

«The Best Show in Town» era lo slogan della Paramount nell'epoca d'oro dello studio-system: e la sua immagine, sostenuta da un potente circuito di sale cinematografiche, era quella della spettacolarità non sempre raffinata, ma comunque fondata su formule di collaudato successo e in alcuni casi grandiosa. Non a caso, Cecil B. De Mille era stato uno dei suoi fondatori, a metà degli anni Dieci. E non a caso, quando si trovò costretta a dichiarare bancarotta nel '33, sembrava dovesse venir assorbita dalla MGM, che dello spettacolo ricco e sontuoso aveva fatto il suo marchio distintivo.

Alla sua formazione avevano contribuito diverse esperienze e personalità degli anni Dieci: da William Hodkinson a Jesse Lasky, da Sam Goldwyn (all'epoca ancora Goldfish) a Cecil B. De Mille e soprattutto Adolph Zukor. Hodkinson le aveva dato il nome, e l'aveva fatta affermare sul mercato come distributrice di produzioni cui partecipava con quote finanziarie. Lasky, Goldwyn e De Mille erano stati i fondatori della «Lasky Feature Play» nel 1913, e Adolph Zukor era un ungherese che aveva intrapreso l'ambiziosa politica di portare sugli schermi celebri attori e successi teatrali. «Famous Players in Famous Plays» era il suo slogan, e la specializzazione in questo tipo di produzioni si consolidò dopo l'associazione con Jess Lasky, sotto l'egida della Paramount che curava la distribuzione dei loro prodotti. In breve, però, Zukor iniziò una rapida scalata, arrivando all'inizio del 1917 a controllare tutto il complesso Famous Players-Lasky-Paramount.

Nella prima metà degli anni Trenta, la Paramount dovette affrontare l'ultima crisi di assestamento, dovuta prima all'irruzione del sonoro e poi alla Depressione che aveva fatto sentire pesantemente le sue conseguenze anche presso le majors hollywoodiane. I suoi registi, all'epoca, si chiamavano ormai Lubitsch, Sternberg, Mamoulian e poi Mitchell Leisen e ancora De Mille; le sue star, Mae West, Gary Cooper, Marlene Dietrich, i fratelli Marx. Il suo approccio con il cinema fantastico, che proprio all'inizio del decennio aveva conosciuto un importante slancio, rimase però sempre piuttosto diffidente. Mentre la Universal si stava lanciando in una produzione specifica che la caratterizzò per lungo tempo, il fantastico Paramount -dopo un'iniziale attenzione- tendeva ad eludere i filoni e i generi che si andavano codificando.

Non è possibile, perciò, parlare di un «fantastico Paramount» allo stesso modo in cui se ne può parlare per case come la Universal o la Rko. Vi sono però alcune scelte ed alcuni film che segnano un suo importante contributo alla storia del genere, anche se spesso eccentrico rispetto ai filoni codificati. E il caso delle due versioni del Dr. Jekyll, ma anche di SF/horror memorabili come *The Island of Lost Souls* o il *Dr. Cyclops*, e più avanti del cielo fantascienza realizzato negli anni '50 con George Pal. Ma c'è soprattutto un settore del cinema fantastico in cui la Paramount ha lavorato con continuità ed efficacia: ed è quello della commedia fantastica, che visse il suo momento d'oro nella prima metà degli anni Quaranta, ma che è sempre stata particolarmente adatta alle tendenze e all'immagine Paramount. Questione di «specialità della casa», per una compagnia che aveva costruito la sua affermazione portando sugli schermi star del palcoscenico e successi teatrali, e che era contraddistinta dal «glamour» e dal meraviglioso chiaroscuro dei suoi direttori della fotografia. Niente licantropi nè vampiri, dunque, ma sogni ad occhi aperti, fantasmi o presenze inquietanti che si affermano soprattutto nel periodo in cui — verso l'inizio degli anni '40— si cercava di «nobilitare» il fantastico e di riscattarne dalle produzioni horror ripetitive e a basso costo. Ed ecco allora affiorare una continuità che permette di trascorrere dall'acceso romanticismo onirico di *Sogno di prigioniero* (1935) al Clair di *Ho sposato una strega* (1942), da *La morte va in vacanza* (1934) a produzioni di minore impegno ma di ottima riuscita come *La casa sulla scogliera* (1945) e *La sconfitta di Satana* (1949), o altri esempi di una serie B che intorno al 1940 viveva alla Paramount una stagione particolarmente felice.

Seguendo questo filo esile ma significativo attraverso i 75 anni di attività della compagnia, si ha anche l'impressione che il fantastico (in modo analogo, anche se diverso, rispetto a una MGM) intervenga a volte come una sorta di arricchimento dello spettacolo, di «sfondamento» della realtà in una poetica dell'entertainment che non accetta i confini del verosimile. Questo, almeno, nel periodo dello studio-system, che arriva più o meno fino all'inizio degli anni '50 e che permette di

precisare una politica delle majors, prima delle trasformazioni produttive e dell'ingresso di proprietari che ormai nulla hanno a che vedere con il cinema.

### **1. Gli anni del muto: Cecil B. De Mille**

Figura esemplare di questo «fantastico» come componente della spettacolarità, spesso legato anche ad originarie formule teatrali, è senz'altro Cecil B. De Mille (1881- 1959), che fu tra i fondatori di un ramo della compagnia e che vi lavorò per decenni. Già noto come regista teatrale, De Mille si era infatti associato con Lasky e Goldwyn nel 1913, lavorando in una direzione destinata a caratterizzare l'attività sua e della compagnia, con film a lungometraggio, d'ispirazione teatrale e di ricercatezza «artistica» (lo scenografo era Wilfred Buckland, famoso a Broadway per le celeberrime produzioni di David Belasco).

Nei suoi film non è raro trovare elementi fantastici, ma appartengono in larga parte a quelli già suggeriti dalle produzioni teatrali in voga tra gli anni Dieci e Venti, oppure alla grandiosità spettacolare e ai modelli iconografici del regista. Tipico di questo periodo è ad esempio l'inserimento di elementi fantastici all'interno di melodrammi contemporanei, con sequenze che non a caso colpivano maggiormente l'immaginazione del pubblico. In *The Whispering Chorus* (1918), ad esempio, un uomo simula la propria morte e cambia identità, ma finisce accusato dell'omicidio di se stesso; e per mostrare i conflitti interni alla sua coscienza compaiono sullo schermo, attorno alla sua figura, varie facce che rappresentano diversi stati d'animo e diversi consigli morali. Sono volti che mostrano gentilezza o tentazione, ridono, accusano, incoraggiano: quel «chorus of faces» che viene ripreso dallo stesso titolo del film.

In *Manslaughter* (1922), la protagonista sogna un'orgia romana di grande effetto visivo. In *Adams Rib* (1923) un inserto preistorico serve a chiarire il rapporto familiare tra due genitori contemporanei e la figlia amante del charleston e delle gonne corte. Ne *I Dieci Comandamenti* (1923), il prologo biblico si inserisce nel racconto di un dramma contemporaneo e colpisce l'attenzione degli spettatori. In *Feel of Clay* (1924), la scena fantastica venne ancora una volta giudicata come la più immaginativa del film e seguiva il viaggio verso la morte (e ritorno) da parte di marito e moglie che avevano tentato il suicidio. De Mille, inoltre, doveva anche dirigere *The Sorrows of Satan*, storia faustiana con prologo della rivolta di Satana e degli angeli ribelli. La vicenda si ispirava ad un romanzo di successo pubblicato nel 1895 da Marie Corelli, i cui diritti erano stati venduti alla Famous Players Lasky con il curioso accordo che il film non sarebbe stato diretto da De Mille. Con la morte della Corelli nel 1924, la produzione venne ovviamente affidata subito a De Mille, ma trasferita poco dopo a D.W.Griffith. L'episodio, probabilmente, influì sul divorzio tra De Mille e la compagnia, essenzialmente dovuto però alla revisione del contratto richiesta dagli amministratori per limitare le sue spese e ridimensionare le sue percentuali. De Mille se ne andò all'inizio del 1925, per ritornare poi nel 1931 e dirigere il grande successo di *Sign of Cross* (1932); sempre per il filone biblico realizzerà ancora per la Paramount *Sansone e Dalila* (1948) e i *I dieci Comandamenti* (1956), ma uno degli episodi più curiosi è il suo interessamento negli anni '30 al romanzo di Balmer e Wylie "Quando i mondi si scontrano", che sarà realizzato da Rudolph Maté nel '52, e che presenta una significativa combinazione di fantascienza e motivi biblici (l'arca di Noé).

### **2. Gli anni del muto: fantasmi, spiritisti e ipnotizzatori**

Una delle formule di De Mille, peraltro diffusa nella drammaturgia e nel cinema contemporanei, era quindi quella di inserire vicende fantastiche, oniriche, mitiche, allegoriche, all'interno di drammi contemporanei. E un concetto di fantastico inteso in funzione morale che troviamo diffuso negli anni Dieci e Venti, ma scomparirà poi rapidamente con il sonoro, sostituito da una nuova codificazione dei generi. La sua forma più esplicita è l'allegoria, che troviamo ad esempio in *Madame Jealousy* (1918), *The Tree of Knowledge* (1919), *Everywoman* (1919), *Experience* (1921), *Singed Wings* (1922), oltre che nel citato *The Whispering Chorus* (1918) di De Mille, tutti con

personificazioni di vizi, virtù e sentimenti, che in alcuni casi diventano anche il centro stesso della trama.

Ma il tema più propriamente fantastico tipico di questi anni è quello che coinvolge fantasmi, possessioni, ipnotismo e reincarnazioni: tutti elementi, cioè, in relazione con lo spiritismo in voga anche nella letteratura popolare, e spesso utilizzati in chiave comica.

Uno degli esempi più fortunati è *The Ghos Breaker* (1914), commedia di Paul Dickey e Charles Goddard che verrà rifatta nel 1922 con Wallace Reid, nel 1940 con Bob Hope e Paulette Goddard (*La donna e lo spettro*, ambientata a Cuba con tanto di zombies), e successivamente col titolo *Scared Stiff* con Jaek Haley (1945) e con Dean Martin e Jerry Lewis (*Morti di paura*, 1953). La storia è quella di una ragazza che riceve in eredità un castello infestato dagli spiriti, ma sopravvive al terrore grazie al comico aiuto del protagonista maschile.

Case infestate, o almeno credute tali, e presenze fantasmatiche si ritrovano anche in *The Ghost House* (1917) di William De Mille, comedy-thriller in cui dei rapinatori di banca usano una casa abitata da spiriti; in *The House of Silence* (1918) di Donald Crisp, detective story con casa dove ci si sente; in *The Haunted Bedroom* (1919) di Fred Niblo, altra comedy-thriller con falsi fantasmi; in *Something Always Happens* (1928) di Frank Tuttle, commedia in cui una ragazza americana in Europa si eccita quando il suo fidanzato la porta in una casa infestata dove si nasconde un ladro cinese. Lo spiritismo è al centro di *Beyand* (1921), dove compare il fantasma della madre della protagonista, mentre le sedute spiritiche alla moda costituiscono la principale attrattiva di *Darkened Rooms* (1929), ma sono fasulle ed espongono il protagonista ai biasimi della sua ragazza, quando pretende di portare la voce e lo spirito di un aviatore alla fidanzata dell'uomo. In *Barderland* (1922) di Paul Powell l'anima di una donna interviene sotto forma di una vecchia serva per salvare la vita familiare di sua nipote. In *Forever* (1921), William Reid ed Elsie Ferguson sono invece due amanti che si incontrano in sogno, in quella che è la prima versione del celebre *Sogno di prigioniero* con Gary Cooper.

Tematicamente affini sono le storie di ipnosi, come *The Crystal Gazer* (1917) di George Melford o *The Case of Becky*, realizzato prima con Blanche Sweet nel 1915, e poi con Costance Benney e Glenn Hunter nel 1921: la storia è quella di una ragazza che assume una doppia personalità per effetto di un mago ipnotizzatore, ma il suo "io" malvagio viene eliminato dal medico buono.

In *One Glorious Day* (1922) troviamo un tipico esempio di possessione in chiave comica, mentre due drammi sulla re incarnazione sono *The Heir of the Ages* (1917) e *Buried Pleasure* (1921). In quest'ultimo, vengono rievocate in noce precedenti esistenze; *The Heir of the Ages* unisce invece la re incarnazione con il filone preistorico: nella prima parte, due fratelli dell'età della pietra si contendono la stessa donna; nella seconda parte, la situazione si ripete quasi identica per due fratelli del West che sono la re incarnazione dei precedenti protagonisti.

Ai margini del fantastico si muove anche Harry Houdini, il famosissimo mago di origine ungherese che tentò senza molta fortuna la via del cinema; la Paramount distribuì due dei suoi primi film: *The Grim Game* (1919), incentrato sulle sue celebri "evasioni", e *Terror Island* (1921) diretto da James Cruze. Sarà ancora la Paramount, tra l'altro, a realizzare il film biografico su di lui, interpretato da Tony Curtis (*Il Mago Houdini*, 1953).

### **3. Le due versioni del dr. Jekyll**

Ipnatismo, re incarnazioni e spiritismo saranno temi fantastici destinati ad essere anch'essi ridimensionati con l'avvento del sonoro. Più curiosi possono essere invece alcuni film che anticipano sviluppi successivi. *An Hour Before Dawn* (1913) è così un primo esempio di fantascienza, con uno scienziato ucciso da un raggio esplosivo; in *The Man Who Saw Tomorrow* (1922) un uomo vede il futuro per ipnotismo. e in *The Story Without a Name* (1924) viene rapito uno scienziato che ha inventato il raggio della morte. Senza trascurare il fatto che fu la Paramount a distribuire e a far conoscere negli Stati Uniti alcuni capolavori del cinema tedesco, come *Gli occhi della mummia* di Lubitsch, *Il Golem* di Wegener, *Il sepolcro indiano* di May, *Metropolis* e *M* di Lang.

