

Dalle notti nel mondo al paese di Dio. I *mondo movies* e gli Stati Uniti, fra emulazione e innovazione del reportage sensazionalistico

Giuseppe Previtali

I *mondo movies* italiani costituiscono una bizzarra anomalia nei quadri della storia culturale nazionale e internazionale. Documentari di viaggio sensazionalistici, questi film sono stati a lungo (e in parte rimangono tuttora) espunti dalla storiografia del cinema in virtù del loro carattere volutamente scioccante e per il loro indulgere con compiacimento nell'esplorare le manifestazioni più pruriginose e violente della vita umana. Pur trattandosi di un fenomeno prettamente italiano, il presente contributo intende illuminare un versante quasi del tutto inedito della loro complessa storia produttiva, cioè la presenza degli Stati Uniti nel loro repertorio di immagini. Fabbrica dei sogni e archivio di un immaginario della modernità sempre già plasmata dal cinema, la cultura statunitense appare diffusamente all'interno del genere sia in forma puntuale (brevi sequenze all'interno di film catalografici dall'ambizione più cosmopolita), sia in opere dedicate a esplorare le contraddizioni di un paese che si fa, agli occhi di questi registi, emblema delle contraddizioni della modernità. L'impatto di questo filone sul mercato sarà tale che, a partire dagli anni Sessanta, anche diversi registi americani vi si dedicheranno, sperimentando le forme del documentario estremo in opere che, pur ispirandosi ai *mondo movies* italiani, affrontano tematiche culturali peculiari. In questo senso, il genere finirà con il riterritorializzarsi adattandosi alle logiche estetico-produttive dell'*exploitation*¹ e non sarà un caso se

1 Con questo termine si identificano, in senso generale, i filoni commerciali di consumo composti da film prodotti in modo massivo, spesso a basso costo, per sfruttare (*exploit*) sino all'esaurimento una premessa narrativa comune, capace di intercettare i gusti del pubblico. Tanto nel contesto americano quanto in quello italiano (dove si parla piuttosto di *filoni* che di sottogeneri dell'*exploitation*) sarà questo tipo di cinema a giocare un ruolo chiave nell'erosione dei confini del mostrabile per quanto riguarda i contenuti erotico-pornografici e violenti. Al riguardo si vedano almeno i classici: Randall Clark, *At a Theater or Drive-In Near You: The History, Culture, and Politics of the American Exploitation Film*, Routledge, London-New York 1995; Calum Waddell, *The Style of Sleaze: The American Exploitation Film 1959-1977*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2018; Roberto Curti e Tommaso La Selva, *Sex and Violence. Percorsi nel cinema estremo*, nuova edizione, Lindau, Torino 2015.

proprio in questo contesto svilupperà i suoi esiti più fortunati dopo la saturazione creativa del contesto italiano.

Il fenomeno *mondo* in Italia e oltre

Sul finire degli anni Cinquanta si accendono in Italia i riflettori della notte. È il 1958 quando Alessandro Blasetti licenzia un documentario dal titolo *Europa di notte*, destinato a diventare un punto di non ritorno nella storia cinematografica del paese. Il film presenta una successione di sequenze filmate in locali notturni e teatri di varietà europei, montati a partire da un elementare criterio di alternanza geografica che conduce lo spettatore per mano in un vero e proprio tour notturno alla ricerca di immagini per l'epoca inedite e vagamente pruriginose. Non c'è niente in questa pellicola che non sia ricercato, messo in scena per esaltarne le caratteristiche estetico-visive ed esibito nella sua artificialità (l'intera sequenza iniziale, con la ricostruzione di una impossibile capitale notturna europea, sembra inanellare tutte le caratteristiche del kitsch),² eppure il film darà il via a una serie di opere che faranno della pretesa adesione all'estetica del documentario il loro carattere distintivo.

La tensione che esiste fra la vocazione documentario-testimoniale dell'immagine e la capacità creativa del linguaggio cinematografico attraversa da sempre la storia del medium ed è oggi nuovamente problematizzata nel dibattito sul cinema del reale,³ ma è proprio in questo contesto, nell'Italia degli anni Sessanta, che sembra articolarsi forse per la prima volta con particolare chiarezza. Dopo l'esperienza inaugurale di Blasetti, cui fa seguito l'altrettanto rilevante *Io amo, tu ami...* (1961), è soprattutto con *Mondo cane* (G. Jacopetti, F. Prosperi, P. Cavara, 1962) che il fenomeno esplode, dando il via a una nutrita serie di opere che, in accordo con le logiche produttive dell'epoca,⁴

2 Si vedano in particolare le osservazioni su kitsch e turismo in Gillo Dorfles, *Il kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Bompiani, Milano 2023, pp. 163-83.

3 Con questo termine si identifica una direzione di ricerca del cinema contemporaneo, che supera l'opposizione frontale fra *fiction* e documentario attraverso l'adozione di forme ibride, che privilegiano i punti di frattura e sottolineano il potere interpretante dello sguardo registico, che non si limita a osservare il mondo ma lo mette letteralmente in forma. Si vedano Daniele Dottorini, a cura di, *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine 2013; Daniele Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

4 Si veda Ruggero Eugeni, "Sviluppo, trasformazione e rielaborazione dei generi", in Sandro Bernardi, a cura di, *Storia del cinema italiano*, vol. IX 1954-9, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2004, pp. 77-96.

sommerge letteralmente il mercato cinematografico italiano. Tuttavia, a fronte di un ingente numero di opere (si contano più di 160 film solo negli anni Sessanta) e di incassi impensabili per dei documentari,⁵ l'intero filone *mondo movies* (così chiamato proprio in omaggio al film di Jacopetti) è stato di fatto derubricato dalla storiografia del cinema, soprattutto nel contesto nazionale.⁶

