



GIUSEPPE PREVITALI

Mondi erotici. Gli pseudo-documentari e il ritratto di un Paese che cambia



FUORI DAL CANONE

¹ Soltanto per fare alcuni esempi relativi ai primi esemplari del filone, *Europa di notte* registra un incasso di 1210 milioni di lire sull'intero mercato, *Il mondo di notte* si attesta sulla cifra simile di 1207 milioni e il controverso *Mondo cane* incassa 784 milioni alla fine del suo ciclo distributivo. Una panoramica sui dati d'incasso di questi film è offerta da Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974, pp. 318-325.

² Lino Micciché, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 2002, p. 127.

³ Cfr. Piera Detassis, "... altri miraggi. Il caso Jacopetti", in Claver Salizzato (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia 1989, p. 141.

⁴ Negli ultimi anni si è lentamente avviato un processo di riscoperta del filone, soprattutto per tramite di autori esterni all'ambiente accademico, il cui lavoro non è risultato però particolarmente incisivo, forse perché interessato – più che a fornire una ricostruzione accurata del fenomeno – a riabilitare il profilo biografico dei suoi principali protagonisti. Cfr., ad esempio, Stefano Loparco, *Gualtiero Jacopetti. Graffi sul mondo*, Il Foglio, Piombino 2014; Pietro Cavara, *Ricordo di un padre. Paolo Cavara, regista gentiluomo*, Aracne, Roma 2014. Più obiettivo risulta il ritratto fornito dal film *L'importanza di essere scomodo – Gualtiero Jacopetti* (2012) di Andrea Bertinetti.

⁵ Cfr. Antonio Bruschini, Antonio Tentori, *Nudi e*

Il fenomeno dei *mondo movies* ha avuto un singolare destino critico. Pur essendosi sviluppato sostanzialmente in Italia (seppur facendo spesso ricorso a coproduzioni internazionali e riuscendo a generare interessanti epigoni all'estero) e avendo avuto un significativo successo di pubblico¹ che lo ha accompagnato per tutta la prima parte del suo lungo sviluppo, la sua storia in quanto genere cinematografico non è mai stata veramente raccontata e la sua ricezione risulta schiacciata su una serie di posizioni ormai standardizzate. Assolutamente esemplare, da questo punto di vista, rimane il giudizio espresso da Lino Micciché, che a partire dall'esempio deterioro offerto dai film realizzati da Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi e (inizialmente) Paolo Cavara, condanna senza appello l'intero filone. Alla base di questi prodotti moralmente discutibili vi sarebbe infatti una "formuletta elementare: rappresentare nel modo più degradato le cose più degradanti, ricreandole e il più delle volte intentandole, con il massimo della degradazione, e coprendole poi con un esile manto di finto stupore moralistico o di falsa amarezza penosa, in modo da ingannare lo spettatore"².

Quello che si profila è innanzitutto un problema etico, che ha a che vedere sia con la corruzione del patto di fiducia fra l'immagine documentaria e lo spettatore che con la presentazione di immagini scomode per il loro contenuto (a seconda dei casi, eccessivamente violento). Cinico e spregiudicato, il cinema *mondo* riesce sì ad accontentare i gusti del nuovo pubblico borghese che cerca nel film il brivido di una realtà che si rende finalmente accessibile all'occhio della macchina da presa,³ ma risulta escluso da qualsiasi canone della storia cinematografica italiana, di cui costituisce ancora oggi uno dei grandi rimossi. A questo processo ha senza dubbio contribuito anche la personalità eccentrica di Jacopetti, concordemente ritenuto l'autore più influente di *mondo movies*, le cui idee politiche apertamente conservatrici (non prive di accenni nostalgici al recente passato coloniale e fascista) nonché le controverse vicende giudiziarie non faranno che alimentare il rigetto del fenomeno da parte della critica cinematografica.⁴