Ma il contributo di gran lunga più importante del periodo muto è il *Dr Jekyll e Mr Hyde* diretto da John Robertson nel 1920. L'adattamento comprende numerose libertà, prima fra tutte quella, divenuta canonica sullo schermo, della doppia figura femminile: la fidanzata dell'alta società con cui Jekyll mantiene rapporti obbligatoriamente formali, e la ragazza di estrazione popolare che scatena il desiderio sadico sotto l'aspetto di Hyde. Ma la principale attrattiva di questa versione è costituita dall'interpretazione di John Barrymore, celebre soprattutto per aver reso la classica scena della trasformazione riducendo al minimo il trucco, e puntando quasi esclusivamente sulla propria capacità mimica di distorsione facciale. Stevenson, come si sa, era stato del resto molto parco di informazioni dirette sull'aspetto di Hyde, ricorrendo invece ad elementi indiretti (la reazione di chi lo guarda, gli abiti troppo larghi, lo specchio ecc.) o a calibrati dettagli (la mano): Hyde non è infatti mostruoso per i suoi tratti, quanto ripugnante perché possiede solo l'elemento malvagio anziché la compresenza di male e bene caratteristica di tutti gli esseri umani.

Sul trucco insisterà invece maggiormente la successiva versione diretta in modo magistrale da Mamoulian nel 1932, con Fredrich March nella doppia parte del protagonista: un trucco rimasto misterioso come procedimento, ma probabilmente realizzato mediante l'uso di filtri colorati.

Le scene di trasformazione, assieme ad un memorabile spogliarello di Miriam Hopkins, sono tra le più efficaci di un film che sfrutta il chiaroscuro della splendida fotografia di Karl Strauss per gli effetti ricercati da Mamoulian. Il regista, passato al cinema da pochi anni, era infatti impegnato fin dal suo film d'esordio (il musical drammatico *Applause*, 1929) a cercare un linguaggio cinematografico più ricco e brillante nei movimenti di macchina, in un periodo in cui i problemi del sonoro stavano costringendo i registi ad una minore mobilità nell'uso della macchina da presa.

*Il Dottor Jekyll e Mr. Hyde* inizia così con una celebre soggettiva, che rovescia tutta la prospettiva della storia di Stevenson. A differenza del racconto, Mamoulian ci porta subito dal punto di vista della coscienza di Jekyll, e nella successiva lezione universitaria anticipa quella spiegazione teorica sull'io buono e l'io malvagio che nel testo originario è affidata al manoscritto conclusivo. In questo modo, il regista ci fornisce subito una chiave fondamentale della sua messinscena: portare lo spettatore dal punto di vista di Jekyll, ed in questo senso va interpretata anche la colonna sonora per la scena della trasformazione, un commento sintetico basato sul battito cardiaco.

Un'altra variante significativa è il rilievo dato a Sir Carew, che da quasi anonima vittima diviene un generale vittoriano, padre della fidanzata di Jekyll, che rinvia il matrimonio per questioni di «decenza». Acquista così un rilievo più esplicito il tema sessuale, come già in precedenti versioni teatrali, ma nella sua stretta connessione con l'ipocrisia sociale: Jekyll non è infatti un corpulento cinquantenne, ma un giovane brillante, il cui desiderio sessuale viene frustrato e si riversa sulla ragazza che incontra per strada (Miriam Hopkins) e che scatena il suo desiderio attraverso il doppio di Hyde.

Mamoulian rende così evidente quello che ha dichiarato essere il suo tema centrale: non tanto il conflitto tra Bene e Male, quanto quello tra natura e civilizzazione. Se John Barrymore è ricordato da molti come il più straordinario Jekyll dello schermo, la versione di Mamoulian è generalmente riconosciuta la migliore di tutte quelle tratte dal racconto di Stevenson. Con i due Jekyll, la Paramount realizza insomma due caposaldi dell'horror: ma è significativo che si tratti di un horror letterario e di lunga tradizione teatrale.

#### **4. Gli anni '30 e '40: il fantastico d'autore**

Gli anni Venti della Paramount si erano aperti all'insegna dello scandalo: nel settembre 1921 il comico Fatty Arbuckle venne accusato della morte di una ragazza durante un party orgiastico; nel febbraio 1922 l'attrice Mary Miles Minter fu coinvolta nel torbido episodio dell'omicidio del regista William Desmond Taylor; e subito dopo la star William Reid, di enorme popolarità per i suoi ruoli di americano pulito, confessò di essere un tossicodipendente.

Se vi si aggiungono i melodrammi peccaminosi di Cecil B. De Mille, si può capire come l'immagine della compagnia si fosse trovata esposta alle campagne moralizzatrici. Ma la Paramount aveva brillantemente superato ogni difficoltà, con le sue star che andavano da Gloria Swanson a

Rodolfo Valentino, da Marion Davies e Pola Negri ai Barrymore. Più difficile fu invece superate la crisi economica che la colse all'inizio degli anni Trenta, quando tutte le compagnie dovettero affrontare prima il passaggio al sonoro, poi la crisi e la Depressione. Adolphe Zukor era riuscito a mettere assieme un forte complesso di sale, in buona parte acquisite con metodi dubbi e proposte «che non si potevano rifiutare». Il cast di stelle poteva contare su Fredric March, Claudette Colbert, Maurice Chevalier, Miriam Hopkins, Jeanette MacDonald, Charles Ruggles, Carol Lombard, i fratelli Marx, e poi Mae West, Gary Cooper, William Powell, Harold Lloyd, Clara Bow, George Banerft, W.C. Fields, Marlene Dietrich, Cary Grant, Charles Laughton, Bing Crosby, Silvia Sidney. Nel 1931 era tornato De Mille, e gli altri registi degli anni Trenta si chiamavano Lubitsch, Mamoulian. Sternberg, Leo McCarey, il Cukor degli esordi.

Come per tutte le altre majors, tuttavia, gli incassi del 1932 erano stati disastrosi. La Paramount rischiò di essere assorbita dalla MGM, ma si rimise in sella, dopo una breve assenza di Zukor che era stato sostituito senza molto successo da Lubitsch a capo delle strutture produttive. La compagnia aveva ormai acquisito quell'assetto definitivo che terrà fino alla fine degli anni Quaranta, quando la sentenza del 1949 imporrà a tutte le case di produzione di disfarsi delle catene di sale, decretando, in pratica, la fine di un modo di far cinema che l'avvento della televisione avrebbe ulteriormente trasformato negli anni immediatamente successivi.

In questo ventennio, che vide affermarsi altre star come Alan Ladd, Bob Hope, Dorothy Lamour, Betty Hutton, Veronica Lake, e poi registi come Preston Sturges o Billy Wilder, i film fantastici restano sempre una minoranza o comunque relegati in ambiti secondari, ma vi sono alcuni esempi di rilievo anche nelle produzioni più ambiziose.

Primo fra tutti *Sogni di prigioniero* (Peter Ibbetson, 1935), remake di un film del 1921 con Wallace Reid (*Forever*), tratto a sua volta da un romanzo di George Du Maurier che era stato un grande successo teatrale di John Barrymore negli anni Dieci. L'architetto Peter Ibbetson (un Gary Cooper con baffetti) va a compiere un lavoro presso il duca di Towers, fa amicizia con la moglie del suo cliente, e scopre di aver fatto lo stesso sogno della donna. La duchessa (Ann Harding) è in effetti la compagna di giochi infantile dell'architetto, che era cresciuto con lei ma ne era stato separato da piccolo. I due decidono di fuggire assieme, ma vengono scoperti dal duca, che rimane ucciso nella lotta. Condannato all'ergastolo, Peter Ibbetson continuerà a incontrarsi con la donna in sogno, fino alla morte che arriverà contemporaneamente per i due amanti.

L'acceso romanticismo della vicenda non era forse ideale per un regista come Henry Hathaway, e lo stesso Gary Cooper è convincente solo a tratti, ma il film possiede un fascino particolarissimo. Come già la precedente versione del 1921, anche questa edizione di Peter Ibbetson non ebbe negli Stati Uniti il successo sperato, ma divenne celebre in Europa, ed è perfino ricordata nel titolo — e nei versi — di una delle più importanti poesie di Montale (“Sogno di prigioniero”, compresa nella raccolta “La bufera e altro”). I suoi maggiori estimatori furono comunque i surrealisti, che vi videro un meraviglioso esempio di «amour fou», dove la logica razionale veniva sconfitta dalla potenza del sogno. Secondo Brcton, è «un film prodigioso, trionfo del pensiero surrealista».

Un altro caposaldo del fantastico Paramount è *Ho sposato una strega* (*I Married a Witch*, 1942), secondo film americano di René Clair, realizzato in una fase in cui il regista francese era particolarmente attratto dalla commedia fantastica (*Il fantasma galante* è del '35, *Accadde domani* del '43). Lo stesso Clair era stato interessato dal romanzo “The Passionate Witch” di Thorne Smith e Norman Matson, ed aveva curato la sceneggiatura in collaborazione con Robert Pirosh. Un uomo politico di successo (Fredric March) sta per sposarsi con la figlia di un importante editore, ma a causa di un fulmine si sprigionano dalle radici di un albero gli spiriti di una ragazza e di suo padre, bruciati nel '600 per stregoneria. I due scoprono che l'uomo politico è il discendente diretto del loro persecutore e decidono di vendicarsi. La ragazza (Veronica Lake) riprende il suo aspetto umano, entra nella vita dell'uomo, e prepara un filtro d'amore che però, a causa di un imprevisto, finisce per bere lei stessa. Per tre volte farà fallire il matrimonio con la figlia dell'editore, e nonostante gli ostacoli e i contrattempi provocati dal padre riuscirà a sposare Fredric March.

Il film segna un incontro tempestivo tra la vena fantasiosa e surreale di Clair, e le tendenze fantastiche della commedia americana dei primi anni Quaranta. La regia, sciolta e leggera, sfrutta i pregi della calibratissima sceneggiatura, abilmente giocata sulle continue entrate e uscite dei personaggi, e l'elemento fantastico interviene come ulteriore articolazione di una rigorosa commedia della casualità, facendo dei protagonisti delle figure davvero «impalpabili» nelle mani di meccanismi irreali ed imprevedibili fatali.

## 5. L'orrore degli anni trenta

Nonostante l'atteggiamento sempre un po' diffidente nei confronti del fantastico, la Paramount produce tuttavia fra gli anni '30 e '40 una serie di pellicole horror che vanno ad affiancarsi alla splendida versione del Dr. Jekyll. La cosa più importante è *The Island of Lost Souls* (1932), che riprende il soggetto del romanzo *L'isola del dottor Moreau* di H.G. Wells, ed è incentrata soprattutto sull'interpretazione di un eccezionale Charles Laughton.

E lui il dottor Moreau, che nella sua isola del Pacifico sta portando a termine gli esperimenti per la completa trasformazione degli animali in uomini. Un giovane naufrago americano capita nell'isola, e si accorge che è abitata da creature mostruose, dall'aspetto in parte umano e in parte animalesco. Moreau cerca in un primo tempo di allontanarlo, poi decide di studiare la possibilità di un'unione con una ragazza-pantera, ed infine tenta di accoppiare la fidanzata del giovane (giunta nel frattempo sull'isola per cercarlo) con un uomo-scimmia. Ad interrompere i suoi esperimenti sarà una rivolta degli uomini-bestie, che scoprono la vulnerabilità dell'uomo e si rivoltano contro di lui.

La fotografia era anche in questo caso di Karl Strauss, lo stesso del Dr. Jekyll di Manuoulian. «*The Island of Lost Souls* era un film interessante.-ricorda- Anche qui avevo una sequenza soggettiva, quando il dottore è ucciso dalle creature, guarda in alto e vede sopra di sé gli strumenti della vivisezione come una foresta d'acciaio. Ammiravo Erle C. Kenton, che lo dicesse: ero stato un fotografo, e lo avevo conosciuto nel periodo in cui esponevo le mie fotografie. Aveva una grande padronanza dell'inglese, più di tutti gli altri con cui ho mai lavorato. Recitava ogni scena come esempio per gli attori, perfino per Laughton, che come dr. Moreau fu superbo».

Il dottor Moreau di Laughton costituisce una variante davvero unica del cliché dello scienziato folle: il suo crudele cinismo, tra l'altro, scaturisce da una sorta di sarcastica mollezza, di indolenza compiaciuta e di educazione perversa, dove la follia scientifica del «mad doctor» lascia spazio ad una più gratuita crudeltà. Nella parte dell'uomo-scimmia che gli fa da luogotenente compare un Bela Lugosi nascosto dalla maschera, ma inconfondibile nella pronuncia del testo della Legge ("What is the Law? . . ."). Quanto al regista Erle C. Kenton, gli appassionati lo ricordano soprattutto per aver lavorato negli anni '40 alla Universal in film come *Il terrore di Frankenstein*, *Al di là del mistero* o *La casa degli orrori*, dove il repertorio horror slitta sempre più verso la contaminazione carnevalesca.

Un altro celebre scienziato pazzo Paramount è il protagonista del Or, Cyclops, il film diretto da Ernest Schoedsack (*King Kong*) nel 1939, ed interpretato da Albert D'Ekker nella parte dello scienziato in grado di alterare le proporzioni degli esseri viventi. Tre studiosi lo raggiungono nel suo isolato laboratorio tra le montagne del Perù: congedati bruscamente ed allontanati, scoprono che la regione è ricca di materiale radioattivo e decidono di fermarsi nella zona. Suscitano così la sua reazione, e vengono sottoposti ad un particolare trattamento "atomico" che li trasforma in creature miniaturizzate.