Le ragioni di questo ostracismo critico sono facilmente intuibili considerando sia il contenuto delle opere in questione che il loro contesto di realizzazione. Per quanto riguarda il primo aspetto, film come *Mondo balordo* (R. Bianchi Montero, 1963) o *Svezia, inferno e paradiso* (L. Scattini, 1968) si proponevano in maniera esplicita di erodere i confini del mostrabile, introducendo all'interno della loro selezione di sequenze immagini sempre più esplicitamente erotiche e/o violente, finendo così con l'essere ritenuti biasimevoli tanto dal mondo cattolico (che commina quasi sempre un giudizio di esclusione per tutti i film del filone)⁷ quanto dalla critica militante di sinistra. Questo introduce direttamente il secondo motivo di difficoltà nei confronti del genere, che non solo assume i codici estetici elaborati dal neorealismo e dal documentario degli anni Cinquanta per presentare allo spettatore sequenze morbose o discutibili, ma lo fa attraverso figure politicamente e culturalmente "non allineate", come quella del giornalista Gualtiero Jacopetti. Già autore del commento di *Europa di notte* e poi co-regista di film scopertamente razzisti come *Africa addio* (G. Jacopetti, F. Prosperi, 1966), Jacopetti non ha mai nascosto le sue simpatie fasciste o post-fasciste e i numerosi casi di cronaca del quale era stato al centro contribuivano a tratteggiarne una figura biasime-

5 Si vedano i dati di incasso riportati da Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974, pp. 318 e seguenti.

6 Fa eccezione l'agile volume di Antonio Bruschini, Antonio Tentori, *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Bloodbuster, Milano 2013, che si presenta però come una guida cinefila più che come un serio tentativo di analisi storico-filmologica. Anche il più recente Fabrizio Fogliato e Fabio Francione, *Jacopetti files. Biografia di un genere cinematografico italiano*, Mimesis, Milano-Udine 2016, appare animato più che altro da una volontà agiografico-assolutoria nei confronti dei protagonisti del fenomeno. Fra i contributi recenti che hanno invece tentato un processo di inquadramento dei *mondo movies* nei processi storico-culturali dell'epoca, segnaliamo Marco Dalla Gassa, "Tutto il mondo è paese. I mondo movies tra esotismi e socializzazione del piacere", *Cinergie*, 5 (2014), pp. 83-95; Cosimo Tassinari, "La censura cinematografica nel cinema documentario. I mondo movie e il filone africano, alcuni casi di studio", *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, 6, 11(2022), pp. 116-133.

7 Sulla ricezione cattolica del filone *mondo* si veda Giuseppe Previtali, "Uno spettacolo osceno. La critica cattolica di fronte al fenomeno mondo movies", *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, 1 (2017), pp. 103-116.

vole sia nel contesto pubblico sia in quello privato, specialmente in relazione alla sua condotta sessuale.⁸

A fronte della resistenza della critica e della sua inclassificabilità teorica, il genere si è dimostrato nel tempo particolarmente fecondo e ha sviluppato delle vere e proprie correnti interne, delle indagini su tematiche ricorrenti come il sesso (p.e. *Scusi, lei conosce il sesso?*; *Nel labirinto del sesso*; *Mondo erotico* ecc.) o le tradizioni africane (p.e. *Mal d'Africa*; *Africa ama*; *Africa nuda*, *Africa violenta* ecc.). Di particolare interesse per gli scopi di questo contributo è constatare come il successo dei primi *mondo movies* abbia innescato almeno tre forme di riterritorializzazione di questo prodotto tipicamente italiano al di fuori del contesto cinematografico nazionale.⁹ Una prima forma riguarda la circolazione dei *mondo* italiani sul mercato estero, a volte anche con differenze di edizione piuttosto rilevanti. Vale la pena di menzionare, a titolo d'esempio, almeno il caso di *Angeli bianchi... angeli neri* (L. Scattini, 1969), ridistribuito per il mercato statunitense con il titolo *Witchcraft '70* l'anno seguente, con un montaggio diverso che ne sottolinea gli aspetti morbosamente sessuali dietro la pretesa attenzione a fenomeni stregoneschi.

Si osserva in secondo luogo una progressiva produzione di *mondo movies* dedicati all'analisi di usi e costumi di specifiche nazioni occidentali. Si tratta di un caso diverso rispetto a quello dei *mondo* di ambientazione africana, perché in questo caso l'attenzione dei registi è spesso rivolta, almeno in apparenza, alle contraddizioni della modernità industriale del dopoguerra. Oltre ai film di cui si dirà in seguito, sono un esempio particolarmente emblematico di questo processo opere come *Inghilterra nuda* (V. de Sisti, 1968) o *Germania: 7 donne a testa* (S. Nievo, P. Cavallina, 1970).

La compresenza di questi due processi introduce progressivamente un terzo fenomeno, che è quello maggiormente rilevante in

8 Jacopetti fu al centro di numerose vicende penali ben prima di debuttare dietro la macchina da presa; la violenza ai danni della tredicenne Jolanda Kaldaras fu al centro di un lungo dibattito pubblico, che impose nei media dell'epoca l'immagine di un soggetto predatorio, sessualmente aggressivo e volutamente incline allo scandalo; una lettura particolarmente persuasiva della figura di Jacopetti nel contesto delle narrazioni della mascolinità italiana del tempo è offerta da Gaia Giuliani, "Razza cagna: *mondo movies*, the white heterosexual male gaze, and the 1960s-1970s imaginary of the nation", *Modern Italy*, 23, 4 (2018), pp. 429-444.