La complessa e ancora largamente inesplorata fisionomia del fenomeno *mondo movies* si può tuttavia organizzare attorno a due nuclei fondamentali, che ne guidano lo sviluppo e ne determinano la fortuna. Nella loro agile guida cinefila al genere,⁵ Antonio Bruschini e Antonio Tentori distinguono infatti fra i *mondo erotici*, quelli cioè legati all'esibizione del corpo nudo in un ventaglio di situazioni che vanno dalle danze riprese in *Il mondo di notte* (1960) di Luigi Vanzi, alla pornografia esplicita di *Le notti porno nel mondo* (1977) di Bruno Mattei, e quelli che mettono lo spettatore di fronte a immagini violente, brutali, macabre (esemplare in questo senso rimane la sequenza della falsa morte in diretta di *Ultime grida dalla savana*, 1975, di Antonio Climati e Mario Morra). Non è certamente sempre possibile distinguere chiaramente fra le due tendenze, ma mentre questa seconda tipologia di *mondo*, anche in virtù del suo ruolo anticipatore nei confronti dei cosiddetti *shockumentaries* (di cui costituiranno una riattualizzazione semplificata in VHS a partire dagli anni '80), è stata a lungo studiata nel contesto anglosassone,⁶ gli pseudo-documentari erotici sono ancora oggi ampiamente ignorati dal punto di vista critico, complice la natura fortemente epigonale della maggior parte di questa produzione.

crudeli. I mondo movies italiani, Bloodbuster, Milano 2013.

⁶ Cfr. Mark Goodall, *Sweet & Savage. The World Through Shockumentary Film Lens*, Headpress, Londra 2006; David Kerekes, David Slater, *Killing for Culture from Edison to ISIS. A new History of Death on Film*, Headpress, Londra 2016.

⁷ Cfr. Marco Dalla Gassa, "Tutto il mondo è paese. I mondo movies fra esotismi e socializzazione del piacere", «Cinergie», n. 5, 2014, pp. 83-95.

⁸ Cfr. Il documento fa parte del database del progetto PRIN *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70* (doc. ANT609), accessibile al link <http://users.unimi.it/cattoliciecinema>.

⁹ Cfr. Raffaele De Berti, "Europa di notte. Lo spettacolo di rivista nell'Italia del boom economico", «L'avventura», n. 2, 2016, pp. 337-356.

¹⁰ Il Centro Cattolico Cinematografico definisce il film "moralmente inaccettabile" per la presenza di "spettacoli di varietà tra i più spregiudicati e sensuali": Centro Cattolico Cinematografico, *Segnalazioni cinematografiche*, vol. XLV, Centro Cattolico Cinematografico, Roma 1959, p. 126.

¹¹ Cfr. Stefano Della Casa, "I generi di profondità", in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. X (1960-1964), Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma 2001, pp. 294-305.

DALLA NOTTE AL MONDO

A fronte di una ricezione assolutamente controversa, come si è incominciato ad osservare abbastanza di recente, la storia di queste pellicole nasconde aspetti piuttosto sorprendenti, che si tratti del rapporto assolutamente cruciale fra questi pseudo-documentari e il cinema antropologico e/o d'autore degli stessi anni⁷ o della loro circolazione, aspetto che merita ancora numerosi approfondimenti. Soltanto per fare un esempio, si ha notizia di una proiezione di *Mondo cane* (1962) di Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara e Franco Proserpi, che certo non risparmiava allo spettatore inquadrature già ben più che licenziose sul seno femminile, all'interno di un cineclub per sacerdoti a Bergamo, nel gennaio 1964, al fianco di un film d'autore come *Nattvardsgästerna* (*Luci d'inverno*, 1963) di Ingmar Bergman, e di un documentario politico come *All'armi, siam fascisti!* (1962) di Lino Del Fra, Cecilia Mangini e Lino Micciché.⁸