Fra questi due titoli-chiave, abbiamo un paio di horror minori, realizzati nel 1933, quando la compagnia sembrava interessata a porsi sulla scia dei successi Universal. *Supernatural* è una storia di possessione, in cui Carole Lombard viene ingannata da uno spiritista disonesto, il quale le fa credere che il fratello appena morto voglia mettersi in contatto con lei. L'imbroglione è abituato a liberarsi in modo sbrigativo di quanti lo contrastano, ma questa volta deve fare i conti con lo spirito di un'assassina giustiziata (Vivienne Osborne), che s'impadronisce della povera Carole Lombard e la trasforma in una furia omicida, che cerca di uccidere lo spiritista. Il film è diretto da Victor Hugo Halperin, che assieme al fratello Edgar in veste di produttore aveva appena realizzato *White*

*Zombie*, uno dei film fantastici più originali degli anni Trenta. A detta dei recensori, *Sapernatural* soffre di un'enfasi teatrale che sempre minacciava le produzioni degli Halperin, destinati a scomparire in un progressivo anonimato con i successivi *I Conquer the Sea* e *Revolt of the Zombies* (1936). *Torture Ship* (1939) o *Buried Alive* (1940).

In *Murders in the zoo* mancano invece elementi fantastici veri e propri, ma la dose di orrore e di sadismo era davvero massiccia per il pubblico dell'epoca, che decretò un buon successo a questo melodramma di elaborati omicidi. Protagonista è un eccellente Lionel Atwill alle prese con uno dei ruoli più «forti» della sua carriera: quello di uno zoologo particolarmente geloso, che sfrutta la sua domestichezza con gli animali esotici per compiere delitti passionali. Prima uccide in India l'amante della moglie cucendogli la bocca e lasciandolo in pasto a pitoni e tigri, secondo quello che dottamente afferma essere un'usanza orientale. Tornato poi in America con un carico di animali e con la moglie fedifraga, concepisce nuove vendette, come abbandonare la donna nella fossa dei coccodrilli o far avvelenare il suo nuovo amante da serpenti velenosi. Finirà però lui stesso vittima delle spire di un pitone'.

## **6. Gli anni quaranta: Stuart Heisler e Lewis Allen**

All' inizio degli anni '40 l'ex-montatore Stuart Heisler realizza invece tre film fantastici, di cui il più importante è *The Monster and the Girl* (1941), che riprende il motivo del trapianto del cervello di un uomo nel corpo di una scimmia. Ma l'uomo è stato ingiustamente giustiziato, ed ora cerca di vendicarsi dei gangster che avevano avviato la sorella (Ellen Drew) sulla via della prostituzione. Lo scienziato che opera il trapianto è un volto noto, George Zucco, ma fa due compaioni anche tra i gangster, con Paul Lukas, Rod Cameron. Joseph Calleia o Mark Lawrence.

Heisler si era appena segnalato con un eccellente successo in tutt'altro campo (*The Biscuit Biter*, un B-movie familiare sull'amicizia tra un cane e un bambino), ma venne dirottato per qualche tempo su soggetti inquietanti. Subito dopo *The Monster and the Girl* firma così anche la regia di *Among the Living* (1941), un ottimo suspense di atmosfera «gotica», in cui Alvert Dekker è un uomo accusato dell'omicidio che ha in realtà commesso suo fratello gemello, un pazzo fuggito dal manicomio ed immediatamente datusi al crimine. Dekker interpreta ovviamente il ruolo di entrambi i gemelli, mentre il cast comprende anche una quasi esordiente Susan Hayward e una quasi agonizzante Frances Farmer, che da lì a poco conoscerà in ben altro modo manicomio e follia.

In *Remarkable Andrew* (1942), Heisler ha invece a che fare con un soggetto alla Frank Capra, in cui un idealista di provincia riesce ad aver la meglio sui politici corrotti. Lo sceneggiatore era Dalton Trumbo, il protagonista William Holden, mentre le scene fantasy erano fornite dagli spiriti dei presidenti degli Stati Uniti (in particolare l'Andrew Jackson di Brian Donlevy), che giungono a soccorrere e guidare l'azione del giovane ed onesto contabile.

Un altro regista che negli anni '40 realizza originali film fantastici alla Paramount è Lewis Allen, con *La casa sulla scogliera* (*The Uninvited*, 1944) e il successivo *Il fantasma* (*The Unseen*, 1945). Di origine inglese e di estrazione teatrale, Allen era passato al cinema con un contratto che lo legò alla Paramount per tutto il decennio, Il produttore John Houseman lo ricorda «dotato di esperienza teatrale, modi scottanti e parecchio snobismo»; messo da parte dopo una carriera di B-movies «noir» o polizieschi dignitosamente svolta fino a tutti gli anni '50, è oggi dimenticato, ma resta autore di molti film interessanti: a cominciare proprio da *La casa sulla scogliera*, per proseguire con *Amarti è la mia dannazione*, *Gangster in agguato*, *Il cerchio di fuoco*, *Ultimatum a Chicago* e *Voi assassini*.

*La casa sulla scogliera* è ambientato sulle coste della Cornovaglia, dove un critico musicale e sua sorella si trovano in vacanza, e casualmente s'imbattono in una villa disabitata a picco sul mare, che decidono di acquistare. Villa Ventosa, però, mostra subito di nascondere qualche segreto: ha fama di essere abitata da fantasmi, viene venduta a basso prezzo, e suscita contrasti tra il colonnello che ne è proprietario, e la sua nipote ventenne, che vi aveva abitato da bambina. In effetti, appena vi si stabiliscono, i due nuovi proprietari notano strani fenomeni: una stanza è particolarmente fredda e

inquietante, prima dell'alba si sentono angosciosi singhiozzi, e la ragazza dice di sentire la presenza della madre, morta suicida molti anni prima gettandosi giù dalla scogliera.

C'è sotto un'intricata vicenda familiare, con triangolo adulterino sfociato in tragedia, una doppia presenza fantasmatica, ed un vero e proprio mistero da risolvere; ma quello che conta è il clima d'inquietudine che il film trasmette e l'«atmosfera» che riesce a creare. Non si tratta soltanto di «orrore suggerito», ma di un abilissimo alternarsi di commedia e di mistero. Il tono del film resta infatti in gran parte leggero, particolarmente nell'interpretazione di Ray Milland, ma riesce a passare con grande efficacia da situazioni brillanti ed ironiche all'incertezza e all'inquietudine. Parte del merito va anche alla fotografia di Charles Lang, noto soprattutto per western o film avventurosi, ma a cui si devono anche *La morte va in vacanza*, *Sogno di prigioniero*, *Il fantasma di mezzanotte*, o (alla Fox) *Il fantasma e Mrs. Muir*.

Una casa misteriosa è al centro anche di *Il Fantasma*. alla cui sceneggiatura collaborò Raymond Chandler, allora sotto contratto alla Paramount. Il fascino del film -molto inferiore a *La casa sulla scogliera*- è affidato anche qui al clima di tensione e di mistero, abilmente suscitato dalla fotografia di John Seitz (lo stesso di *La fiamma del peccato*), ma anche dalla sceneggiatura di Chandler, che rimaneggiò completamente una prima stesura che era stata tratta dal romanzo «Her Heart in Her Throat» di Ethel Lina White. Il motivo per cui fu scelto Chandler è che il giallista veniva ritenuto in grado di poter risolvere un intrigo un po' troppo complicato, e che lo interessò per l'aspetto «inglese» che presentava. Ricorda infatti il regista Lewis Allen: «Chandler era molto amareggiato, perché sentiva di non aver ricevuto i giusti riconoscimenti per i suoi libri. Riscrisse completamente *The Unseen*. Gli inglesi sembrano maneggiare il terrore meglio degli americani, e Ray -con i suoi modi inglesi- capi che cosa ci voleva. Criticò la prima sceneggiatura perché poco inglese, e fece del suo meglio per porvi rimedio».

C'è ancora di mezzo un edificio, questa volta a Salem Halley (New England), dove anni prima è stato ucciso un uomo, e che da allora è rimasto chiuso. Ogni tanto, però, una misteriosa luce accesa traspare dalle imposte delle finestre, e l'atmosfera di inquietudine e di sospetto sembra pervadere anche la famiglia dei vicini, composta da un vedovo, dai suoi due figli e dalla governante che, appena arrivata a prendere servizio, si è immediatamente accorta del clima da incubo. La situazione precipita quando torna la proprietaria della casa misteriosa, che intende riprendere possesso dell'abitazione, ma viene uccisa dal fantasma. Si scoprirà che il presunto fantasma è in realtà l'assassino del marito della donna.

Alla tradizione horror appartiene invece *The Man in the Half Moon Street* (1945), con Nils Asther nella parte di uno scienziato ultranovantenne che dimostra però poco più di trent'anni. È riuscito a prolungare la sua giovinezza grazie ad un elisir di lunga vita, ottenuto uccidendo giovani studenti in medicina ed utilizzandone poi l'estratto ghiandolare. Il film è inedito in Italia, ma le recensioni d'epoca ci dicono che si tratta di una produzione abbastanza accurata rispetto alla media del genere, pur lamentando che la storia era già stata vista e rivista molte volte. Tratta da una pièce di Barre Lyndon, era destinata però ad essere vista almeno ancora una volta: quando Terence Fisher realizzerà nel '59 *Luomo che ingannò la morte* (*The Man Who Could Cheat Death*), prodotto dalla Hammer, e distribuito in America proprio dalla Paramount.

## **7. Le commedie fantastiche di Mitchell Leisen**

Tra i registi che fecero la Paramount, e che meglio interpretarono lo «stile» della casa, un posto di primo piano occupa Mitchell Leisen (1898-1972), autore assai fine ma per lungo tempo sottovalutato, e solo recentemente «riscoperto» dalla critica francese (è del dicembre '87 ad esempio, un significativo ma parziale dossier su «Positif»).

Leisen aveva studiato arte all' Art Institute di Chicago ed architettura all'università di Washington, ed era arrivato alla Paramount con Cecil B. De Mille, che lo aveva ingaggiato negli anni Dieci come costumista, passandolo poi scenografo e portandolo con sé anche nel periodo di divorzio dalla Paramount (1925-31). All'inizio degli anni '30 era stato poi promosso regista assieme a Henry



Hathaway, Charlie Barton e Alexander Hall, dirigendo come suo secondo film *La morte va in vacanza* (1934), un ottimo successo basato su una commedia di Alberto Casella.

L'aristocratico Friedrich March vi interpreta la Morte, che si prende una vacanza e penetra in un castello, dove si fa presentare a tutti come il Principe Sirki, diventando in breve tempo il centro della vita mondana; di lui si innamora però la figlia del Duca, decisa a seguirlo anche quando viene a sapere di chi realmente si tratti. Leisen vi affronta uno dei suoi temi preferiti: quello dell'uomo che serve a rivelare la personalità della donna, in un clima che è qui sospeso tra amore terrestre e disponibilità a seguire il proprio desiderio anche nel mistero e nell'aldilà.

Come regista, era esattamente l'opposto di De Mille, ed il fascino delle sue commedie si fondava soprattutto sulla leggerezza del tocco: «per De Mille — ricorda Leisen — ogni cosa era a lettere maiuscole, in tubi al neon alti otto piedi: Amore, Passione, Vendetta... Non c'era nessuna sfumatura. E quando vide il mio primo film, venne da me quasi dispiaciuto, perché io avevo fatto quello che lui non era in grado di fare. Sapete, lui vedeva tutto in grande, e quando provò a fare quella che credeva una commedia brillante, fece la cosa più tragica io abbia mai visto. Non sapeva lavorare con sfumature o sottigliezze».

Abile nel dirigere gli attori, Leisen seppe sfruttare il proprio gusto scenografico e le splendide sceneggiature che gli venivano fornite dagli scrittori dello studio, in particolar modo Preston Sturges, Maxwell Anderson e soprattutto la coppia formata da Billy Wilder e Charles Brackett. Nella sua lunga permanenza alla Paramount, ebbe altre occasioni di dirigere commedie con occasionali elementi fantastici ed onirici. *The Big Broadcast of 1938* (con W. C. Fields, Dorothy Lamour, e un esordiente Bob Hope) è ad esempio la quarta ed ultima puntata di una fortunata serie comico-musicale, in cui gli elementi fantastici compaiono come eccentriche stravaganze, e in *Non c'è tempo per l'amore* (*No Time for Love*, 1942) Fred Mac Murray sogna di essere un superman volante.

Ma i due casi più importanti sono ancora legati a due personaggi femminili, sotto forma di «commedia psicanalitica». *Le schiave della città* (*The Lady in the Dark*, 1944), tratto da una commedia di Moss Hart con musiche di Kurt Weill, è un musical in cui la direttrice di una rivista (Ginger Rogers) si dimostra un po' troppo presa dal suo lavoro, ed in seguito ad alcuni disturbi nervosi si reca da uno psicanalista. Rivive così sulla scena alcuni sogni che permettono al medico di scoprire l'origine dei suoi mali, e a Leisen e allo scenografo Hans Dreier di sbizzarrirsi in fantasiosi numeri musicali, tra cui la stravaganza circense dove Ginger Rogers canta «The Saga of Jenny». Le canzoni sono tuttavia in numero ridotto rispetto allo spettacolo di Broadway, perché -a detta di Leisen- il produttore Buddy De Sylva odiava Kurt Weill, e lo costrinse a tagliare ottimi numeri musicali che erano già stati girati.

