

I FANTASTICI WARNER BROS. di Renato Venturelli

Tra le «majors» hollywoodiane, la Warner Bros è forse la compagnia più cara agli appassionati di cinema. La sua immagine è legata soprattutto alla forza espressiva dei suoi melodrammi sociali anni '30, al bianco e nero drammatico e contrastato della sua fotografia, ai gangster-film o ai musical di Busby Berkeley, ad una tradizione di star che va da Edward G. Robinson, Paul Muni o James Cagney fino all'Humphrey Bogart degli anni '40, passando attraverso i film avventurosi di Errol Flynn targati Curtiz o Walsh, o i personaggi femminili indomiti e ribelli di Bette Davis. Era la fabbrica dei sogni meno legata ad immagini d'evasione rilassate ed ecumeniche, insomma. La più risentita ed energica, sia per quanto riguarda l'aspetto puramente visivo che per i temi, le star ed i registi

Anche la sua presenza nel settore fantastico risente di questo taglio generale. Per tutti gli anni '30 e '40 non troviamo soggetti fiabeschi o fantasie nel regno del meraviglioso, sogni colorati come alla Paramount o alla Metro-Goldwyn-Mayer, bensì immagini dure e taglienti, là dove il thriller sconfinava nell'horror, ed i registi fanno ricorso a giochi di luce ed ombre ereditati dall'espressionismo. E il caso di *La maschera di cera*, *L'ombra che cammina*, fino al B-movie *Il mistero delle cinque dita* diretto da Robert Florey, ultimo bagliore di un crepuscolo del film gotico ormai travolto dalle nuove mode. Solo più tardi, negli anni '50, quando i prodotti delle varie case tenderanno ad una maggiore uniformità, la produzione Warner diventerà meno peculiare, inserendosi nella fantascienza con un film-capostipite come *Assalto alla terra*, e con le varie collaborazioni con Ray Harryhausen, Willis O'Brien, Irwin Allen.

E peraltro curioso notare, cifre alla mano, come proprio il periodo più tipico della Warner, quello cui è legato il suo mito cinéfilo, sia in realtà di gran lunga il meno significativo dal punto di vista della storia economica della compagnia. Fondata dai quattro fratelli Harry (1881-1958), Albert (1884-1967), Jack (1892-1981) e Sam (1888-1927) a partire dalla gestione di alcuni cinema tra il 1905 e 1907, la Warner si era sviluppata prima nel settore della distribuzione e poi (nel corso degli anni Dieci) anche nella produzione, raggiungendo una dimensione da autentica «major» solo alla fine degli anni Venti, dopo l'assorbimento della Vitagraph e della First National, e soprattutto dopo il grande colpo del sonoro e di *The Jazz Singer*, che l'avevano posta all'avanguardia anche rispetto a compagnie molto più potenti ed attrezzate.

Per molto tempo, la Warner fu però costretta a rimanere entro un ambito produttivo più modesto rispetto a Metro-Goldwyn-Mayer o Paramount: i suoi budget erano i più bassi delle Big Five, e la politica era quella di produrre film a costi limitati, in modo molto standardizzato, con piccoli margini di guadagno ma anche senza grossi rischi. Qualcuno ha osservato anche che i suoi film erano quelli realizzati in modo più industriale, da vera e propria catena di montaggio in cui avevano grande importanza i set di Anton Grot, le musiche di Erich Korngold o Max Steiner, la fotografia di Tony Gaudio e i vari apporti tecnici, sempre però all'interno di un prodotto che tendeva ad essere costante: lo stesso Busby Berkeley, a esempio, contava soprattutto come coreografo dei celebri numeri nei suoi musicals, ma dovette passare alla Mgm per poter essere autore in senso pieno dei suoi film. I suoi registi si chiamavano Michael Curtiz, Raoul Walsh, William Wellman, Howard Hawks, Lloyd Bacon, Mervyn LeRoy, William Keighley, John Huston e così via: alcuni erano autentici giganti di Hollywood, ma bisogna considerare che non tutti, una volta privati della factory-Warner, riuscirono in seguito a confermare quanto di buono avevano messo in mostra.