Nell'impossibilità di ricostruire nel dettaglio un panorama che, già da questi brevi cenni, si dimostra complesso, colmo di lacune e difficoltà, risulta però utile ricostruire almeno in linea generale i contorni di sviluppo dei *mondo movies* erotici, che – con le loro immagini pruriginose – hanno accompagnato una nuova definizione del mostrabile cinematografico in un contesto socioculturale in profondo mutamento come quello del boom. L'atto di nascita del filone, quell'*Europa di notte* (1958) di Alessandro Blasetti, la cui firma blasettiana diventerà garanzia di un pedigree autoriale agli occhi dei critici, è una interessante operazione commerciale⁹ che propone allo spettatore – in una sorta di atlante cinematografico – immagini dai più noti locali notturni d'Europa. La struttura del film è oltremodo semplice: entro una cornice finzionale si snodano lunghe sequenze riprese all'interno di vari night club, con protagonisti personalità di spicco del jet-set dell'epoca (da Domenico Modugno a Coccinelle). È in questa sorta di rimediatazione cinematografica dello spettacolo di rivista che il corpo femminile incomincia a svestirsi, esibendosi in numeri spettacolari che Blasetti riprende con grande attenzione ma non senza incorrere, proprio per la licenziosità dei contenuti, nella reprimenda della critica cattolica.¹⁰

A partire dal seminale esempio di *Europa di notte*, la prima metà degli anni '60 vedrà una vera e propria fioritura del *mondo sexy*, all'interno di quella logica "di profondità" che caratterizzerà il sistema dei generi per tutto il decennio.¹¹ Se lo stesso Blasetti tornerà sul luogo del delitto con *Io amo, tu ami...* (1961), sorta di variazione sui medesimi temi, gli epigoni non tarderanno ad emergere, con un progressivo allargamento dello sguardo che porterà la macchina da presa a scandagliare ogni angolo dei cinque continenti alla ricerca di immagini che si faranno sempre più eroticamente connotate. È ad esempio il caso di *Il mondo di notte* che, anche grazie al commento di Gualtiero Jacopetti (già autore dei testi di *Europa di notte*), riesce però a trascendere la dimensione puramente imitativa per offrire allo spettatore qualche spunto pretestuosamente antropologico, diluito all'interno di lunghe sequenze spettacolari. Più derivativi, ma ugualmente interessanti per tratteggiare i contorni di un fenomeno in formazione, sono *mondo coevi* come *Le orientali* (1959) di Romolo Marcellini, forse il primo pseudo-documentario ad abbracciare una visione veramente globale, *America di notte* (1961) di Giuseppe Maria Scotese, *Il mondo di notte n.2* (1961) di Gianni Proia, *Le dolci notti* (1962) di Vinicio Marinucci, *I piaceri*

¹² Il riferimento è alle influenti ricerche di Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2013.

¹³ Il film è stato infatti al centro di una complessa vicenda giudiziaria, ricostruita – insieme alla sua ricezione critica e pur con qualche concessione all'obiettività – dai documenti raccolti in Fabrizio Fogliato, Fabio Francione, *Jacopetti Files. Biografia di un genere cinematografico italiano*, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 93-153.

¹⁴ Il riferimento più accurato al riguardo rimane tutt'oggi il volume di Roberto Curti, Tomasso la Selva, *Sex and Violence. Percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino 2003, pp. 279-351.

nel mondo (1962) di Vinicio Marinucci, *La donna di notte* (1962) di Mino Loy, *Mondo sexy di notte* (1962) di Mino Loy, *Notti e donne proibite* (1962) di Mino Loy, *Mondo caldo di notte* (1962) di Renzo Russo, *Notti calde d'oriente* (1962) di Roberto Bianchi Montero.