Di carattere onirico-psicanalitico è anche *L'uomo che vorrei* (*Dream Girl*, 1947), in cui due sorelle amano lo stesso uomo che, dopo molte indecisioni, sposa una di loro. L'altra (Betty Hutton) inizia allora a cadere frequentemente in sogni ad occhi aperti, abbandonandosi a fantasticherie in cui si prende varie rivincite sulla delusione subita. Tratto da un grande successo di Broadway, aveva però sostituito la protagonista Betty Field con Betty Hutton, e soprattutto aveva trasformato il personaggio da dolce sognatrice in capricciosa ed antipatica miliardaria: due variazioni che il pubblico mostrò di non gradire.

La carriera di Mitchell Leisen finirà improvvisamente all'inizio degli anni Cinquanta, con l'esaurirsi di quello studio-system di cui era stato un ingranaggio esemplare. Tra le sue regie televisive immediatamente successive, è da ricordare la realizzazione di tre episodi della prima serie (1959- 60) di *Ai confini della realtà*: *The Sixteen-Millimeter Shrine*, *Escape Clause* e *People Are Alike All Over*.

## 8. Ai confini del fantastico

Ai margini del fantastico si collocano poi filoni o personaggi serial che propriamente non vi appartengono. E il caso, ad esempio, del dottor Fu Manchu, il criminale cinese dalle straordinarie virtù ipnotiche, creato da Sax Rohmer e già protagonista di una serie muta inglese. La Paramount

gli dedicò tre film a cavallo del '30, tutti interpretati dallo svedese Warner Oland (futuro Charlie Chan) nella parte del protagonista; nel 1932 ne curerà una versione con Boris Karloff anche la MGM.

I primi due episodi erano diretti da Rowland Lee (futuro autore di *Il figlio di Frankenstein* per la Universal). In *The Mysterious Dr. Fu Manchu* (1929), inizia la vendetta del dottor Fu Manchu contro gli ufficiali inglesi che ritiene responsabili della morte di sua moglie e suo figlio. Allo scopo, ipnotizza la figlia adottiva Lia (Jean Arthur) che usa come strumento per la sua vendetta: ma la figlia viene a sapere la verità, Fu Manchu viene scoperto e si avvelena.

Il film soffre dei molti difetti tecnici dovuti al passaggio dal muto al sonoro, ma le critiche d'epoca elogiano l'interpretazione (e la voce) di Warner Oland. L'ottima accoglienza da parte del pubblico fa in modo che ritorni in vita nel successivo *New Adventures of Dr. Fu Manchu* (anche *The Return of Dr. Fu Manchu*, 1930), in cui la morte precedente si rivela una catalessi volontaria, e Fu Manchu si risveglia per impedire che la figliastra Lia sposi il suo fidanzato inglese. Il terzo episodio della serie, *Daughter of the Dragon* (1931), è invece un prodotto minore, diretto da quel Lloyd Corrigan che era stato sceneggiatore dei precedenti, ed interpretato da Anne May Wong nella parte della figlia che prosegue il tentativo di vendetta paterno.

Anche il successo di Tarzan fece sì che la Paramount tentasse di avere una sua versione del ragazzo cresciuto selvaggio nella giungla. L'anno dopo il primo Tarzan di Johnny Weissmuller uscì così *King of the Jungle* (1933) di Bruce Humberstone, in cui Larry «Buster» Crabbe (un altro campione olimpionico, Tarzan di scarsa fortuna, e poi interprete di eroi muscolosi come Flash Gordon o Buck Rogers) viene catturato assieme ai suoi leoni dal proprietario di un circo e trasportato negli Stati Uniti. Il Tarzan della Paramount doveva originariamente essere diretto da De Mille, ma poiché il regista non si dimostrò interessato, venne realizzato a basso costo da Bruce Humberstone. Ottenne un moderato successo, e servì a mettere in cantiere una più fortunata versione femminile: *Jungle Princess* (1936), che segnò l'esordio di Dorothy Lamour, ed ebbe un seguito due anni dopo con *Ner Jungle Love* (1938).

In *Jungle Princess*, Dorothy Lamour è una ragazza selvaggia in sarong che, assieme ai suoi amici (la tigre Kimau e lo scimpanzé Bogo), salva il cacciatore inglese Ray Milland, rimasto ferito in un'isola tropicale. Poi Dorothy Lamour impara l'inglese, i due si innamorano, e Akim Tamiroff solleva il villaggio vicino contro di lei, accusandola di essere una ragazza voodoo. A salvarli ci penserà il tempestivo intervento dello scimpanzé.

Prodotto a costi limitati e in bianco e nero, *Jungle Princess* si rivelò un ottimo affare. Merito soprattutto di Dorothy Lamour, che si impose immediatamente come una nuova star della Paramount. Tornerà due anni dopo alla stessa formula, sempre in coppia con Ray Milland, in *Her Jungle Love*, realizzato però in Technicolor con un budget più sostanzioso: questa volta lui è un aviatore inglese precipitato in un'isola della Malesia, J. Carrol Naish è il cattivo che vuole darlo in pasto ai cocodrilli, e lei è ancora una ragazza selvaggia in sarong, amica di un leone e uno scimpanzé.

Un caso a parte è infine *Bulldog Drummond*, il popolare eroe degli anni '20 e '30 creato dall'inglese Sapper ed interpretato da John Howard in una serie di otto film Paramount tra il '37 e il '39. Alcuni episodi presentano elementi fantastici, ma si tratta di occasionali invenzioni fantascientifiche: in *Bulldog Drummond in Africa* (1938) ci si imbatte così in un disintegratore a radio onda; in *Bulldog Drummond's Peril* (1938) in diamanti artificiali, in *Arrest Bulldog Drummond* (1939) in un raggio distruttore.

La presenza di oggetti futuribili non è certo insolita nel poliziesco avventuroso, come del resto nel film comico, di cui parleremo più avanti. Una curiosità è invece costituita dal fascino esercitato dalla televisione nella seconda metà degli anni Trenta, con l'anticipazione di modelli fantasiosi in *The Preview Murder Mystery* (1936) di Robert Florey e in *The Television Spy* (1939) di Edward Dmytryk (sceneggiatura del giallista Horace McCoy), dove agenti segreti stranieri cercano di impadronirsi dell'invenzione di un nuovo sistema televisivo.

In molti altri casi, invece, abbiamo thrillers o polizieschi che tendono a slittare nel fantastico per la loro atmosfera, oppure per la particolare condizione psicologica dei suoi protagonisti, con episodi di ipnosi, preveggenza, violenza psicotica.

In *The Witching Hour* (1934) di Henry Hathaway, un chiaroveggente dai poteri ipnotici mesmerizza accidentalmente un giovane che è innamorato di sua figlia, e quest'ultimo uccide sotto ipnosi un politico. Messo sotto processo, il giovane viene difeso da un vecchio e geniale avvocato (un virtuoso sir Guy Standing, che si era già ritirato dalla professione, ma che è l'unico a credere alla storia dell'ipnosi. Avvocato, chiaroveggente ed imputato riusciranno così a convincere la giuria che l'assassino non era responsabile delle sue azioni quando ha commesso il crimine. Buona parte del film si svolge in tribunale, dove sir Guy Standing può esibirsi in uno show personale, e John Hallyday ha a disposizione il suo pezzo forte quando ipnotizza il presidente della giuria.

Ancora un chiaroveggente è il protagonista di *The Great Gambini* (1937), un mystery con tanto di cadavere iniziale e di indagini della polizia, in cui Akim Tamiroff legge nel futuro e predice morti altrui. Il regista è Charles Vidor, che tre anni prima aveva realizzato *Double Door* (1934), un dramma da casa degli orrori tratto da una pièce teatrale di successo a Broadway, dove la perfida Mary Morris tiranneggia il fratellastro Kent Taylor all'interno di un'abitazione newyorkese d'anteguerra fornita di stanza delle torture e di urne cinerarie di famiglia.

Ed un grande mattatore è anche al centro di *The Scoundrel* (1935), scritto e diretto da Ben Hecht e Charles MacArthur (la coppia di autori di *Prima pagina*, per intenderci). Il protagonista è qui Noel Coward, al suo debutto vero e proprio sullo schermo nella parte di un editore newyorkese egoista e cinico. Una giovane poetessa che lui ha ingannato, gli lancia così una maledizione: che possa schiantarsi con il suo aereo, morendo ossessionato dal pensiero che nessuno spargerà una lacrima per la sua morte. E quando lui muore davvero in un incidente aereo, la voce divina lo rispedisce immediatamente sulla terra, concedendogli un mese di tempo per trovare qualcuno disposto a piangere per lui. L'inferno può attendere, insomma, in un film che all'epoca fu molto apprezzato per l'eccezionale interpretazione di un odioso Noel Coward.

Altri film criminali sfiorano situazioni o atmosfere fantastiche. *The Girl from Scotland Yard* (1937) è una specie di disaster-movie ricco di scene catastrofiche, in cui alla fine Eduardo Cianelli viene spazzato via dal raggio della morte. *The Mad Doctor* (1940) vede invece Basil Rathbone nella parte di un medico psicotico che sposa ed uccide le sue pazienti in clima orrorifico, almeno fino a quando non interviene l'ex fidanzato della sua ultima moglie ad interrompere la serie.

In questo ambito si inseriscono anche alcuni film tratti da Cornell Woolrich, giallista dalle atmosfere spesso febbrili o allucinate, di cui la Paramount portò sullo schermo svariati romanzi e racconti. *Angoscia nella notte* (*Fear in the Night*, 1946) è un eccellente B-movie tratto dal racconto «Nightmare»: un impiegato sogna di aver ucciso un uomo e di averne nascosto il cadavere in un armadio, e quando si sveglia teme -per alcuni indizi- di essere davvero un assassino. La spiegazione sarà razionale, rivelando un complotto ai suoi danni, ma il racconto procede in un clima da incubo sospeso tra sogno e realtà, molto fedele allo spirito di Woolrich.

*La notte ha mille occhi* (*Night Has Thousand Eyes*, 1948) è invece tratto dal romanzo omonimo, e vede Edward G. Robinson nella parte dell'indovino professionista che rievoca la propria esistenza di veggente e tutti i tormenti connessi. Si tratta di un film estremamente cupo e pervaso da ossessive intenzioni suicide, in cui l'angoscia non è determinata da situazioni thrilling ma dai sensi di colpa che divorano il protagonista, e dalla sua intenzione di proteggere la vita di una ragazza di cui ha previsto la morte, a costo della propria vita.

*La notte ha mille occhi* è diretto da John Farrow, che subito dopo affronterà il tema faustiano all'interno di una storia politico criminale nel notevole *La sconfitta di Satana* (*Alias Nick Beal*, 1949). Il patto diabolico questa volta coinvolge un procuratore distrettuale (Thomas Mitchell), che riesce a incastrare un gruppo di delinquenti grazie ad un misterioso personaggio, Nick Beal (Ray Milland), che gli consegna preziosi libri contabili e si dimostra capace di apparire e scomparire all'improvviso. Quando però si presenta alle elezioni per la carica di governatore, Mitchell cade nella trappola di Nick Beal, che gli mette alle calcagna una bionda avventuriera e riesce a

corromperlo, promettendogli ricchezza e potere. Abbandonato dai suoi compagni di partito, viene eletto, ma si accorge di essere sottoposto a troppi compromessi e si dimette. Ci penseranno la moglie ed un reverendo a salvarlo dall'ultimo, fatale appuntamento con il demoniaco Nick Beal che vuole trasportarlo nell'isola dell'Alma Perdida.

Un esempio di reincarnazione si avrà infine in un film minore degli anni Cinquanta. *The Search for Bridey Murphy* (1956), scritto e diretto da Noel Langley. Il cinema americano era in quel momento invaso da donne dalla personalità multipla (l'anno dopo uscirà *La donna dai tre volti*, di Nunnally Johnson, con Joane Woodward) e Teresa Wright si aggiunse alla schiera con il personaggio di una casalinga che viene ipnotizzata da un dittante, rivive l'esistenza di una contadina irlandese del secolo e non riesce più ad esserericondotta nel presente. La vicenda era ispirata ad un best-seller (di Morey Bernstein) che diceva di ispirarsi ad un fatto realmente accaduto.

## 9. Fantacomico e case stregate

Un caso a parte è costituito poi dai film comici che toccano argomenti fantastici o ne parodizzano testi e situazioni celebri. Una delle grandi maledizioni dei comici Paramount è ad esempio quella di imbattersi prima o poi in qualche casa infestata dagli spiriti. A Bob Hope e Paulette Goddard tocca ben due volte nel giro di un anno, prima in *Il fantasma di mezzanotte* (1939), poi in *La donna e lo spettro* (1940). Il primo si rifà ad un testo (*The Cat and the Canary*) già portato più volte sullo schermo in chiave seria; il secondo riprende il già citato *The Ghost Breakers* vecchio cavallo di battaglia Paramount fin dai tempi del muto.

L'ambientazione, però, non è molto diversa. In *Il fantasma di mezzanotte*, un notaio convoca un gruppo di parenti nella casa del maligno Cyrus Norman, morto dieci anni prima, e dà lettura dell'originale testamento per cui Paulette Goddard diventerebbe erede universale, a patto di non morire o diventare pazza entro ventiquattr'ore. Nella vecchia casa ne succedono così di tutti i colori: il notaio viene ucciso, la busta col nome dell'eventuale nuovo erede sparisce, la governante rivela che ci sono in giro dei fantasmi, ed arriva anche un pazzo fuggito dal manicomio.

Per Bob Hope è il gran lancio, per Paulette Goddard il primo film con la nuova casa di produzione. Il successo è tale che ne viene fatta subito una fotocopia. In *La donna e io spettro*, però, la parodia è più deliberata. La Goddard, appena reduce da *Il grande dittatore* è una ballerina da night-club che eredita un castello infestato da fantasmi su un'isola vicino a Cuba. Vi si reca con il pauroso Bob Hope, e davanti ad ombre e rumori sospetti si scatena in quelle urla che -secondo il «New York Times»- «avrebbero dissolto perfino un ingorgo a Times Square». Anche in questo caso, naturalmente, c'è sotto un inganno per tenere alla larga i legittimi proprietari dell'edificio.