Per tutti gli anni Trenta, e per buona parte del decennio successivo, la Warner fu sempre la quarta «major» quanto a utili, ben distante da Mgm, Paramount e 20th Century Fox, dopo aver subito un passivo piuttosto consistente nel 1931-34, anni che peraltro erano stati bui per tutta Hollywood a causa della Depressione. Ben pochi furono anche i suoi attori che apparvero nelle graduatorie delle «money-makers star»: James Cagney, Bette Davis, Humphrey Bogart, più qualche apparizione di

Errol Flynn, Joe Brown e Dick Powell. L'esplosione economica della Warner avvenne invece nel dopoguerra, soprattutto intorno al 1950, quando riuscì anche a strappare la prima posizione per tre anni consecutivi. Ma la dissoluzione dello studio-system era ormai alle porte: tra il 1951 e il 1956 i fratelli Harry e Albert si ritirarono dalla compagnia, che iniziò una crescente politica di accordi con società indipendenti per la fornitura di film, per poi chiudere definitivamente un'epoca (1967) con il passaggio alla canadese Seven Arts.

L'HORROR FIRST NATIONAL DI BENJAMIN CHRISTENSEN

Per cominciare, un po' di preistoria: e cioè le commedie dell'orrore dirette dal danese Benjamin Christensen sul finire degli anni '20 alla First National, quando la compagnia iniziava ad essere controllata dalla Warner Bros.

Christensen (1879-1959) è un nome ben noto agli appassionati del cinema fantastico, soprattutto per aver diretto in Svezia *Haxen - La stregoneria attraverso i secoli* (1922), ma poi anche per la fama guadagnata a Hollywood come regista del terrore e del soprannaturale, con una celebrità internazionale che molti giudicarono ai livelli di specialisti come Browning o Feuillade. La sua abilità tecnica gli permetteva infatti di creare nello spettatore effetti di suspense e di paura anche in contesti non completamente drammatici, ma oscillanti tra ironia e tensione. Un recensore americano degli anni '20 scrisse tra l'altro che le reazioni del pubblico ai suoi film era caratterizzata da momenti di assoluto ed impaurito silenzio, alternati ad altri di grande ed allegra rumorosità.

Già la sua produzione danese degli anni Dieci era basata su thriller di forte effetto, poi Hazen gli aprì le porte della celebrità internazionale, con la sua carrellata semi-documentaristica di orrori medievali legati alla caccia alle streghe e al fanatismo religioso. Passato a lavorare in Germania e quindi (1925) a Hollywood, realizzò *Il circolo del diavolo* (1926) e diresse poi Lon Chaney in una delle sue più lugubri interpretazioni (*Mockery*, 1927). Qui ci interessa però per tre film firmati durante il periodo in cui la First National stava passando sotto il controllo della Warner, e cioè a partire dal 1928. *La casa degli spiriti* (*The Haunted House*, 1928) è basata su un soggetto classico: quello della caccia all'eredità da parte di un gruppo di avidi eredi, che si intreccia con l'ambientazione in una casa stregata. Quattro eredi sono infatti convocati presso un miliardario moribondo, che consegna loro una lettera, da aprirsi solo dopo la sua morte. Loro la aprono subito, e scoprono che una casa stregata contiene le enormi ricchezze del morente: recatisi immediatamente sul posto, trascorrono una notte da incubo, tra misteriosi episodi soprannaturali e personaggi eccentrici (un dottore pazzo e una sonnambula, più un custode ed un'infermiera). Tutto si rileverà però un trucco del falso moribondo, che voleva verificare il comportamento degli eredi. Come quasi sempre avveniva negli anni Dieci e Venti, in cui le case «possedute» erano particolarmente in voga sia a teatro che al cinema, lo spunto orrorifico viene utilizzato in chiave non fantastica, ma come situazione da commedia, spesso (come qui) a sfondo morale. Un clima analogo, tra paura e comicità, troveremo così anche in *La casa del terrore* (*The House of Horror*, 1929), dove una ragazza ed il suo fratellastro vengono convocati da un enigmatico zio Abner nella casa inquietante dove l'uomo vive assieme a strani personaggi; c'è di mezzo una torva caccia al tesoro, per via di un diamante smarrito.