9 Giuseppe Previtali, "The International Circulation of Italian Mondo Movies", *International Circulation of Italian Cinema*, 18 dicembre 2018, <https://www.italiancinema.it/the-international-circulation-of-italian-mondo-movies/>.

questa sede. Visto il successo commerciale garantito dai *mondo movies* italiani alla forma del documentario (sino a quel momento considerato un prodotto educativo o comunque irrilevante da un punto di vista commerciale), la struttura alla base del filone comincia a essere esportata, a partire dalle prime intuizioni di opere come *Primitive London* (A. L. Miller, 1965), *Nippon '69. Sexual Curiosity Seeking Zone* (S. Nakajima, 1969) o *Australia After Dark* (J. D. Lamond, 1975). Fra i titoli più rappresentativi di questa tendenza si ricorda soprattutto il più tardo *Faces of Death* (J. A. Schwartz, 1978), che imprimerà una svolta cruciale al genere in direzione dello *shockumentary*, che rilancerà l'estetica della violenza incubata dai *mondo movies* in un diverso contesto mediale e visivo.¹⁰

Il contesto statunitense offre un laboratorio di eccezionale interesse per verificare come queste direzioni di elaborazione si sono attivate e sviluppate nel tempo: esistono infatti diversi interessanti esempi di *mondo* dedicati agli Stati Uniti che, precorrendo alcune direzioni di sviluppo del genere, si presentano come alcuni dei suoi esempi più interessanti e originali; d'altro canto, già a partire dai primi anni Sessanta, saranno proprio alcuni registi americani, ibridando le forme del cinema d'*exploitation* con le strutture formali del cine-reportage à la Gualtierio Jacopetti, a dare origine a variazioni sul tema di estrema originalità, che riflettono un mutato contesto culturale e produttivo. Anche dal punto di vista meramente numerico, mettendo a confronto il numero di *mondo* dedicati agli Stati Uniti con quelli girati in altri paesi occidentali (un caso a sé è quello dell'Africa, che è però invariabilmente ridotta alla sua dimensione di continente, a partire da uno stereotipo neo-orientalista che è impossibile ignorare¹¹) risulta subito evidente una sproporzione a vantaggio dei primi.

Ciò appare difficilmente sorprendente, per almeno due motivi: da una parte la "fabbrica dei sogni" americana, capace di plasmare con il cinema un immaginario globale, è già di per sé un fenomeno visivo di

10 Lo studio cruciale per comprendere la delicata dinamica di passaggio fra *mondo movies* e *shockumentaries* è, a tutt'oggi, Mark Goodall, *Sweet & Savage. The World Through the Shockumentary Film Lens*, Headpress, London 2006.

11 Oltre al saggio già menzionato di Cosimo Tassinari, si vedano: Davide Turrini, "Africa, questa (s) conosciuta: ritualità del continente nero secondo i *mondo movie* di Gualtierio Jacopetti e Franco Prosperi", in Giovanni Azzoni, Laura Budriesi e Cristina Natali, a cura di, *Danzare l'Africa oggi. Eredità culturali, trasformazioni, nuovi immaginari*, Dipartimento delle Arti dell'Università degli Studi di Bologna, Bologna 2018 pp. 176-84; Teresa Colliva, *Se non credete venite quaggiù. Gli immaginari contesti dell'Africa nell'Italia degli anni Sessanta*, Viella, Roma 2024.

eccezionale eterogeneità e rilevanza, un vero e proprio archivio visuale del suo tempo; dall'altra, gli anni Sessanta costituiscono uno snodo cruciale nella storia della cultura visiva e cinematografica americana, al crocevia fra l'ottimismo della modernità e l'elaborazione critica del suo costo, trasformazione immediatamente registrata da alcuni generi cinematografici.¹² In un simile contesto, la caratteristica tipica del cinema *mondo* – quella di adoperare l'occhio della macchina da presa come un bisturi per andare a incidere nei punti critici del costume e del sentire del tempo – risulta lo strumento ideale per un'operazione problematica che è al contempo di analisi e di spettacolarizzazione, di critica anche caustica e di morbosa esibizione.

Mondo America

Un buon punto di partenza per esplorare la presenza degli Stati Uniti nei *mondo movies* italiani è senza dubbio offerto dal film *Il mondo di notte n.2* (G. Proia, 1961) che, dopo un brano di apertura all'interno di un locale notturno, ci porta subito fra le strade di San Francisco. Qui un *sandwich man* sta reclamizzando un party di Capodanno che avviene ogni notte, "una assurda, patetica finzione [...] scritta per l'ingenuo cuore dell'uomo". Il montaggio piuttosto rapido di questa sequenza ci proietta nel cuore di un fittizio veglione di fine anno, ripreso in chiusura per dare al film un andamento circolare. Il film appare così un enorme sogno di mezzanotte, che sospende la temporalità lineare a favore di una stasi permanente, pronta ogni notte a ricominciare, in una vera e propria ubriacatura senza fine.

Questa vena nostalgica, che traspare dall'incipit e che appare come una dorsale silenziosa non solo del film ma forse dell'intero filone (che spesso ci parla di costumi in corso di sparizione e luoghi sull'orlo di un irreparabile cambiamento) diventa ancora più esplicita pochi minuti dopo, quando si aprono per noi le porte della Knott's Berry Farm nei dintorni di Los Angeles, dove i *Wild West Stunt Shows* trasformano il mitologema del Western in un triste spet-

12 Il riferimento principale è, in questo senso, alla vaporizzazione del noir (si veda Renato Venturelli, *Cinema noir americano 1960-2020. Pulp, crime, neo-noir*, Einaudi, Torino 2020, pp. 3-12) e all'emersione del *realist horror* (si veda Cynthia A. Freeland, "Realist Horror", in Cynthia A. Freeland e Thomas F. Wartenberg, a cura di, *Philosophy and Film*, Routledge, Oxon-New York 1995, pp. 126-142); in senso più generale: Geoff King, *La Nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Einaudi, Torino 2004, pp. 10-13.

tacolo addomesticato, un *re-enactment* a misura di turista che non fa che sottolineare gli aspetti irrecuperabili di un genere che aveva saputo plasmare un immaginario e rendere a suo modo il mondo leggibile. Se gli *amusement parks* come quello che vediamo sono sempre caratterizzati da un imprevedibile *mélange* di elementi diversi e temporalità eterogenee,¹³ gli stessi *mondo movies* potrebbero essere considerati alla stregua di un parco di divertimenti audiovisivo, una successione di attrazioni (sia nel senso legato ai parchi che in quello visivo individuato da Gunning¹⁴) che mettono alla prova i sensi dello spettatore. Visto in questi termini, il fenomeno *mondo* cesserebbe forse di apparire una anomalia all'interno della storiografia del cinema e potrebbe apparire anche un tassello importante per una storia delle pratiche di mostrazione del reale, al crocevia fra la modalità accumulativa delle *wunderkammer* e quella esibitoria del display.¹⁵