Ben lungi dall'essere un fenomeno passeggero e avulso dal proprio contesto culturale, questi primi esempi di mondo sapranno fare tesoro della lezione di Blasetti e riusciranno a rilocalizzare le forme spettacolari preesistenti all'interno del film, come dimostra la presenza di diverse personalità molto note in diversi titoli del filone. Oltre al caso già citato di *Europa di notte* (in cui peraltro figura anche Raffaella Carrà), si possono ricordare almeno la fugace apparizione di Giuliano Gemma in *Io amo, tu ami...*, la presenza di Corinne Fontaine nei film di Roberto Bianchi Montero *Sexy follie* (1962) e *Sexy nudo* (1963) o di Pippo Franco e Franco Califano in *Notti nude* (1962) di Ettore Fecchi. Lo stesso si può dire di personaggi come Corrado o Alberto Lupo, che presteranno la voce a diversi dei commenti in voice over di questi film (fra i quali ricordiamo almeno *America di notte*, *Le dolci notti* e *Mondo caldo di notte* per il primo e *Le città proibite – Un mondo si rivela* (1963) di Giuseppe Scotese, per il secondo).

Il progressivo allargamento dell'attenzione geografica dei registi, che li spinge ad addentrarsi sempre più spesso al di fuori dei confini dell'Europa, darà il via ad una fortunatissima serie di titoli di ambientazione africana, che (salvo rarissime eccezioni), non risparmieranno allo spettatore punti di vista orientalisti¹² e uno sguardo spesso apertamente paternalista nei confronti di luoghi lontani, ricondotti spesso ad uno stereotipico esotismo. Pioneristico in questo senso è il film di Nico Renzi *Africa sexy* (1963), che mette a frutto l'eredità del documentarismo antropologico ibridandola con un'attenzione specifica per le forme femminili, riprese più liberamente proprio grazie al preteso valore documentario delle immagini. Lo stesso si può dire di altri film come *L'amore primitivo* (1963) di Luigi Scattini; il singolare *Le schiave esistono ancora* (1963) iniziato da Folco Quilici ma trasformato in un mondo da Roberto Malenotti; il più ambizioso *Il piacere e il mistero* (1964) di Enzo Peri; e per alcuni mondo post-sessantottini come *Le isole dell'amore* (1970) di Pino De Martino, o *I segreti delle città più nude del mondo* (1971) di Luciano Martino. A partire dal controverso *Africa addio* (1966) di Gualtiero Jacopetti e Franco Prospero, vero e proprio punto di svolta nella storia dei *mondo movies*,¹³ l'ambientazione africana si imporrà definitivamente come uno degli standard del filone, ma più per le sequenze scioccanti che per quelle erotiche.

Dopo i moti giovanili, l'emersione di nuove subculture e la progressiva erosione del campo del visibile (portata avanti, fra l'altro, proprio da numerosi dei filoni cinematografici diffusi in quel periodo),¹⁴ anche i *mondo movies* aggiornano il loro repertorio spettacolare, recependo sia l'immaginario della droga (come si vede in *L'amore, questo sconosciuto*, 1969, di Massimo Pupillo e in *Mille peccati... nessuna virtù*, 1969, di Sergio Martino) che forme di erotismo più esplicito. Questi *mondo*, pur non rinunciando alla presenza di cornici in stile reportage che giustifichino l'esibizione di immagini scabrose, si preoccuperanno sempre meno di proporre complesse costruzioni di montaggio alla Jacopetti, limitandosi ad accostare in forma paratattica immagini via via più esplicite, sino a lambire il terreno del pornografico. *Mondo di notte oggi* (1975), firmato da Gianni Proia, con i suoi numeri erotici sempre piuttosto espliciti inanellati uno di seguito all'altro, è

¹⁵ Cfr. Fabrizio Fogliato, Fabio Francione, *op. cit.*, pp. 55-60.

¹⁶ Cfr. Mark Goodall, *Sweet & Savage. The World Through the Shockumentary Film Lens*, Headpress, Londra 2018, pp. 57-60.

assolutamente esemplare in questo senso, ma questo tipo di struttura (estremamente semplice ma di sicuro successo per concedere allo spettatore la soddisfazione del suo impulso scopofilo) verrà seguita da tutti i *mondo sexy* più tardi, come il già citato *Le notti porno nel mondo*, *Emanuelle e le notti porno* (1978) di Bruno Mattei, *Follie di notte* (1978) e *Le notti porno nel mondo n.2* (1978) di Joe D'Amato.