Una casa infestata toccherà anche a Jimmy Lydon, il ragazzino protagonista della fortunata serie per famiglie degli Aldrich in una serie di nove film all'inizio degli anni Quaranta: l'occasione gli si presenta quasi subito, in *Henry Aldrich Haunts a House* (1943). Ma per Bob Hope, con tutti i viaggi intorno al mondo che gli tocca compiere, le occasioni di incontri col fantastico si moltiplicano: naturalmente, in compagnia di Bing Crosby e Dorothy Lamour. In *Avventura al Marocco* (*Road to Marocco*, 1942) incontrano un cammello che parla e un anello magico; in *I cercatori d'oro* (*Road to Utopia*, 1945) s'imbattono in altri animali parlanti e Santa Claus; in *Avventura al Brasile* (*Road to Rio*, 1947), Dorothy Lamour è perseguitata da una zia che la tiene sotto ipnosi, e viene aiutata dai due musicisti incontrati sulla nave; in *La principessa del Bali* (*Road to Bali*, 1952) vi sono piovre gigantesche a guardia di un tesoro, e sirene in miniatura. Tutto solo, Bing Crosby farà invece un viaggio fantastico più classico: quello attraverso il tempo, nella versione di *La corte di re Artù* (*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, 1948) tratta dal romanzo di Mark Twain, ed apprezzata più per i suoi scenari in Technicolor che per l'humour.

Dalla solita casa stregata dovranno invece passare anche Dean Martin e Jerry Lewis, che in *Morti di paura* (*Scared Stiff* 1952) credono di aver ucciso un gangster, si imbarcano per l'Avana e incontrano sulla nave Lizabeth Scott, che ha appena ereditato un castello su un'isola di fronte a Cuba. La storia è la stessa di *La donna e lo spettro*, il tentativo di riciclare Lizabeth Scott in chiave

brillante (le tough-dames non erano più di moda) fu molto apprezzato dall'attrice, e la coppia Hope-Crosby appare in un breve «cameo».

Da solo, Jerry Lewis affronterà poi temi fantastici nelle sue personalissime revisioni. In *Un marziano sulla terra* (*Visit to a Small Planet*, 1959) è un marziano che scende sulla terra per osservare la vita degli uomini, convince un giornalista televisivo dell'esistenza dei marziani, si innamora, ma alla fine scappa via. Ne *Il Cenerentolo* (*Cinderella*, 1960) è perseguitato dalla madre e dai fratellastri ma fa innamorare di sé la principessa, e ne *Le folli notti del dottor Jerryll* (*The Nutty Professor*, 1962) il mostruoso professor Jerryll scopre una soluzione che lo rende bello e affascinante, facendolo così protagonista di una doppia vita. Una breve apparizione di Jerry Lewis figura anche in *Il villaggio più pazzo del mondo* (*Lil Abner*, 1959), curioso musical fantastico tratto da uno spettacolo di successo a Broadway e naturalmente ispirato ai fumetti di Al Capp, con la zona di Dogpatch minacciata di diventare teatro di esperimenti nucleari.

## 10. L'animazione Paramount e Superman

Tra i punti di forza della Paramount negli anni '30, c'era anche il settore dedicato al cinema d'animazione, che poteva puntare sulla collaborazione dei principali rivali di Walt Disney: i fratelli Max e Dave Fleischer, che sulla base di un contratto durato dal 1927 al 1942 realizzarono per la Paramount tutta la parte più celebre della loro produzione.

In quei quindici anni si susseguirono le serie dedicate a *Ko-ko the Clown*, *Betty Boop*, *Bimbo* e *Popeye*, tutte di grande successo. Popeye, cioè Braccio di Ferro, batté nel '36 anche Mickey Mouse in un referendum di popolarità tra i bambini americani. Molti cortometraggi, tra l'altro, sono di argomento fantastico. Per Ko-ko ci sono scenari fiabeschi (*Ko-ko Lamps Alladin*, 1928), case stregate (*Ko-ko's Haunted House*, 1928) o ipnotismi (*Ko-ko's Hypnotism*, 1929). Betty Boop s'inoltra all'inferno (*Red Hot Mama*) o nel paese delle meraviglie (*Betty in Blunderland*), vive esperienze horror (*Betty Boops Halloween Party* o *Betty Boop's Penthouse*, dove c'è una specie di mostro Frankenstein), diventa Cappuccetto Rosso, Biancaneve o Cenerentola. E Popeye, tra le altre cose, è protagonista di lussuose avventure esotiche con la lampada di Aladino, i quaranta ladroni di Ali Baba o Sinbad il marinaio.

Ma il più ambizioso dei progetti nel cortometraggio d'animazione fu la serie dedicata a Superman, voluta proprio dai responsabili della Paramount che credevano moltissimo al successo del personaggio, i cui fumetti erano stati pubblicati per la prima volta nel 1938. Quando i Fleischer ricevettero l'incarico, fecero subito presente che i costi sarebbero stati molto elevati, a causa dell'effetto realistico necessario e degli effetti speciali, ma la compagnia disse di procedere egualmente, ed il primo episodio uscì nel settembre 1941.

I cartoons riprendevano le stesse caratteristiche grafiche dei personaggi delle tavole, migliorandone forse il disegno sotto vari aspetti. C'erano tutti: Superman-Clark Kent, la collega Lois Lane, il reporter Jimmy Olsen, il capo-redattore Perry White, più la solita sfilata di pericoli pubblici. Le voci erano quelle del serial radiofonico trasmesso nel 1940: Clayton «Bud» Collyer e Joan Mexander. La serie era caratterizzata da una grafica accuratissima, complessa nelle scenografie, ricca d'azione, e raffinata nei giochi di ombre e di mistero che precedevano l'entrata in azione del protagonista. Gli slogan più celebri: «This Looks Like a Job for Superman», e «It's a Bird... it's a Plane... It's Superman», rimasta come sigla iniziale.

Il successo di pubblico fu notevole, ma gli alti costi restringevano parecchio il margine di guadagno, e la crisi degli studi Fleischer finì per travolgere la serie. Il tentativo di misurarsi con Disneye con la produzione di lungometraggi (*I viaggi di Gulliver*, 1938; *Mr. Bug Goes to Town*, 1941) segnò il fallimento economico dei Fleischer e la fine dei loro studi. Con la guerra, inoltre, si era verificata una grave contrazione del mercato internazionale, ed una serie costosa come quella di Superman non poteva sopravvivere. Rilevata direttamente dalla Paramount andò avanti ancora per un anno, ma dopo diciassette episodi venne interrotta nell'estate 1943.

## 11 - George Pal e la fantascienza anni '50

La rottura con i fratelli Fleischer venne però compensata nel corso degli anni '40 dalla presenza di un grande personaggio del cinema d'animazione: George Pal, destinato ad imprimere il suo marchio personale non solo ad una delle più fortunate serie di cartoons Paramount, ma ai più importanti film di fantascienza che la compagnia produsse nel decennio successivo.

Ungherese di nascita (vero nome: Gyorgy Pál), aveva lavorato come scenografo a Budapest, ma si era specializzato nell'animazione di pupazzi prima in Germania e in Olanda, poi a Londra, dove aveva affiancato all'attività pubblicitaria anche la realizzazione di cortometraggi di finzione. Arrivò alla Paramount nel 1940, ed iniziò subito la produzione di serial di pupazzi animati (i «Puppetoons») che ottennero immediato successo, prontamente sottolineato dagli Oscar: tra il '41 e il '47 ebbero una «nomination» all'anno, nel 1943 valsero allo stesso Pal un Oscar speciale per lo sviluppo tecnico e artistico. Molti di questi cortometraggi, tra l'altro, si ispiravano a soggetti fantastici: *Five Hundred Hats of Bartholomew Cubbins*, *Jasper and the Beanstalk*, *Tubby the Tuba* ecc.

La «prima volta» di Pal nel lungometraggio avvenne in *Variety Girls* di George Marshall (1947), uno di quegli spettacoloni stravaganti in cui la casa di produzione presentava in rassegna tutte le sue star: e, nell'ammucchiata generale, ci fu un posto d'onore anche per i suoi «Puppetoons». Ma le ambizioni di Pal erano ben maggiori: terminato il periodo d'oro del cinema d'animazione, si specializzò in effetti speciali, supervisionando, producendo -e poi anche dirigendo- alcuni dei più importanti film di fantascienza degli anni Cinquanta.

Dopo *Uomini sulla luna* (1950, Eagle Lion) guidò così il tentativo della Paramount di porsi sulla scia del nuovo genere di successo. La caratteristica fondamentale delle sue produzioni, al di là del valore dei singoli film, fu sempre l'efficienza tecnica e il fascino meraviglioso dei suoi effetti speciali. Un Oscar per gli effetti ottici, ed una «nomination» per la fotografia a colori, ottenne ad esempio il suo primo film per la Paramount, *Quando i mondi si scontrano* (1951), tratto dal romanzo di Balmer e Wylie. Un astronomo scopre l'esistenza di un pianeta che sta per entrare in rotta di collisione con la terra, provocandone la completa distruzione. I suoi colleghi, interpellati, confermano la catastrofica previsione, e decidono di costruire un'astronave in grado di portare in salvo un numero limitato di uomini. La commissione dell'ONU nega il suo appoggio, ma la collaborazione di privati permette la costruzione dell'astronave, una nuova arca che può accogliere a bordo meno di cinquanta persone, e portarli in salvo su un satellite la cui atmosfera è respirabile per l'uomo.

«Sebbene il film contenga momenti molto emozionanti, e non perda mai di interesse, l'effetto finale scade repentinamente di tensione» obiettava lo scrittore Arthur C. Clarke, che aggiungeva: «le sequenze che mostrano la costruzione dell'astronave sono realizzate in modo eccellente, e dobbiamo darne pieno merito a George Pal e Chesley Bonestell... alcune delle scene di distruzione sono realizzate in modo superbo, con autentiche catastrofi abilmente combinate con modellini per produrre sequenze davvero terrificanti. Anche il decollo è stato concepito molto bene, e uno dei momenti che restano nella memoria è l'ultima immagine del luogo del lancio, immerso in una spettrale luce gialla della stella che riempie il cielo (...) L'arrivo tra i monti del nuovo mondo, su un campo di neve, è abbastanza drammatico, ma quello che doveva essere il grande momento del film è completamente rovinato. Quando la porta dell'astronave si spalanca, la neve è misteriosamente scomparsa, e ci troviamo di fronte ad uno sfondo nero che sembra più Disney che Bonestell».

Il film ebbe un grande successo di pubblico, ed è rimasto celebre anche per alcune ottime sequenze, come la distruzione di New York. Il capolavoro di Pal alla Paramount è però il successivo *La guerra dei mondi*, tratto dal romanzo di H.G.Wells, ed affidato alla regia di Byron Haskin. Un oggetto misterioso cade presso una cittadina californiana, suscitando l'interesse della gente del posto e l'intervento dell'esercito. La presunta meteora è radioattiva, e durante la notte si rivela un'astronave extraterrestre da cui escono strane creature. Il reverendo, che avanza verso di loro declamando la Bibbia, viene incenerito, ed ogni tentativo di distruggere i nuovi venuti si trasforma in disfatta: si tratta infatti di un missile inviato dai marziani, che hanno deciso di invadere la Terra

in quanto non è più possibile vivere sul loro pianeta. Ci salveranno i batteri che germinano nella nostra atmosfera e a cui gli invasori non sono abituati.

Ancora una volta gli effetti speciali furono il punto di maggior forza del film, realizzato tra l'altro con costi piuttosto elevati per l'epoca, e tempi di lavorazione relativamente lunghi. Le forme ideate per marziani e astronavi, benché diverse da quelle descritte da Wells, divennero immediatamente celebri, ma l'efficacia del film non sta solo in questi dettagli, quanto nella messinscena nervosa e dinamica di Byron Haskin. Stephen King vi aggiunge anche una motivazione più nazionalistica: «c'è uno splendido momento quasi all'inizio del *La guerra dei mondi*, quando tre uomini, uno dei quali agita una bandiera bianca, avvicina la prima astronave degli alieni, Ciascuno dei tre sembra provenire da una classe e una razza diversa, ma sono uniti, non solo dalla loro comune umanità, ma da un senso di americanità che non credo fosse casuale. Appena si avvicinano al cratere fumante con la loro bandiera bianca, evocano quell'immagine della Rivoluzione con cui tutti noi siamo cresciuti a scuola: il tamburino, il pifferaio e il portabandiera. Così la loro distruzione da parte del raggio dei Marziani diventa un atto simbolico, richiamando tutti quegli ideali per cui gli Americani hanno sempre combattuto».

A Byron Haskin, Pal affidò anche la regia del successivo *Furia bianca (The Naked Jungle, 1954)*, un film avventuroso ricco di effetti speciali per la presenza di uno sterminato esercito di termiti che assaltano la piantagione dei protagonisti. E fu ancora Haskin a dirigere *La conquista dello spazio (1955)*, buon esempio di fantascienza spaziale in cui un'astronave si dirige verso Marte per porre rimedio alla crisi economica e di sovrappopolazione della Terra, le cui riserve vanno esaurendosi. L'equipaggio dovrà però fronteggiare il comandante impazzito, schiacciato da un folle complesso di colpa davanti ad imprese umane che gli sembrano sfidare Dio. Anche in questo caso, gli effetti coordinati da Pal e gli scenari di Chesley Bonestell costituiscono la parte più spettacolare del film.