Un altro esempio interessante dell'immagine degli Stati Uniti offerta dai *mondo* italiani è quello proposto da *Il pelo nel mondo* (A. Margheriti, M. Vicario 1964), che si apre proprio sugli *slums* e sui senza-tetto che li abitano. Sono immagini livide, in cui si fa ampio ricorso al primissimo piano, stilema tipico dei documentari jacopettiani, per sottolineare il tono (melo)drammatico della vicenda. In un passaggio di poco successivo, l'arrivo dei turisti americani da Honolulu, sottolinea un altro aspetto critico della cultura americana dell'epoca, vale a dire il confezionamento di un'esperienza turistica artificiale, che depriva i luoghi della loro identità a vantaggio di un'estetica artificiale ai confini del kitsch.¹⁶ Vale inoltre la pena di notare che queste immagini sono riprese in modo quasi letterale da un brano comparso nel già citato *Mondo cane*, a testimoniare come il filone fosse perfettamente integrato nelle logiche produttive del periodo, che dell'uso e riuso più o meno scoperto di materiale già girato facevano uno dei propri tratti caratteristici.

13 “C'erano sempre le luci, il chiasso, il trambusto, una gustosa volgarità, il *freak* e l'esotico, l'universo un po' ciarlatanesco del *dime museum* (il 'museo delle attrazioni da dieci cent', le sollecitazioni e gli ammiccamenti erotici, il senso generale di potersi muovere al di fuori del controllo e del condizionamento della cultura tardo-vittoriana. Ma tutto ciò era racchiuso dentro limiti [...] sicuri, accettabili, conosciuti”; Mario Maffi, “Coney Island”, in Mario Maffi, Cinzia Scarpino, Cinzia Schiavini e Sostene Massimo Zingari, *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z*, Il Saggiatore, Milano 2012, p. 164.

14 Si veda Tom Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde”, *Wide Angle*, 8, 3-4 (1986), pp. 63-69.

15 Elisabetta Modena, *Display. Luoghi, dispositivi, gesti*, Einaudi, Torino 2024.

16 Dorfles, *Il kitsch*, cit.

Di qualche anno successivo è *Questo sporco mondo meraviglioso* (L. Scattini, M. Loy, 1971), che esce in una fase in cui il genere è già pienamente maturo e che offre allo spettatore una rappresentazione più raffinata dello spazio americano grazie a un uso sapiente del montaggio. La combinazione delle sequenze non si limita a seguire un criterio di accostamento paratattico, ma è spesso guidata da nessi che ricordano – almeno negli esempi più ispirati – le ardite combinazioni concettuali del montaggio delle attrazioni. Delle immagini particolarmente crude riprese in un campo profughi palestinese (ricondotte dai registi alla programmatica e, questo è quanto lasciano intendere i registi, non del tutto giustificata fabbricazione di una “scuola dell’odio”) sono associate per opposizione a quelle zuccherose di bambini americani alle prese con giocattoli costosi, posti a suggello di una esplicita critica alla civiltà dei consumi.

Se nei casi esaminati sino a questo punto gli Stati Uniti offrivano più che altro lo spunto per sequenze ben delimitate all’interno di *mondo movies* dalla vocazione per così dire globalista, esiste un gruppo di film interamente dedicati all’esplorazione del continente americano, all’interno dei quali le contraddizioni di quello spazio geografico diventano l’occasione di una vera e propria radiografia dell’immaginario contemporaneo. *America di notte* (G. M. Scotese, 1960), impreziosito da un vivace commento in *voice over* letto da Corrado (attore e conduttore televisivo all’epoca notissimo, elemento che conferma una volta di più la centralità del genere nel sistema dei media del tempo, nonché la sua capacità di entrare in dialogo con il suo *star system*), è un esempio emblematico in questo senso.

Tutta la prima parte del film è dedicata agli Stati Uniti e, dopo una introduzione musicale con inquadrature sui grattacieli di New York, il commento incomincia con queste parole: “Come i pionieri, volgiamoci all’Ovest, alla scoperta di un’America che non è New York. Su un trenino degli anni lontani, andiamo incontro a altri ritmi, incontro alla tradizione del West”. Si tratta di un rilievo interessante, che esplicita uno dei grandi temi ricorrenti del filone, vale a dire l’idea che il movimento nello spazio (il transito turistico-geografico da una città all’altra) sia anche uno spostamento nel tempo, una via d’accesso a riti e fenomeni appartenenti ad altri tempi, che persistono nel presente della modernità. Le implicazioni politiche di questa conce-

zione pseudo-hegeliana della storia¹⁷ diventano più evidenti quando la macchina da presa si rivolge a tribù e popolazioni che vivono al di fuori del modello occidentale,¹⁸ ma sono presenti sottotraccia in tutta la pellicola, come a segnalare che esistono diverse “velocità di sviluppo” verso un obiettivo teleologicamente definito, di cui New York e le grandi metropoli costituirebbero l’incarnazione privilegiata. Non stupisce, da questo punto di vista, che il modello paradigmatico di questo processo sia rappresentato da Las Vegas, “una città assurda nata artificialmente” che “non smette mai di vivere”, cui *America di notte* dedica una particolare attenzione. Attraversando lo spazio della *strip* di notte, la macchina da presa rimane come abbacinata dalla fantasmagoria luminosa dei neon, smarrendosi all’interno di uno spazio non topografabile e senza limiti¹⁹ che è già tramato dall’immaginario cinematografico.