LA DONNA NEL MONDO E LE CONTRADDIZIONI DEL GENERE

Forse nessun altro film meglio di *La donna nel mondo* (1963) di Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara e Franco Proserpi può meglio rappresentare la complessità di una tendenza (quella dello pseudo-documentario sexy) che si rivelerà minoritaria all'interno del genere. Pur non essendo certamente il film più esplicito dal punto di vista dei contenuti, è senza dubbio il più complesso per quanto riguarda la struttura e il disegno ideologico complessivo, in pieno stile Jacopetti. Film dalla ricezione assolutamente eterogenea,¹⁵ sospesa fra il plauso tecnico e l'insoddisfazione per la qualità diseguale dei brani che lo compongono, *La donna nel mondo* riprende la causticità misantropa che aveva caratterizzato il precedente *Mondo cane* ed interroga, con un'identica ampiezza di sguardo, i ruoli della donna nel mondo contemporaneo.¹⁶

Al film non mancano certo pretese di analisi autenticamente antropologica ma, come sempre in Jacopetti, l'ironica contrapposizione fra sequenze contrastanti è più che altro funzionale a far emergere continuità inattese e differenze sorprendenti fra i brani che compongono questo strano reportage. La scena di apertura è in questo senso già assolutamente emblematica: il film si apre infatti con una carrellata a seguire sul fondoschiena di una donna che si muove speditamente nei corridoi di un aeroporto. A partire da questa immagine inaugurale, il film squaderna un vero e proprio archivio visivo di dettagli anatomici e immagini di donne di ogni origine geografica e ceti sociali (senza lasciarsi scappare neppure l'occasione di riprendere un terzetto di monache). Arriviamo a questo punto sulla pista, dove un aereo è appena atterrato: mentre un gruppo di donne bellissime scende le scalette, un drappello di fotografi e operatori (tutti rigorosamente uomini) si appresta a riprenderle, scrutandone ossessivamente i volti e i corpi. È qui che la sequenza sembra assumere un tono metacinematografico, perché la dinamica di sguardo che mette in scena è quella che ritroveremo lungo tutto il film, con i corpi delle donne letteralmente assaliti dallo sguardo maschile, potenziato dalla natura prostetica degli strumenti di ripresa. L'impressione verrà poi confermata dalla scena immediatamente successiva, concentrata sugli sguardi lanciati dai soldati durante la parata delle forze armate italiane alle spettatrici a bordo strada. Attraverso un uso acuto di primo piano e fermo immagine, Jacopetti compone così un ritratto ridicolo del desiderio maschile, in qualche modo anticipando un tema tipico della commedia sexy.

Ciò che interessa a Jacopetti però non è, come si sarebbe forse incautamente tentati di ipotizzare se non si conoscesse la sua parabola biografica, mettere alla berlina la scopofilia maschile per promuovere forme di *agency* femminile; nel corso del film l'occhio disincantato della macchina da presa si posa infatti indifferentemente su entrambi i sessi ed anzi, nel caso del corpo della donna, non viene risparmiata nessuna facile e piccante allusione all'interno del *voice over*. Così, ad esempio, Jacopetti commenta le immagini

¹⁷ Nel senso delineato da Tom Gunning, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", «Wilde Angle», n. 3-4, 1986, pp. 63-70.