Fu questa, però, anche l'ultima produzione Pal per la Paramount, che realizzò tuttavia quattro altri film di fantascienza, con esiti peraltro inferiori. Jack Arnold, ad esempio, abbandonò la Universal per cui aveva diretto *Destinazione ... Terra, Il mostro della Laguna Nera, Tarantola, Radiazioni B. X.*, ma trovò un minor livello tecnico proprio in quegli effetti speciali che erano stati il pregio maggiore dei film di Pal. *I figli dello spazio (Space Children, 1957)* si basa su una fiacca morale spazial-pacifista, abbastanza originale per l'epoca. Uno strano essere informe giunge nei pressi di una base missilistica degli Stati Uniti, da cui sta per essere lanciato in orbita un satellite dotato di una nuova arma micidiale. La creatura, una specie di cervello gigantesco, si mette in contatto telepatico con i bambini della zona, istigandoli ad impedire il lancio del satellite, e fornendo loro anche doti straordinarie che permettono di attuare il boicottaggio.

Gli effetti erano comunque firmati da uno dei grandi nomi della storia del cinema fantastico: quel John Fulton, che negli anni Trenta aveva lavorato alla grande fabbrica della Universal (*L'uomo invisibile, Frankenstein, L'uomo lupo* ecc), e che lavorò anche agli altri film Paramount del periodo, a cominciare da *Il colosso di New York (1958)*, che riprende senza molto vigore il classico tema del trapianto. Un geniale scienziato muore in un incidente d'auto, e lo zio chirurgo decide di mantenerne in vita il cervello, trapiantandolo poi in un robot. Lo scienziato può così riprendere i suoi studi, ma a poco a poco inizia a soffrire della nuova condizione, sfugge a qualsiasi controllo, ed inizia ad uccidere. Il film era diretto da Eugene Lourie, il grande scenografo francese di origine russa che aveva lavorato a lungo con Renoir e che, dopo una breve carriera di regista svolta in buona parte nel campo fantastico, tornò all'art direction, collaborando fra l'altro a *Esperimento IS: il mondo si frantuma (Andrew Marton, 1965, distribuito dalla Paramount)*.

Di John Fulton erano anche gli effetti speciali di *Io sposato un mostro venuto dallo spazio (1958)*, che si inserisce lungo il filone del *L'invasione degli ultracorpi*. Una donna è preoccupata dal comportamento del marito, che ha sposato da poco tempo, ma che sembra divenuto di colpo insensibile e ostile. Decide perciò di seguirlo di notte, e scopre che si tratta di una creatura mostruosa, legata ad altri esseri della stessa specie, che si riuniscono in un'astronave nascosta nel bosco. Sono esseri extraterrestri che hanno assunto l'aspetto di uomini, e che tengono prigionieri nella loro base i corpi di cui hanno assunto l'aspetto. Aiutata da un amico, la donna riuscirà ad

organizzare una spedizione per liberare i prigionieri e costringere gli extraterrestri a cercare un nuovo pianeta su cui trasferirsi. Secondo Stephen King, «c'è un momento assolutamente agghiacciante nel film. Non dico che valga il prezzo del biglietto, ma funziona, eccome! Tyron ha sposato la sua ragazza (Gloria Talbot) e adesso sono in luna di miele. Mentre lei si stende sul letto, vestita nella canonica camicia da notte bianca, Tyron esce sul balcone della loro stanza d'albergo per fumarsi una sigaretta. Sta arrivando un temporale, ed un fulmine all'improvviso rende per un attimo trasparente il suo volto. Vediamo il viso orribile dell'alieno -scavato, nodoso, bitorzolato. E' una mantide, e durante la dissolvenza abbiamo forse il tempo per immaginare la consumazione che seguirà... in un boccone».

Ma il più importante del gruppo Paramount del 1957-58 è forse *Fluidio mortale*, che segna tra l'altro l'esordio come protagonista di Steve McQueen. Un'entità informe giunge sulla Terra: ha l'aspetto di una massa gelatinosa, di colore rossastro e di non grandi dimensioni, ma è in grado di fagocitare gli esseri viventi con cui viene a contatto. Ad ogni nuova vittima, la massa gelatinosa aumenta di volume, spostandosi da un luogo all'altro e continuando a divorare esseri umani. Indistruttibile a qualsiasi arma, si dimostra però sensibile al freddo, e verrà perciò trasportata al Polo Nord per essere resa inattiva.

Saranno questi, tuttavia, gli ultimi film di fantascienza prodotti dalla Paramount negli anni '50: il ciclo si era inesorabilmente concluso. Alcuni anni dopo, troveremo però ancora Byron Haskin al lavoro, in *S.O.S.-Naufragio dallo spazio* (1964), che come dice il titolo originale è la storia di Robinson Crusoe riciclata in chiave spaziale. In un futuro prossimo venturo, gli occupanti di un'astronave sono costretti da una meteora a lanciarsi su Marte. Sopravvive solo uno degli astronauti che, assieme alla scimmietta di bordo, inizia la difficile sopravvivenza sul pianeta. Scopre però che alcune pietre hanno la capacità di sprigionare ossigeno, poi scopre una fonte d'acqua e una vegetazione di piante commestibili, e si organizza in attesa dei soccorsi dalla terra. Dovrà però fare i conti anche con un gruppo di alieni, che periodicamente scendono su Marte per caricare del minerale, servendosi di altri schiavi alieni: proprio uno di questi, sfuggito ai suoi persecutori, spiega tutto al protagonista.

L'ambientazione è efficace, lo stile di Byron Haskin ha ancora una dinamica concisione, ma il filone si è ormai esaurito, e la fantascienza sta vivendo una fase di trasformazione. *Esperimento I S.: il mondo si frantuma* (1965) è un prodotto inglese, mentre *Operazione diabolica (Seconds)*, (1966) di John Frankenheimer è un buon esempio della ricerca di nuove direzioni, anche se venne accolto molto male sia al festival di Cannes, sia da pubblico e critica americani. Tratto da un romanzo di David Ely, segue l'angoscioso destino di un ricco signore di mezz'età, che si affida ad un'organizzazione segreta perché gli procuri un nuovo corpo e una nuova identità. Si sottopone così alle operazioni necessarie, ma si ritrova poi completamente in balia dell'organizzazione cui si è affidato.

Dopo il clamoroso fallimento, *Operazione diabolica* si è conquistato col tempo, soprattutto nel circuito «art house», una fama di capolavoro maledetto altrettanto eccessiva. Jean-Pierre Bouyoux lo definisce «folle, vertiginoso, caustico, angoscioso, implacabile... un grandissimo film noir», ma la fotografia del grande James Wong Howe, ad esempio, trabocca di inquadrature ricercate e di grandangoli, che il direttore della fotografia dice di essere stato costretto ad usare per ordine di Frankenheimer, e che oggi costituiscono uno degli aspetti più datati.

Il film resta però estremamente interessante, freddo e spietato nel costruire un'atmosfera di angoscia attorno al personaggio principale. Proprio la scelta dell'interprete, tra l'altro, era stato un motivo di attrito tra il regista e la Paramount: Frankenheimer aveva identificato in Laurence Olivier l'attore ideale per il doppio ruolo (anziano e giovane) ed aveva già ottenuto il consenso dell'attore, ma la casa di produzione scartò la soluzione, preferendogli una star come Rock Hudson. Hudson offrì una delle sue migliori interpretazioni, ma così estranea al suo abituale eliché da complicare ulteriormente le possibilità commerciali del film.

## 12. Gli anni sessanta e William Castle



Con la fine degli anni '50, si era ormai definitivamente dissolta qualsiasi immagine individuale che potesse caratterizzare le varie compagnie, e mantenere un'eco di quello che, fino all'inizio del decennio, era uno stile, o quanto meno una politica produttiva tipica di una casa.

Restano tuttavia alcuni accordi che legano singoli autori ad una «major» per una serie di film: ma si trattava naturalmente di film che potevano recare in testa il «logo» di qualsiasi altro studio. L'accordo più importante è quello stipulato con Hitchcock a partire da *La finestra sul cortile* grazie al quale veniva garantita al regista una libertà quasi assoluta. Tra i film realizzati alla Paramount figurano così anche *La donna che visse due volte* (1958) e *Psyco* (1960), che segnano due dei momenti più importanti del rapporto di Hitchcock con temi fantastici.

Negli anni Sessanta, la Paramount distribuisce negli Stati Uniti anche horror realizzati in Gran Bretagna dalla Amicus: *Tales That Witness Madness* (1963), *Dr. Terror's House of Horrors* (1964), *The Psycopath* (1965), *The Skull* (1965), *Deadly Bees* (1966), tutti diretti da Freddie Francis.

Ma un'altra collaborazione interessante è quella con William Castle, il simpatico ed estroso «Hitchcock dei poveri» che alla fine degli anni Cinquanta era riuscito ad emanciparsi dalle insipide produzioni di serie per la Columbia, diventando invece producer-director di piccoli ma originali thriller. Dopo aver lavorato ancora con la Columbia (fino al '62) e poi con l'Universal, nel 1967 iniziò la sua collaborazione con la Paramount, con due «black comedies» interpretate da Sid Caesar: la prima (*Un vestito per un cadavere*, da Donald Westlake) era a sfondo gangsteristico, mentre la seconda (*Il fantasma ci sta*) era stata lanciata con lo slogan «il primo film che affronta il maggior problema del nostro tempo: la vita sessuale dei fantasmi», e riguardava la solita coppia che affitta una casa per le vacanze, ma la trova infestata da spettri.

In *Anno 2118 progetto X* (*Project X*, 1968), Castle affronta invece una curiosa spy-story fantascientifica, ambientata in un futuro suddiviso tra i due grandi sistemi dell'Ovest e dell'Est. Un agente è appena tornato da una missione in Australasia, privo di memoria in seguito ad un siero «difensivo» che gli ha fatto perdere ogni ricordo. Gli scienziati ritengono tuttavia che nella sua missione sia venuto a conoscenza dell'arma segreta concepita nell'Est per sconfiggere definitivamente l'Ovest. e lo sottopongono ad un esperimento. Viene cioè fornito di una nuova «memoria», trasportato all'indietro nei nostri anni Sessanta appositamente ricostruiti, e sottoposto ad un trattamento che permette di visualizzare su uno schermo immagini della missione che affiorano confusi nella sua mente. L'arma segreta sarà però scoperta grazie al cervello di un'altra spia occidentale, morta nel frattempo: si tratta di un concentrato di malattie medioevali iniettate nell'agente segreto, che al suo ritorno in Occidente è così trasformato in una micidiale «bomba batteriologica».

*Anno 2118, progetto X* è un esempio di fantascienza asettica, con qualche tocco ironico ed originale: come la ricostruzione della nostra epoca, l'interpretazione un po' caricaturale di Henry Jones nella parte del bonario scienziato, e le sequenze «visionarie» realizzate con l'apporto di Hanna e Barbera per le scene d'animazione. Ma il 1968 è una data importante per Castle perché segna il successo della sua produzione più ambiziosa: quella di *Rosemary's Baby* di Roman Polanski, distribuito dalla Paramount, con cui esce per la prima volta dall'ambito delle piccole produzioni, riservandosi anche una breve apparizione «alla Hitchcock».

E questo il momento culminante del suo rapporto con la Paramount, per cui produrrà ancora il film carcerario *La rivolta* (1969, di Buzz Kulik), e curerà l'ultima sua regia: l'eccentrico *Shanks* (1974), un film muto dall'apparenza gentile e fiabesca, ma dalla sostanza angosciosa e spietata, in cui il mimo Marcel Marceau è un burattinaio pazzo attorniato da cadaveri su cui esercita un potere diabolico.

Nel '75, Castle affiderà al giovane Jeannot Szwarcz (futuro autore, tra l'altro, di *Lo squalo 2* e *Ovunque nel tempo*) la regia di *Bug, l'insetto di fuoco*, di cui fu produttore e sceneggiatore in coppia con Thomas Page. Il film, che resta una delle migliori prove di Szwarcz, tratta di strani insetti scaturiti da una crepa del teneno in seguito ad un terremoto, e rivelatisi micidiali perché in grado di incenerire tutto quello che toccano. A peggiorare le cose ci si metterà lo scienziato Bradford

Dillman, che nel suo laboratorio isolato finisce per creare una razza super-intelligente e superdistruittiva.

Bug, l'insetto di fuoco si inserisce lungo un filone particolarmente caro agli anni '70: quello degli insetti improvvisamente divenuti più aggressivi, oppure più intelligenti, oppure giganteschi, in seguito ad una mutazione per lo più imputabile all'uomo. E' un filone che si riallaccia agli anni '50, e a cui appartengono opere come *L'invasione dei ragni giganti*, *L'invasione delle api regine*, *I carnivori venuti dalla savana*, *Swarm*, ma di cui uno dei contributi più originali resta *Fase IV distruzione terra* (1974), che segna l'esordio nel lungometraggio di Saul Bass, il geniale innovatore dei titoli di testa tra gli anni Cinquanta e Sessanta, celebre anche per il contributo dato a *Psycho* di Hitchcock.

*Fase IV* è un film spoglio ed essenziale, la cui efficacia si basa soprattutto sulla rigorosa scansione drammatica e sull'originalità delle riprese. Due uomini e una donna si trovano rinchiusi in un laboratorio sotterraneo, assediati da formiche legate tra loro da un'intelligenza superiore: e quando le vittime riescono a mettersi in contatto con tale intelligenza, vengono risucchiate verso la «base» del formicaio in cui si trova la Regina. Forse sopravvalutato dalla critica al momento della sua uscita, *Fase IV* dimostra però una straordinaria originalità, e Saul Bass sfrutta abilmente per effetti angosciosi e drammatici le ricercate inquadrature degli insetti e quell'attenzione geometrica, che già aveva costituito il fondamento della sua stilizzazione grafica nei titoli di testa anni '50.