L’idea degli Stati Uniti come spazio paradossale, attraversato da un rapporto con il cinema che è anche ciò che gli dà forma, è ripresa ed estremizzata dal successivo *America, paese di Dio* (L. Vanzi, 1966), il cui commento in *voice over* è a firma di Italo Calvino.²⁰ Anche in questo caso viene tematizzata sin dall’incipit la co-esistenza di temporalità diverse che si spazializzano in modo imprevedibile entro i confini di una nazione che sembra aver fatto dell’eterogeneità e dell’incoerenza il suo marchio di fabbrica. Se però nel film di Scotese lo sguardo della camera andava in cerca di un passato atavico del quale rimanevano mineralizzate ormai poche tracce, Vanzi e Calvino fanno degli USA la proiezione di un futuro che pare imporsi con l’inevitabilità di un destino: “Questa che vedrete sono immagini del nostro pianeta alla vigilia dell’approdo sulla Luna, immagini di un’America che contiene in sé una parte del futuro di tutti noi”. L’epitome di questa capacità

17 Ci riferiamo qui all’idea hegeliana, che pare condivisa da numerosi *mondo movies*, che l’unica sede dello spazio deputato allo sviluppo della storia sia l’Occidente europeo, rispetto a un Altrove che rimane escluso, per ragioni diverse, da questo processo; Si veda Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 70 e seguenti.

18 Per esempio, in un altro punto di *America di notte*, a proposito di alcune popolazioni di una non meglio precisata “America tropicale” si parla esplicitamente di “genti che vivono immerse in un mistero che ha il sapore della preistoria, abitano in un altro mondo”.

19 Pur senza esserne una anticipazione diretta, queste immagini ricordano da vicino le annotazioni di Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, MIT Press, Cambridge-London 1977, p. 49.

20 Il testo del commento risulta a oggi inedito, ma presenta forti continuità con il progetto del “diario americano”, che lo precede di alcuni anni; si veda Italo Calvino, *Un ottimismo in America (1959-1960)*, Mondadori, Milano 2015.

di preconizzare il futuro nell'oggi pare essere offerta, in particolare, da alcune strutture architettoniche che, incarnando sino al parossismo l'estetica del funzionalismo, diventano veri e propri totem dell'auto-sufficienza abitativa tecno-assistita. Se l'Astrodome di Houston è celebrato come una sorta di cattedrale dell'intrattenimento ultracapitalista, le torri del complesso abitativo di Marina City a Chicago sono filmate con arditissime inquadrature dal basso che ne sottolineano la grandiosità visiva, mentre il commento si sofferma sulla quantità e la qualità dei servizi offerti agli abitanti. Pur non mettendo mai apertamente in discussione la tenuta di questo sogno modernista, le immagini e il tono del commento sembrano non poter evitare di indulgere verso la possibilità di una deriva dispotica, che pare anticipare tanto la sequenza iniziale di *Shivers* di David Cronenberg (1975) che le pagine di *Super Cannes* di James G. Ballard (2000).²¹

Anche in questa concretizzazione del futuro sulla terra rimangono però dei coni d'ombra, risacche di un tempo che il commento associa alla sopravvivenza del passato. In *America, paese di Dio* questo tipo di rilievo è riservato in particolare a due tipologie specifiche di immagini, quelle legate alla presenza di comunità religiose settarie (si ricorda in particolare un passaggio piuttosto greve sui Testimoni di Geova) e, soprattutto, alla questione razziale, alla violenza poliziesca ai danni della comunità afroamericana. In particolare, nel film sono presenti alcune riprese delle sommosse di Watts dell'agosto 1965 che, associate dal montaggio a un canto *soul*, mostrano gli arresti compiuti nel quartiere dalla polizia. Connettere in modo esplicito, come fa il film, questo *riot* al "fallimento dell'ottimismo conciliatore" dell'inclusione americana, è già emblematico di un atteggiamento critico nei confronti di alcune posture politiche emergenti, che determineranno nei decenni a seguire la sistematizzazione di un nuovo e più radicale modello di repressione del dissenso.²²

Il più tardo *America, così nuda, così violenta* (S. Martino, 1970) offre un'ideale sintesi di tutte queste prospettive e si presenta come un vero e proprio archivio filmato delle contraddizioni culturali americane. L'eterogeneità dei contenuti è già evidente dalla descrizione del soggetto che la compagnia di produzione Devon Film ac-

21 James Graham Ballard, *Super-Cannes*, Feltrinelli, Milano 2014.

22 Paul A. Passavant, *Policing Protest. The Post-Democratic State and the Figure of Black Insurrection*, Duke University Press, Durham-London 2021, pp. 48 e seguenti.

clude alla domanda di revisione ministeriale: “Secondo l’accezione più comune della parola, America vuol dire benessere, progresso, civiltà, espressione concreta degli uomini d’oggi, e del futuro, ma dietro questa immagine si celano a volte controsensi sconcertanti e imprevedibili”.²³ Oltre a una costruzione maggiormente paratattica, fondata sull’accumulazione di brani debolmente connessi dal commento, colpisce nel film soprattutto il maggior grado di violenza di alcune sequenze, indice di uno sconfinamento in atto verso i territori del *gore*, che rimane giustificato da ormai totalmente illegittime pretese documentarie. In particolare, colpisce, verso il finale del film, il passaggio in cui un giovane *hippie* si amputa due dita di una mano in solidarietà con il popolo vietnamita. Si tratta di una sequenza molto probabilmente ricostruita, ma al di là della possibilità di applicare a queste immagini una strategia di indagine forense volta a accertarne la veridicità²⁴, la presenza di numerosi passaggi cruenti o fortemente scioccanti (come le immagini dei morfinomani) è indice di una mutata sensibilità del pubblico, per la quale l’effetto corporeo di repulsione generato dal film²⁵ è decisamente più attrattivo rispetto alla capacità di diagnosi sociale del commento e delle immagini.