ni delle soldatesse israeliane colte seminude durante una pausa dell'addestramento, in una sorta di remake cinematografico del tema iconografico di Susanna e i vecchioni: "Eccole qua, le terribili soldatesse dell'esercito d'Israele, eredi delle antiche Amazzoni guerriere che per meglio manovrare la spada si amputavano il seno. Almeno così le ha definite qualche osservatore straniero dotato di scarso spirito d'osservazione... Guardatele: vi sembra proprio che la dura vita del campo, la disciplina militare, la familiarità con le armi abbiano loro tolto qualcosa della primitiva, deliziosa, fresca femminilità?". L'esibizione del corpo femminile è insomma di per sé stessa un'attrazione¹⁷ di primo piano, ma uno dei tratti distintivi del film è dato da una struttura ritmica particolarmente studiata, che alle esplosioni di vitalità sensuale accosta, in un effetto di ricercata alternanza di toni, brani dal tono più lugubre e crepuscolare. Qui è una sorta di disgusto attraente ad emergere e non è certo un caso che un regista conservatore come Jacopetti scelga questo tipo di registro per commentare (con toni mai come oggi lontani dalla nostra sensibilità) le riprese fatte in un bar per lesbiche: "Quale altro genere di affinità induce queste ragazze a ballare fra loro in un famoso locale parigino? Qual è il sentimento che, pur allontanandole dalla compagnia dell'uomo, le spinge ad imitarne l'aspetto con un risultato tanto patetico e per il quale la facile ironia tradisce un filo di malinconica tenerezza?".

Se dunque l'esibizione licenziosa sa convivere con brani dal tenore più riflessivo (come quello, celebre, delle lamentatrici di Orgosolo), *La donna nel mondo* non risparmia allo spettatore una vasta esplorazione nei territori dell'esotico, che in pieno accordo con la tendenza già analizzata, offre allo sguardo vorace della macchina da presa squarci di un mondo allora ancora poco conosciuto ai più. Così, le riprese realizzate in un villaggio della Papuasìa, non offrono alcuna annotazione antropologica, ma diventano semmai l'occasione per adottare uno sguardo paternalistico-ridicolizzante nei confronti dei costumi locali. Agli uomini che truccano il viso con pitture rituali viene riservata una infastidita ironia, mentre per le donne che lavorano la colonna sonora e il montaggio producono una riduzione al rango animale in cui i seni oscillanti sono ripresi in modo tale da richiamare immediatamente l'immagine di bovini al pascolo. Ugualmente, il lungo brano dedicato a Tahiti e ai ruoli delle donne locali è introdotto da un tono quasi poetico, che tradisce però uno sguardo che si annuncia già tipicamente esotista: "Toccammo infine questi lidi ambiti, dove tutto è una gioia ed un sorriso. È un'isola dolcissima, è Tahiti. È l'ultimo terrestre paradiso. Qui gli angeli son donne delicate come farfalle in volo a primavera, di fior dalle corolle profumate in cerca già dall'alba fino a sera". La scelta di accompagnare quest'evocazione con le immagini di donne ben più che giunoniche intente a cogliere fiori è tipica del gusto per i contrasti stridenti, maturato da Jacopetti già durante la sua carriera giornalistica. Così, fra danze forsennate e sguardi libidinosi di marinai americani, la macchina da presa indugia con insistenza su corpi giovani e meno giovani, avvolti in costumi da bagno o vestiti leggeri, in accordo a quella stessa vocazione catalografica vista all'opera nell'incipit e in numerosi punti del film.

Atlante delle rappresentazioni del femminile che alterna in modo anche contraddittorio analisi antropologica, nostalgie conservatrici e (vaghe) istanze progressive, *La donna nel mondo* riassume tutta la complessità di un genere che respinge ancora oggi per il suo problematico portato ideologico. Tuttavia, in virtù del ruolo assolutamente rilevante giocato nel con-

testo del cinema dell'epoca, sembra venuto il momento di offrire anche ai *mondo sexy* una forma di cittadinanza nella storia del cinema italiano, che sappia metterli in comunicazione con le rilevanti trasformazioni socioculturali che il Paese andava affrontando in quegli anni.

ABSTRACT

The so-called *mondo movie* genre is still nowadays highly overlooked in the canonical histories of cinema and usually associated to the shocking and extreme images presented by Gualtiero Jacopetti in his quintessential *Mondo cane*. Actually, a vast part of these films is devoted to the exploration of erotic themes, that were even crucial in the origins of the *filone*. The essay aims to provide an historical overview of erotic *mondo*, that will be considered not as a residual phenomenon, but as a specific way of visualizing the many faces of a specific period of Italian history.