### 13. Gli anni settanta e ottanta

Nel frattempo, però, era avvenuto un fatto nuovo: nel 1966 la Paramount era passata nelle mani della Gulf & Western Industries, risultando così la prima delle majors a finire sotto il controllo di complessi che con il cinema non avevano nulla a che fare. E' il definitivo sigillo alla fine di un'epoca: da quel momento il marchio di un film potrà avere ancora senso per qualche compagnia indipendente, non più per le grandi case che avevano scritto il periodo d'oro di Hollywood.

Un po' di operazione nostalgia si può fare con *L'amica delle 5 e 1/2* (1970), musical struggente e démodé di uno splendido Vincente Minnelli, in cui Barbra Streisand viene sottoposta ad ipnosi da Yves Montand e rivive una sua esistenza precedente; ma il soprannaturale incombe minaccioso su *Let's Sare Jessica to Death* (1971) di John Hancock, e *Man on a Swing* (1974) di Frank Perry propone Joel Grey (l'entertainer di *Cabaret* nella parte di un chiaroveggente che collabora con il poliziotto Cliff Robertson per catturare un folle assassino).

Il *King Kong* di De Laurentis, leader degli incassi Paramount nel '76, sarà il primo segnale di un rilancio del fantastico, in grande e piccolo stile, che è ormai alle porte. Dopo *Il Paradiso può attendere* (Warren Beatty e Buck Henry, 1978), che rifà la commedia fantastica anni Quaranta, ecco perciò l'inizio di due interminabili serie: *Star Trek* e *Venerdì 13*. Di *Star Trek* sono finora usciti quattro episodi firmati da Robert Wise (1979), Nicholas Meyer (*L'ira di Khan*, 1982), ed infine da Leonard Nimoy (*Alla ricerca di Spock*, 1984; *Rotta verso la Terra*, 1987) il dottor Spock diventato anche regista: il successo della serie andato è sempre scemando (almeno qui da noi), ma l'ultimo episodio mostra qualche segno di ripresa sul piano della qualità.

A basso budget sono invece i vari episodi di *Venerdì 13*, sciamannata epopea di campeggiatori insanguinati, che prosegue implacabile da anni, in un trionfo di quella ripetitività ossessiva che caratterizza molto horror anni Ottanta. Il primo della serie (1980) fu prodotto e diretto da Sean Cunningham, e portò a casa circa sessanta volte la cifra che era costato (mezzo milione di dollari). Negli altri si sono avvicinati Steve Miner (1981 e 1982), Joseph Zito (che nel 1984 aveva dato un'illusione, con *Friday the 13th, the Final Chapter*), Danny Steinmann (che nel 1985 ce l'aveva tolta, con *Friday the 13th; A New Beginning*), Tom McLaughlin (1986).

Ai confini del fantastico si trova anche un'altra serie, finora meno prolifica, ma di ben altra qualità: quella dell'archeologo avventuriero Indiana Jones, alle prese prima con l'Arca dell'Alleanza (*I predatori dell'Arca perduta*, 1981), poi con la pietra della fertilità («fortuna e gloria») che è stata trafugata da un villaggio indiano (*Indiana Jones e il tempio maledetto*, 1984) gettandolo nella desolazione. Il primo è un autentico film-manifesto della poetica di Spielberg, il secondo una sua

più stanca ripetizione: ma è significativo che proprio quando il film slitta sul versante fantastico, il meccanismo spettacolarmente perfetto si impantani in situazioni più enfatiche e in ritmi meno smaglianti.

Tra gli altri esempi di fantastico d'autore vanno citati *The Elephant Man* (1980), rivisitazione della mostruosità vittoriana firmata da David Lynch e prodotta da Mel Brooks, *The Keep* (1983) di Michael Mann, dove i nazisti si trovano alle prese con una demoniaca creatura della Transilvania, e gli spettatori con l'ostico talento visivo di Michael Mann; e *La zona morta* (1983) di David Cronenberg, cupo adattamento di un romanzo di Stephen King, sull'angoscia di un uomo che, in seguito ad un incidente, può vedere avvenimenti lontani da lui nello spazio e nel tempo.

Sono questi i principali titoli di una produzione che per il resto comprende anche omaggi al fantacologico (*Prophecy* di Frankenheimer, 1979: la mostruosità come frutto dell'inquinamento), al filone postatomico in chiave intimista e anti-spettacolare (*Testament*, 1983), all'avventura spaziale per adolescenti (il sottovalutato *Explorer* 1985, di Joe Dante) o al soprannaturale in chiave comica (*Il bambino d'oro*, 1987, con Eddie Murphy). In molti casi, ovviamente, si tratta di produzioni del tutto esterne, che non coinvolgono una reale politica produttiva della Compagnia e che non sempre sono distribuite dalla Paramount in tutto il mondo. E' il discorso comune a tutte le majors, ormai da tempo prive di una loro identità: un fatto finanziario più che produttivo, mentre a noi resta solo un elenco di film che recano in testa il «logo» della montagna incorniciata di stelle, e marchiata dalla scritta «Gulf + Western Company».

## FILMOGRAFIA del FANTASTICO PARAMOUNT

### **A Good Little Devil** (1913)

regia: Edwin Porter dalla commedia di Rosemond Gerard e Maurice Rostand  
con Mary Pickford, Ernest Truex

### **An Hour Before Dawn** (1913)

regia: J. Searle Dawley  
con Laura Sawyer, House Peters

### **The Ghost Breaker** (1914)

prod.: Jesse Lasky, dalla commedia di Paul Dickey e Charles Goddard  
con HB. Warner, Rita Sanwood

### **The Case Of Becky** (1915)

regia: Frank Reicher dalla commedia di Edward Locke  
con Blanche Sweet, James Neill

### **Witchcraft** (1916)

regia: Frank Reicher  
con Fannie Ward, Jack Dean

### **The Crystal Gazer** (1917)

regia: George Milford  
con Fannie Ward, Jack Dean

### **The Bottle Imp** (1917)

regia: Marshall Neilan dal racconto di Robert Louis Stevenson  
con Sessue Hayakawa, Guy Oliver

### **The Heir Of Ages** (1917)

regia: E.J. LeSaint  
con House Peters, Eugene Pallette, Nina Byron

### **The Ghost House** (1917)

regia: William De Mille  
con Eugene Pallette

**The Seven Swans** (1918)

regia: J. Scarle Dawley dal racconto di Hans C. Andersen  
con Marguerite Clark, William Danforth

**The Undying Flame** (1917)

regia: Maurice Tourneur  
con Olga Petrova, Manlon Hamilton

**The Whispering Chorus** (1918)

regia: Cecil E. De Mille dal romanzo di Percy Sheehan  
con Raymond Hutton, Kathlyn Williams

**Prunella** (1918)

regia: Maurice Tourneur dalla commedia di Granville Barker e Lawrence Housman  
con Marguerite Clark, Jules Raucourt

**The House Of Silence** (1918)

regia: Donald Crisp da! romanzo di Elwyn Banon  
con Wallanee Reid, Anna Little

**The Case Of Becky** (1921)

regia: Chester M. Frankhn dalla commedia di Edward Lecite  
con Glenn Hunter, Frank McCormack

**Madame Jealousy** (1918)

regia: Robert Vignola  
con Pauline Frederick, Thomas Meighan

**The Haunted Bedroom** (1919)

regia: Fred Niblo  
con Enid Bennett, Dorcas Mathews

**Everywoman** (1919)

regia: George Mcfurd dalla commedia di Walter Browne

**Con Violer Heming. Theodore Roherts, Wanda I-lawley**

**The Tree of Knowledge** (1920) regia: William De Mille  
dalla commedia di R.C. Carton con Robert Warwieh, Warda Howard

**Dr Jekyll and Mr. Hyde** (1920)

regia: John Robertson dal racconto di Robert L. Stevenson  
con John Barrymore, Nita Naldi, Brandon Hurst, George Stevens

**Sins of Rosanne** (1920)

regia: Tom Forman  
dal romanzo «Rosanne Ozanne» di Cynthia Stockley  
con Ethel Clayton, Jack Holt

**Terror Island** (1920)

regia: James Cruze  
dal racconto di Arthur Reeve e John Grey  
con Harry Rondini, Lila Lee

**Buried Treasure** (1921)

regia: George Baker dal racconto di J. Eritten Austin  
con Marion Davies, Norman Kerry

**Experience** (1921)

regia: George Fitzmaurice dalla commedia di George Hobart  
con Richard Barthelmess, John Miltern, Marjorie Daw

**The Witching Hour** (1921)

regia: William Taylor dalla commedia di Augustus Thomas  
con Elliott Dexter, Winter Hall

**Beyond** (1921)

regia: William Taylor

dalla commedia «The Lifted Veil» di Henry Arthur Jones  
con Ethel Clayton, Charles Meredith

**Forever** (1921)

regia: George Fitzmaurice dalla commedia di John Nathari Raphael  
con Wallace Reid, Elsie Ferguson, Montagu Love

**The Ghost Breaker** (1922)

regia: Alfred Green

dalla commedia di Paul Dickey e Charles Goddard  
con Wallace Reid, Lila Lee

**The Man Who Saw Tomorrow** (1922)

regia: Alfred Green dal romanzo di Perley P. Sheehan  
con Thomas Meighan, Theodore Roberts

**One Glorious Day** (1922)

regia: James Cruze

con Will Rogers, Lila Lee

**Singed Wings** (1922)

regia: Penrhyn Staniaws dal romanzo di Katharine Burt  
con Bebe Daniels, Conrad Nigel

**Borderland** (1922)

regia: Paul Powell

con Agnes Ayres, Milton Sills

**The Beauty Shop** (1922) di Edward Illion

dalla commedia di Channing Pollock e Rennold Wolf con Raymond Hitchcock, Billy Bevan,  
Louise Fazenda

**Dark Secrets** (1923)

regia: Victor Fleming

con Dorothy Dalton, Robert Ellis

**The Marriage Maker** (1923)

regia: William De Mille dalla commedia «The Faun» di Edward Knobloch  
con Agnes Ayres, Jack Holt, Charles de Roche, Mary Astor

**The White Flower** (1923)

regia: Julia Crawford Ivera con Betty Compton, Edmund Lowe

**Feet Of Clay** (1924)

regia: Cecil B. De Mille dal romanzo di Margareta Tuttle  
con Vera Reynolds, Rod La Rocque, Ricardo Cortez

**The Story Without A Name** (1924)

regia: Irvin Willat

con Agnes Ayres, Antonio Moreno

**Peter Pan** (1925)

regia: Herbert Brenon dalla commedia di James Barrie  
con Betty Bronson, Marc Brian

**The Sorrows Of Satan** (1925)

regia: David W. Griffith dal romanzo di Marie Corelli  
con Adolphe Menjou, Ricardo Cortez

**Running Wild** (1927)

regia: Gregory La Cava

con W.C. Fields, Mary Brian

**A Kiss For Cinderella** (1926)

regia: Herbert Brenon dalla commedia di James Barrie  
con Betty Bronson, Tom Moore, Esther Raiston

**Something Always Happens** (1928)

regia: Frank Tuttle con Esther Ralston, Neil Hamilton

**Darkened Rooms** (1929)

regia: Louis Gasnier dal racconto di Philip H. Gibbs con Evelyn Brenl, Neil Hamilton

**Dr. Jekyll and Mr Hyde** (Il dottor Jekyll, 1932)

regia: Rouben Mamoulian dal racconto di Robert L. Stevenson

con Fredrie March, Miriam Hopkins, Rose Hobart

**Island of Lost Souls** (1932)

regia: Erle C. Kenton dal romanzo di H.G. Wells

con Charles Laughton, Richard Arlen, Leila Hyams, Kathleen Burlce, Bela Lugosi

**International House** (1933)

regia: Edward Sutherland

con W.C. Field, Rudy Vallee, George Burns, Gracie Allen, Bela Lugosi

**Alice In Wonderland** (1933)

regia: Norman McLeod dal romanzo di Lewis Carroll

con Charlotte Henry, Billy Bevan, Gary Cooper, Cary Grant, W.C. Field, Mae Marsh

**Supernatural** (1933)

regia: Vicior Halperin

con Carole Lombard, Randolph Scott, Vivienne Osborne

**Murders in the Zoo** (1933)

regia: Edward Sutherland

con Charlie Ruggles, Lionel Atwill, Gail Patrick, Randolph Scott

**Death Takes A Holiday** (La morte va in vacanza, 1934)

regia: Mitchell Leisen dalla commedia di Alberto Casella

con Fredrie March, Evelyn Venable, Henry Travers

**The Wjatching Hour** (1934)

regia: Henry Hathaway dalla commedia di Augustus Thomas

con Guy Standing, John Halliday

**Peter Ibbetson** (Sogno di un prigioniero, 1935)

regia: Henry Hathaway

dal romanzo di Scorge Du Maurier e dalla commedia di John Raphael

con Gary Cooper, Ann Harding, John Halliday, Ida Lupino

**The Scoundrel** (1935)

regia: Ben Hecht e Charles MacArthur

con Noci Coward, Julie Haydon

**The Great Gambini** (1937)

regia: Charles Vidor

con Akim Tamiroff, Reginald Denny, William Demarest

**The Cat And The Canary** (Il fantasma di mezzanotte, 1939)

regia: Elliot Nugent dalla commedia di John Willard

con Bob Hope, Paulette Goddard, John Beal, Gaie Sondergaard, George Zucco

**The Gulliver Travels** (I viaggi di Gulliver, 1939)

regia: Dave Fleischer dal romanzo di Jonathan Swift

animazione

**Dr. Cyclops** (Il dottor Cyclops, 1940)

regia: Ernest Schoedsack

con Albert Dekker, Janice Logan, Thomas Coley

**The Ghost Breakers** (La donna e lo spettro, 1940)

regia: Scorge Marshall

dalla commedia di Paul Dickey e Charles Goddard

con Bob Hope, Paufette Goddard, Richard Carlson

**The Mad Doctor** (1940)

regia: Tim Whelan  
con Basil Rathbone, Ellen Drew, John Howard  
**The Monster And The Girl** (1941)