Made in the USA

Considerando che la penetrazione dei *mondo movies* italiani negli Stati Uniti accompagna il fenomeno sin dai suoi esordi, non sorprende osservare, sin dagli anni Sessanta, l’emergere di una sorta di *spin-off* americano del filone, con documentari più o meno ispirati che riprendono il modello blasettiano (accostamento paratattico di sequenze) o jacopettiano (costruzioni di montaggio più articolate a partire da una tesi ben definita). Questa sorta di via americana al *mondo movie* prende avvio già nel 1963, quando Russ Meyer (che si era già costruito un nome nell’*exploitation* con *The Immoral Mr. Tears* del 1959) firma *Europe in The Raw*. Il documentario, dalla struttura molto semplice e

23 Fascicolo di revisione del film, accessibile al link: <https://cinecensura.com/sexo/americana-cos-nuda-cos-violenta-naked-and-violent/>.

24 Il tentativo di analizzare microscopicamente le più cruente vicende *mondo* è stato cruciale per l’analisi del genere soprattutto grazie al lavoro di David Kerekes e David Slater, *Killing for Culture from Edison to ISIS. A New History of Death on Film*, Headpress, London 2016.

25 Si veda Linda Willams, “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”, *Film Quarterly*, 44, 4 (1991), pp. 2-13.

accumulativa, si presenta come l'ennesimo tour dell'Europa e colpisce soprattutto per la sua natura ibrida: pur offrendo allo spettatore numerose indicazioni di contesto sulle abitudini delle città filmate (da Berlino a Venezia), contiene numerosi inserti di carattere vagamente erotico, che mostrano soltanto attraverso brevissimi flash, alcune procaci bellezze femminili in pieno stile meyeriano.

Questo rifiuto risoluto di abbracciare la via della mostrazione esplicita e integrale è motivato non soltanto da fattori contestuali legati all'evoluzione del cinema pornografico, che nel 1963 stava ancora muovendosi verso la codifica del *money shot* come epitome narrativa,²⁶ ma da una specifica preferenza autoriale di Meyer per un erotismo suggerito più che esibito, ritenuto maggiormente capace di sollecitare l'immaginazione dello spettatore.²⁷ L'aspetto *peeping* del film, il presupposto narrativo secondo cui le immagini proposte allo spettatore sarebbero il frutto di un lungo processo di cattura clandestina, è esplicitato come un patto di credenza che lo spettatore deve sottoscrivere già nell'incipit, dove vengono mostrate le apparecchiature di ripresa e il commento evidenzia proprio questo specifico aspetto della pellicola:

Only by employing the equipment you see here in a very unique manner could we have captured the stark realism of contemporary life in Europe and bring you face to face with some of the startling facets of existence which have never before been portrayed on the screen. Much of this captivating film was shot with this camera, carefully concealed in a briefcase. With a camera hidden in such a novel fashion, we were able to film many behind-the-scenes activities which otherwise would not have been allowed.

Intorno al 1963, insomma, i registi americani stanno cominciando a mettere le mani su una formula rivelatasi di grande successo per appropriarsene e adoperarla per produrre un proprio punto di vista sul mondo. Così come Meyer, anche i primi altri sperimentatori di questo filone *mondo* americano sceglieranno di rivolgere l'occhio della macchina da presa sull'Europa o su altre parti del mondo, in modo

26 Sul ruolo del *money shot* nella codifica dell'*hard core pornographic feature film*, si veda la classica ricostruzione di Linda Williams, *Hard Core. Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*, University of California Press, Berkeley, Los-Angeles 1989, pp. 93-6.

27 Alberto Farina, *Sparate sul regista! Personaggi e storie del cinema di exploitation*, Il Castoro, Milano 1997, p. 41.

speculare a quanto fanno i registi italiani, per i quali anche gli USA sono – come si è evidenziato – un inesauribile serbatoio di bizzarrie da filmare. Emblematici sono in questo senso sia *Playgirls International* (D. Wishman, 1963) – uno dei pochi *mondo movies* diretti da una regista²⁸ – sia *Kwaheri* (D. Chudnow, T. Brooks, 1964). Quest'ultimo film è interessante perché mette in circolo, celandola dietro al pretesto antropologico-etnografico, un'ampia serie di stereotipi colonialisti-orientalistici che predatano di alcuni anni un dibattito destinato a esplodere, tanto in Italia quanto negli Stati Uniti, a seguito delle feroci polemiche innescate dall'uscita di *Africa addio*.²⁹ In senso più generale, ciò che accomuna queste prime operazioni di appropriazione statunitense del modello *mondo* è la decisione di rivolgere prima di tutto il proprio sguardo fuori dai confini nazionali, per cercare nell'altrove geografico soggetti inediti e degni di essere ripresi.

Saranno necessari almeno un paio di anni perché, seguendo le orme proprio di quel cinema italiano che intendevano emulare, i registi americani individuassero proprio nell'anima eterogenea del loro spazio nazionale il luogo ideale per mettere alla prova la capacità del medium cinematografico di filmare la realtà sino a deformarla. Verso la metà degli anni Sessanta vedono così la luce quelli che possiamo considerare i primi *mondo movies* americani maturi, come *Mondo Freud* (L. Frost, 1966) e *Mondo Hollywood* (R.C. Cohen, 1967). Il film di Frost inizia con le riprese di una non meglio definita spiaggia della California meridionale e mostra un presunto operatore installare, sulla propria macchina da presa, un obiettivo telescopico funzionale a ispezionare, dalla distanza di un *vantage point* discreto e

28 È da notarsi come il film arrivi al termine di una serie di opere precedenti in cui Wishman si era dedicata alla documentazione dei *nudist camps* (p. es. *Hideout in the Sun*, 1960; *Diary of a Nudist*, 1961), che costituiranno uno degli incunaboli della mostrazione legittima del nudo e, di conseguenza, uno dei più importanti antesignani della pornografia. Il medesimo afflato, peraltro, muove altri *mondo movies* americani dell'epoca, come *Sexual Freedom in Denmark* (J. Lamb, 1970); *Pornography in Denmark: A New Approach* (A. de Renzy, 1970); *Africanus Sexualis* (M. Cimber, 1970); *The Sensually Liberated Female* (M. Cimber, 1970); in questi film, la pretesa igienico-educativa delle immagini (fornire al pubblico una rudimentale educazione sessuale) diviene il pretesto per erodere i confini del visibile, garantendo cittadinanza a immagini progressivamente sempre più esplicite.

