006, p. 62).
15. Cfr. Rick Altman, *Film/Genre*, British Film Institute, London 1999 (trad. it. *Film/Genere*, Vita & Pensiero, Milano 2004, p. 92).
16. Ivi, p. 236.
17. Patrick Gibbs, *Silent Allen*, in «Daily Telegraph», 7 October 1983.
18. John Innes, *A Mighty Wind*, in «Sight & Sound», XIV, 2, February 2004.
19. Cfr. J. Roscoe, C. Hight, *Faking It*, cit., p. 182.
20. Cfr. C. Hight, *Television mockumentary*, cit., p. 17.
21. Cfr. Paolo Bertetto, *Stile*, in Giulia Carluccio, Federica Villa (a cura di), *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Edizioni Kaplan, Torino 2006, pp. 82-83. La nozione di stile collettivo è qui da intendersi nella sua accezione più ampia. Non solo, infatti, in questo caso non viene utilizzata in riferimento a una dimensione autoriale individuale, ma nemmeno a una singola scuola o a uno specifico genere. L'ottica in cui viene applicata è quella trasversale adottata, ad esempio, da Vincenzo Buccheri nell'individuare uno stile Cines o da David Bordwell nel tratteggiare uno stile classico hollywoodiano (cfr. Vincenzo Buccheri, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Vita & Pensiero, Milano 2004; David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts-London 1997).
22. Leonardo Quaresima, *Postfazione*, in Enrico Biasin, Giulio Brusi, Leonardo Quaresima (a cura di), *Lo stile cinematografico: Convegno internazionale di studi sul cinema*, Forum, Udine 2007, p. 537.
23. Vincenzo Buccheri, *Lo stile cinematografico*, Carocci Editore, Roma 2010, p. 38.
24. Ivi, p. 41.
25. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, Editions du Seuil, Paris 1998 (trad. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000, p. 188).
26. *Ibid.*
27. Come ha evidenziato Catherine Shoard sul «Sunday Telegraph», «pretending to be a fly on the wall is the perfect excuse for scuzzy lighting, poor sound and a meager budget» (Catherine Shoard, *Confetti*, in «Sunday Telegraph», 7 May 2006).
28. Dati tratti dal sito Mojo Box Office.
29. Cfr. Andrew Horton, *Forgotten Silver*, in «Cineaste», XXVI, 3, Summer 2001, p. 55.
30. Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle, ou Le site du film*, Klincksieck, Paris 1991 (trad. it. *L'enunciazione impersonale, o il luogo del film*, ESI, Napoli 1995, p. 186).
31. V. Buccheri, *Lo stile cinematografico*, cit. p. 49.
32. Giulia Carluccio, *Questioni di stile*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Bari 2009, p. 115.
33. Vincenzo Buccheri, *Stile*, in G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *L'intertestualità*, cit., p. 100.
34. V. Buccheri, *Lo stile cinematografico*, cit., p. 37.
35. François Jost, *Realtà/Finzione. L'impero del falso*, Il Castoro, Milano 2003, p. 51.