regia: Stuart Heisler  
con Ellen Drew, Robert Paige, Paul Lukas, Scorge Zueco  
**The Remarkable Andrew** (1942)

regia: Stuart Heisler  
dal romanzo «The Magnificent Andrew» di Dalton Trumbo con William 1-lolden, Brian Donlevy, Ellen Drew  
**Among The Living** (1941)

regia: Stuart Heisler  
con Albert Dekker, Harry Carey, Susan Hayward  
**Mr. Bug Goes To Town** (1941)

regia: Dave Fleischer animazione  
**I Married A Witch** (Ho sposato una strega, 1942)

regia: René Clair  
dal romanzo «The Passionate Witch» di Thore Smith (pubblicato da Nomnan Matson)  
con Fredrie March, Veronica Lake, Robert Benchley, Susan Hayward  
**Henry Aldrich Haunts A House** (1943)

regia: Hugh Bennett  
con Jimmy Lydon, Charles Smith, Mike Mazurski  
**The Uninvited** (La casa sulla scogliera, 1944)

regia: Lewis Allen  
dal romanzo «Uneasy Freehold» di Dorothy Macardle  
con Ray Milland, Gail Russell, Ruth Hussey, Donald Crisp  
**The Man In Half Moon Street** (1944)

regia: Ralph Murphy dalla commedia di Barré Lyndon  
con Nils Asther, Helen Walker, Paul Cavanagh  
**Lady In The Dark** (Le schiave della città, 1944)

regia: Mitchell Leisen  
dalla commedia di Moss Hart (musiche Kurt Weill, parole Ira Gershwin)  
con Ginger Rogers, Ray Milland, Wamer Baxter  
**The Unseen** (Il fantasma, 1945)

regia: Lewis Allen dal romanzo «Her Heart in Her Throat» di Ethel Lina White  
con Joel McCrea, Gail Russell. Herbert Marshall  
**Fear In The Night** (Angoscia nella notte, 1947)

regia: Maxwell Sbane dal romanzo di Cornell Woolrich  
con Paul Kelly, De Forrest Kelley, Aria Scott  
**Dream Girl** (L'uomo che vorrei, 1948)

regia: Mitchell Leisen dalla commedia di Elmer Rice  
con Betty Hutton, Macdonald Carey, Patric Knowles  
**A Connecticut Yankee In King Arthur's Court** (la corte di re Artù, 1949)

regia: Tay Garrett dal romanzo di Mark Twain  
con Bing Crosby, Rhonda Fleming, Wifliam Bendix, Cedric Hardwicke  
**Night Has A Thousand Eyes** (La notte ha mille occhi, 1948)

regia: John Farrow dal romanzo di Cornell Woolrich  
con Edward G. Robinson, Gail Russell, John Lund, William Demarest  
**Alias Nick Beal** (La sconfitta di Satana, 1949)

regia: John Farrow  
con Thomas Mitchell, Ray Milland, Audrey Totter, George Maeready  
**When The Worlds Collide** (quando i mondi si scontrano, 1951)

regia: Rudolph Maté dal romanzo di Edwin Balmer e Philip Wyle  
con Richard Derr, Barbara Rush

**Scared Stiff** (Morti di paura, 1952)

regia: George Marshall dalla commedia «The Ghost Breaker» di Paul Dickey e Charles Goddard  
con Dean Martin, Jerry Lewis, Elizabeth Scott, Carmen Miranda

**War Of The Worlds** (La guerra dei mondi, 1953)

regia: Byron Haskin dal romanzo di H.G.Wells  
con Gene Barry, Ann Robinson

**The Conquest Of Space** (La conquista dello spazio, 1955)

regia: Byron Haskin dal libro «The Mars Project» di Wernher Von Braun  
con Walter Brooke, Erie Fletning, Mickey Shaughnessy

**The Search For Bridey Murphy** (1956)

regia: Noel Langley dal libro di Morey Bernstein  
con Louis Hayward, Teresa Wright

**The Space Children** (I figli dello spazio, 1957)

regia: Jack Arnold dal romanzo di Tom Filer  
con Adam Williams, Peggy Webber

IL COLOSSO DI NEW YORK

(**The Colossus Of New York**, 1958)

regia: Edouard Lorie dal racconto di Willis Goldbeel  
con John Baragrey, Mala Powers, Otto Kruger

**The Blob** (Fluido mortale, 1958)

regia: Irvin S. Yeaworth jr  
con Steve McQueen, Aneta Corseaut, Earl Rowe

**I Married A Monster From Outer Space** (Ho sposato un mostro venuto dallo spazio, 1958) regia:  
Gene Fowler jr.

con Tom Tryon, Gloria Tatbot, Ken Lyneh

**Visit To A Small Planet** (Un marziano sulla Terra, 1959)

regia: Norman Taurog dalla commedia di Gore Vidal  
con Jerry Lewis, Joan Blackman, Fred Clark

**Li'l Abner** (Il villaggio più pazzo del mondo, 1959)

regia: Melvin Frank dalla commedia di Melvin Frank e Norman Panama  
con Peter Palmer, Leslie Parrish, Stubby Kaye

**Psyco** (Psycho, 1960)

regia: Alfred Hitchcock dal romanzo di Robert Bloch  
con Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles. Martin Balsaln

**The Nutt'y Professor** (Le folli notti del dottor Jerryl, 1963)

regia: Jerry Lewis  
con Jerry Lewis, Stella Stevens, Del Moore

**Robinson Crusoe On Mars** (SOS naufragio nello spazio, 1964)

regia: Byron Haskin  
con Paul Mantee, Vic Lundin

**Crack In The World** (Esperimento IS: il mondo si frantuma, 1965)

regia: Andrew Marton  
con Dana Andrews, Jeanette Scott, Kieron Moore  
TARZAN AND THE GREAT RIVER (1967). regia: Robert Day  
con Mike Henry, Jan Murray

IL FANTASMA CI STA (THE SPIRIT IS WILLING, 1967)

regia: William Castle  
dal romanzo («The Visitors» di Nathaniel Benchley con Sid Caesar, Vera Miles, Barry Gordon  
OPERAZIONE DIABOLICA (SECONDS, 1966)



regia: John Frankenheimer dal romanzo di David Ely  
con Rock Hudson, Salome Jens, Jeff Corey  
BARBARELLA (id., 1968) regia: Roger Vadim  
con Jane Fonda, John Philip Law, Ugo Tognazzi, David Hemmings  
ANNO 2118: PROGETTO X (PROJECT X, 1967)  
regia: William Castle  
dai romanzi «The Artificial Man» e «Psychogist» di L.P.Davies con Christopher George, Greta  
Baldwin, Henry Jones, Harold Gould  
ROSEMARY'S BABY (id., 1968)  
regia: Roman Polanski dal romanzo di Ira Levin  
con Mia Farrow, John Cassavetes, Ruth Gordon  
HELLO DOWN THERE (1969)  
regia: Jack Arnold  
con Tony Randall, Innet Leigh, Roddy McDowall  
THE LOVE WAR (1970) regia: George McCowan  
con Lloyd Bridges, Angie Dickinson, Larry Busch  
POSSESSION (POSSESSION OF JOEL DELANEY, 1972)  
regia: Waris Hussein dal romanzo di Ramona Stewart con Shirley MacLaine, Perry King  
LETS SCARE JESSICA TO DEATH (1971)  
regia: John Hancock  
con Zohra Lampert, Barton Heyman, Kevin O'Connor  
SHANKS (1974)  
regia: William Castle  
con Marcel Mareeau, Tsilla Chelton  
FASE W DISTRUZIONE TERRA (PHASE IV, 1974) regia: Saul Bass  
con Nigel Davenport, Michael Murphy  
MAN ON A SWING (1974)  
regia: Frank Perry  
con Cliff Robertson, Joel Grey, Dorothy Tristan  
THE LITTLE PRINCE (1974)  
regia: Stanley Donen  
dal romanzo di Antoine de Saint-Exupery con Riehiard Kiley, Steven Warner, Robert Fosse  
BUG L'INSETTO DI FUOCO (BUG, 1975)  
regia: Jeannot Szwarc  
con Bradford Dillman, Joanna Miles, Richard Gilliland  
KING KONG (id., 1976) regia: John Guillermin con Jeff Bridges, Jessica Lange  
IL FANTABUS (THE BIG BUS. 1976)  
regia: James Frawley  
con Joe Bologna, Stockard Channing, Ruth Gordon, Sally Kellerman  
THE IMMORTAL (1969)  
regia: Joseph Sargent  
dal romanzo di James Gunn  
con Christopher George, Jessica Walter, Barry Sullivan  
L'AMICA DELLE CINQUE E MEZZA  
(ON A CLEAR DAY YOU CAN SEE FOREVER, 1969)  
regia: Vineente Mmli  
dalla commedia musicale di Alan Jay Lerner  
con Barbra Streisand, Yves Montand, Bob Newhart, John Richardson  
WILLY WONKA E LA FABBRICA DI CIOCCOLATO  
(WILLY WONKA AND THE CHOCOLATE FACTORY, 1971) regia: Mel Stuart

dal libro «Charlie and the Chocolate Factory» di Roal Dahl con Gene Wilder, Jack Albertson, Peter Ostrum

**IL PARADISO PUÒ ATTENDERE (HEAVEN CAN WAIT, 1978)** regia: Warren Beatty e Buck Henry

dalla commedia di Harry Segall

con Warren Beatty, James Mason, Dyan Cannon

**PROFEZIA (PROPHECY, 1979)**

regia: John Frankenheimer

con Talia Shire, Robert Foxworth, Armand Assante

**STAR TREK (STAR TREK: THE MOTION PICTURE, 1979)**

regia: Robert Wise basato sulla serie tv creata da Gene Roddenberry

con William Shatner, Leonard Nimoy, DeForest Kelley

**VENERDÌ 13 (FRIDAY THE 13TH, 1980)**

regia: Sean Cunningham

con Betsy Palmer, Adrienne King, Harry Crosby, Kevin Bacon

**The Elephant Man** (id., 1980)

regia: David Lynch

con Anthony Hopkins, John Hurt, Freddie Jones, Ann Bancroft, John Gielgud

**Popeye** (id., 1980)

regia: Robert Altman basato sulla serie di fumetti creata da E.C. Segar

con Robin Williams, Shelley Duvall, Ray Walston

**Going Ape!** (1981)

regia: Jeremy Kronsberg

con Tony Danza, Stacey Netkin, Danny De Vito

**The Raiders Of The Lost Ark** (I predatori dell'Arca perduta, 1981)

regia: Steven Spielberg

con Harrison Ford, Karen Allen, Paul Freeman

**Dragonslayer** (Il drago del lago di fuoco, 1981)

regia: Matthew Robbins

con Peter MacNicol, Caitlin Clarke, Ralph Richardson

**Friday The 13th, Part 2** (1982)

regia: Steve Miner

con Adrienne King, Amy Steel, John Furey

**Jekyll & Hyde... Together Again** (Scuola di sesso, 1982)

regia: Jerry Blashowitz

con Mark Blankfield, Bess Armstrong

**Star Trek: The Wrath Of Khan** (Star Trek: l'ira di Khan, 1982)

regia: Nicholas Meyer

basato sulla serie tv creata da Gene Roddenberry

con Leonard Nimoy, William Shatner, DeForest Kelley, Ricardo Montalban

**Friday The 13th, Part III** (Week-end di terrore, 1982)

regia: Steve Miner

con Richard Brooker, Dana Kimmell, Catherine Parks

**The Man Who Wasnt There** (1983)

regia: Bruce Malmuth

con Steve Guttenberg, Jeffrey Tambor, Elsa Langlois

**The Keep** (1983)

regia: Michael Mann dal romanzo di F. Paul Wilson

con Scott Glenn, Alberta Watson, Ian McKellen, Jürgen Prochnow

**Testament** (id., 1983)

regia: Lynne Littman dal romanzo «The Last Testament» di Carol Amen  
con Jane Alexander, Ross Harris

**The Dead Zone** (La zona morta, 1983)

regia: David Cronenberg dal romanzo di Stephen King  
con Christopher Walken, Brooke Adams, Martin Sheen, Herbert Lom

**Friday The 13th: The Final Chapter** (Venerdì 13: capitolo finale, 1984)

regia: Joseph Zito  
con Kimberly Beck, Peter Barton

**Star Trek III: The Search For Spock** (Star Trek III, alla ricerca di Spock, 1984)

regia: Leonard Nimoy basato sulla serie tv creata da Gene Roddenberry  
con William Shatner, James Doohan

**Indiana Jones And The Temple Of Doom** (Indiana Jones e il tempio maledetto, 1984)

regia: Steven Spielberg  
con Harrison Ford, Kate Capshaw, Ke Huy Quan, Amrish Puri

**Friday The 13th: Part V: The New Beginning** (Venerdì 13: il terrore continua, 1985)

regia: Danny Steinmann  
con John Shepherd, Shavar Ross

**Explorers** (id., 1985)

regia: Joe Dante  
con Ethan Hawke, River Phoenix

**Friday The 13th, Part VI: Jason Lives** (1986)

regia: Tom McLoughlin  
con Thom Matthews, Jennifer Goke

**The Golden Child** (Il bambino d'oro, 1986)

regia: Michael Ritebie  
con Eddie Murphy, Charles Dance, Charlotte Lewis

**Star Trek IV: The Voyage Home** (Rotta verso la Terra, 1987)

regia: Leonard Nimoy basato sulla serie tv creata da Gene Roddenberry  
con William Shatner, Leonard Nimoy, DeForrest Kelley