29 Su veda Colliva, *Se non credete*, cit. Il film di Jacopetti avrà una eco particolare negli Stati Uniti e la sua uscita sarà accompagnata da un omonimo volume: John Cohen, *Africa Addio*, Ballantine, New York 1966. Il libro riprende ed espande i passaggi principali del commento in *voice over* del film, probabilmente a partire dai materiali preparatori dello stesso Jacopetti. Questa ipotesi, avallata dal fatto che il volume di Cohen costituisce un vero e proprio paratesto ufficiale del film riconosciuto dalla compagnia produttrice Rizzoli, è però difficilmente verificabile avendo Jacopetti distrutto la maggior parte del suo archivio personale prima della morte, avvenuta nel 2011.

distante, i corpi degli ignari villeggianti. La vocazione scopofila della sequenza, prodiga di dettagli tecnici difficilmente verificabili per lo spettatore – che li accetta quindi in virtù di un implicito patto di lettura documentarizzante sottoscritto con il regista³⁰ – è ulteriormente sottolineata poco dopo, quando nel medesimo dispositivo di ripresa viene inserita una pellicola in grado di reagire all'infrarosso per fendere il buio della notte, rivelando così a vantaggio dello spettatore le segrete delizie di una battaglia popolata da coppie in amore.

Questa lunga sequenza, che ci mostra con movimenti di macchina convulsi le acrobazie amorose di due (apparentemente) inconsapevoli amanti, è resa ironica dagli ampi riferimenti sull'origine militare della tecnologia infrarossa, ma è interessante soprattutto perché posta in apertura di un film che proprio sulle nuove generazioni di giovani americani del dopoguerra sembra voler costruire la sua specificità. Subito dopo questa scena, il commento in *voice over* si interroga in modo esplicito sull'origine di quello che identifica come *teen phenomenon*, che dimostra di non essere in grado di comprendere appieno, come se gli adolescenti fossero un oggetto misterioso e indefinito. Non è incidentale che questo tema emerga in modo specifico nei *mondo* americani di questi anni, nel momento in cui i *teen* emergono come soggetto sociale autonomo anche attraverso la mediazione del dispositivo cinematografico.³¹

È in effetti proprio quando volgono il proprio sguardo indagatore verso le generazioni più giovani che i *mondo movies* americani raggiungono i risultati più originali, come se soltanto la forma del reportage sensazionalistico (ancorché pretestuoso o del tutto simulato) fosse in grado di radiografare i risvolti eterogenei di un processo in corso. Se in Italia soltanto il film *Dipingi di giallo il tuo poliziotto* (P. F. Pingitore, 1970) aveva tentato un'operazione simile, focalizzandosi però soprattutto sulle implicazioni politiche del Sessantotto, i *mondo* statunitensi sembrano osservare i giovani con un occhio più interrogativo e meno partecipe. *Teenage Rebellion* (N. T. Herman, 1967) è già emblematico da questo punto di vista; pur non condividendo tutte le caratteristiche chiave del filone, il film è stato commercializzato ricorrendo a un tono sensazionalistico tipico dei *mondo* (sui materiali promozionali si legge non a caso la promessa di rivelare "The truth.

30 Utilizzo qui le categorie introdotte da Roger Odin, *Della finzione*, Vita&Pensiero, Milano 2004.

31 Catherine Driscoll, *Teen Film. A Critical Introduction*, Berg, Oxford-New York 2011, p. 27.

A factual report on the now generation”) ed è noto anche con il titolo, del tutto esplicito in questo senso, *Mondo Teeno*.

Attraverso immagini spesso disordinate e notturne, colte nel pieno dell'azione, *Teenage Rebellion* si interroga esplicitamente sulla natura di questa nuova forza sociale, che definisce significativamente “a concentration of energy, hopes and passion, delicately balanced like an explosive bomb”. Stanchi di occupare una posizione passiva, i giovani americani (il film ne censisce 18 milioni) “are making themselves heard” con un tono aggressivo che preoccupa la generazione dei padri (spesso ripresa come a offrire un contraltare alle immagini dei giovani nel pieno di azioni di protesta che, questo è il suggerimento implicito, costituiscono la modalità chiave con cui manifestano la loro presenza politica). Pur senza mai adottare un tono di aperta condanna, il film lascia trasparire una certa preoccupazione per nuove mode (su tutte quella del ballo) e atteggiamenti che non riescono a comprendere.

Come già in *Mondo Freud*, una particolare attenzione è dedicata al tema della guida in automobile, che anche attraverso la macchina mitopoietica del cinema si andava imponendo in quegli anni come un vero e proprio status symbol per i teenager americani;³² il film assume però una postura più esplicitamente igienico-moralistica nei confronti del fenomeno, mettendo in guardia contro i pericoli della guida e gli eccessi di un atteggiamento eccessivamente spavaldo sulla strada, come se si trattasse di una diffusa piaga sociale. Si tratta di un elemento che risuona con particolare incisività nella cultura statunitense dell'epoca, che proprio al genere specifico dei *safety films* aveva consegnato alcune delle immagini più inquietanti del decennio.³³

32 Si veda David Blanke, *Hell on Wheels. The Promise and Peril of America's Car Culture*, University Press of Kansas, Lawrence 2007.

33 Come ha puntualmente osservato Heller-Nicholas, il fenomeno dei *safety film*, con riferimento in particolare a quelli prodotti dalla Highway Safety Foundation a partire dal 1959, costituisce una vera e propria archeologia alternativa dell'immaginario estremo nel cinema americano e, almeno per quanto riguarda gli obiettivi del presente contributo, anche della via statunitense al *mondo*. Con l'obiettivo di sensibilizzare i giovani automobilisti incentivandoli ad adottare atteggiamenti di guida sicuri, film come *Signal 30* (R. Wayman, 1959) e *Wheels of Tragedy* (R. Wayman, 1963) presentavano al pubblico immagini estreme di incidenti automobilistici e delle loro conseguenze. La funzione socialmente igienizzante di queste opere diventerà ancora più esplicita nei film successivi, dedicati alla sensibilizzazione nei confronti di piaghe sociali più generali, come l'alcolismo (*There's a Message in Every Bottle*, N. Boris, 1969), i piccoli furti (*The Shoplifter*, H. J. Leder, 1964) o il rapimento dei minori (*The Child Molester*, H. J. Leder, 1964). Si veda Alexandra Heller-Nicholas, *Found Footage Horror Films. Fear and the Appearance of Reality*, McFarland & Company, Jefferson 2014, pp. 43-48.

È, in altre parole, come se appena dietro l'entusiasmante caoticità dei giovani, i registi *mondo* scorgessero una sorta di nichilismo, se non apertamente di tensione all'autodissoluzione. Lo conferma anche *Mondo Daytona* (F. Willard, 1968), tutto giocato sul contrasto fra sequenze pervase da un vero e proprio eccesso di vitalismo e inserti lisergici che visualizzano gli stati alterati tipici dell'emergente cultura della psichedelia.³⁴ Rinunciando completamente a sviluppare un disegno "a tesi", il film accosta lunghi passaggi sulle spiagge americane dove vediamo amoreggiare alcune coppie di giovani accompagnate da un commento che parodizza i *safety films* a intermezzi quasi astratti, dove i volti si sciolgono in una sorta di melma audiovisiva che simula gli effetti dell'allucinazione indotta dalle sostanze stupefacenti.

Something's Happening – The Hippie Revolt (E. Beatty, 1967) è probabilmente l'esempio più maturo e complesso di questo filone "giovanilistico", nonché il più interessante per la sua decisa rinuncia a qualsiasi tentativo di formulare un giudizio moralistico sul fenomeno *hippie*, lasciando – come sottolineano i materiali promozionali – che siano le stesse immagini prodotte dalla controcultura a raccontare questo sommovimento sociale in corso. Qui il mutamento culturale non è soltanto oggetto di una più o meno accurata analisi culturale, ma diventa la materia stessa di cui si compone il film, perché tutti i brani filmati, sia quelli collettivi che le interviste ai giovani partecipanti, sono (o hanno perlomeno tutta l'aria di essere) realizzati direttamente dai partecipanti, per il quali il medium video diventa uno strumento non solo di autorappresentazione ma anche e soprattutto di *agency* politica, di intervento diretto nel mondo. Anticipando in qualche modo il concetto di *third cinema*,³⁵ *Something's Happening* ne condivide diverse caratteristiche formali e si presenta come un esempio particolarmente felice di rielaborazione decostruttiva di un modello espressivo nato sotto il segno del conservatorismo culturale a tutto vantaggio di un movimento insorgente. Si tratta, a conti fatti, di un *hapax* interessante proprio per la sua eccezionalità, perché conferma l'assoluta plasticità di un format che soltanto per connivenza con le logiche produttive del cinema commerciale non ha di fatto

34 Si veda Carlo Mazza Galanti, *K-Hole. Come la ketamina ha inventato il futuro*, NERO, Milano 2026, pp. 17-20.

35 Il testo fondamentale di Getino e Solanas uscirà soltanto due anni dopo; si veda Octavio Getino, Fernando Solanas, "Towards a Third Cinema", *Tricontinental*, n. 14, 1969, pp. 107-132.

quasi mai esplorato le possibilità di una direzione non morbosamente sensazionalistica.

A partire dagli anni Settanta e soprattutto con l'uscita del già ricordato *Faces of Death*, i *mondo movies* americani andranno mutando temi e struttura, riducendosi a un accumulo di sequenze scioccanti prive di qualsiasi interesse che ecceda la più becera scopofilia. Che si tratti di bizzarre ritualità più o meno ricostruite (*Secret Rites*, D. Ford, 1971), di indagini scopertamente fittizie sulla pornografia (*Prostitution Pornography USA*, S. Tokunow, 1971) o di varcare l'ultimo grande tabù visuale e osservare la morte a ventiquattro fotogrammi al secondo³⁶ (*Death: The Ultimate Mystery*, R. Emenegger, A. Sandler, 1975), in questi film tardi rimarrà poco o nulla del pure pretestuoso piglio polemistista dei più interessanti *mondo movies*. La storia di queste opere e dei successivi *shockumentaries* seguirà logiche diverse: quella dell'esposizione integrale alla violenza e agli eccessi del visivo, secondo una logica sensoriale più che narrativa, e rimane una vicenda ancora tutta da scrivere.

Giuseppe Previtali insegna Cinema e Visual Studies presso l'Università degli Studi di Bergamo. I suoi principali interessi di ricerca riguardano le forme estreme della visualità contemporanea e le intersezioni fra estetica e politica, con specifico riferimento ai contesti di conflitto. Ha pubblicato estesamente su questi temi ed è in particolare autore, fra gli altri, dei volumi *L'ultimo tabù. Filmare la morte fra spettacolarizzazione e politica dello sguardo* (Meltemi, 2020), *Che cos'è il trash* (Carocci, 2025). Di prossima uscita è l'edizione critica dei testi del film *Africa Segreta* di Alfredo e Angelo Castiglioni (Marsilio, 2026).

36 Secondo una nota definizione di André Bazin, destinata ad avere ampia eco nella cultura visuale del Novecento, la morte è (insieme all'orgasmo) uno dei due grandi oggetti infilmabili del cinema, che registrandola e consentendone la ripetizione la defrauda della sua unicità: "Ma due momenti della vita sfuggono radicalmente a questa concessione della coscienza: l'atto sessuale e la morte. L'uno e l'altro sono alla loro maniera la negazione assoluta del tempo oggettivo: l'istante qualitativo allo stato puro. Come la morte, l'amore si vive e non si rappresenta [...] o almeno non lo si rappresenta senza violazione della sua natura"; André Bazin, "Morte ogni pomeriggio", 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 1999, p. 32.