Ma il capolavoro riconosciuto di Christensen in questo periodo americano alla First National è *Sette passi verso Satana* (*Seven Footprints to Satan*, 1929), ancora basato sui soliti meccanismi dell'orrore visti con occhio sarcastico ed ironico: un oggetto prezioso da trovare, ed una minacciosa villa solitaria in cui i protagonisti si ritrovano al centro di un'atmosfera da incubo. Protagonisti che sono qui un giovane e bizzarro collezionista, e la sua fidanzata. Mentre cercano di denunciare alla polizia la scomparsa di un diamante, finiscono nell'abitazione di uno straniero che si fa chiamare Satana, e minaccia di sottoporre a torture la donna pur di mettere le mani sulla pietra preziosa. Dopo questo successo, però, Christensen preferì tornare in Europa, anziché proseguire una carriera ormai brillante: tra le ipotesi fatte, ha molto credito quella per cui il regista non si sentiva

sufficientemente padrone della lingua inglese per affrontare il passaggio dal cinema muto a quello parlato. Da notare che in tutte e tre le commedie horror dirette da Christensen in questo periodo per la First National, una delle protagoniste è Thelma Todd, l'attrice brillante che conobbe un momento di particolare notorietà proprio tra gli anni '20 e i '30, lavorò con Buster Keaton, Laurel e Hardy, i fratelli Marx ed altri comici di primissimo piano, morendo poi in circostanze misteriose (asfissata nel suo garage: incidente, suicidio o omicidio?) ad appena trent'anni, nel 1935.

JOHN BARRYMORE, THE MAD GENIUS

Uno dei primi classici sonori della Warner fu invece *Svengali* (1931), ricordata da tutti come una delle più grandi interpretazioni di John Barrymore sullo schermo. John (1882-1942) era il minore dei «favolosi Barrymore», ultimi rampolli di una delle gloriose famiglie teatrali americane: e, rispetto a Lionel e ad Ethel, era anche quello che con maggiore continuità e successo personale si era dedicato al cinema. Il suo ruolo più popolare rimaneva quello di eroe romantico, e talvolta avventuroso, ma nel corso degli anni Venti aveva accentuato al cinema il suo gusto per ruoli demoniaci. Dopo un memorabile *Jekyll* (Paramount, 1920), ed un satanico *Ahab* (*The Sea Beast*, 1925), affrontò così anche sullo schermo il personaggio di *Svengali* che già aveva portato sui palcoscenici nel corso degli anni Dieci.

Il testo si rifaceva ad un romanzo di George Du Maurier (*Trilby*, 1894), da cui nel '95 era stata tratta una pièce teatrale di grande successo, già più volte trasposta sullo schermo. Il personaggio centrale è quello di un grande ipnotista, che tiene sotto il suo potere una giovane cantante: anche il tema dell'ipnotismo, come le «case stregate», era uno dei più diffusi nel teatro e nel cinema degli anni '20.

Per l'occasione, la Warner decise tra l'altro di puntare decisamente l'attenzione proprio sul personaggio interpretato dalla sua star, e ribattezzò la storia *Svengali*, anziché *Trilby*. Ed il film era ovviamente tutto in suo onore. Marian Marsh, l'attrice diciassettenne scelta dallo studio come costar nella parte di *Trilby*, venne addirittura inviata nella villa dell'attore (celebre come «The Great Profile») per essere sottoposta al suo placet personale, secondo un rituale davvero divistico. La giovanissima partner, al suo primo ruolo importante, ricorda di essersi recata tremante nella sontuosa «Bella Vista», fra torri piscine gigantesche, cascate, fontane, animali esotici: «Quando incontrai per la prima volta John Barrymore, era malato nella sua casa, sopra Tower Road. Si trovava nel suo grande letto immenso, nella sua grande stanza immensa. Iniziai a camminare verso di lui, e lui disse "Umm, ummm, very good". Gli mostra il mio profilo. "I profili sono molto famosi nella famiglia Barrymore" disse, e acconsentì a provare con me». Anche i compensi erano in proporzione: centocinquantamila dollari più il 10% degli incassi per Barrymore, trecento dollari alla settimana per la sua partner.

Le recensioni d'epoca, elogiando il film, sottolineano quasi esclusivamente due aspetti: l'interpretazione di Barrymore, ed il lavoro del regista Archie Mayo, attento a fornire il clima inquietante della vicenda, mediante inquadrature insolite e giochi di ombre, lasciando una discreta libertà agli attori. Secondo una recensione, «il film può forse perdere qualcosa del fascino romantico del racconto, ma lo compensa con la prova potente e ricca di talento di Barrymore, ed anche con il sapiente uso della macchina da presa da parte di Archie Mayo. Dove è stato possibile, gli autori hanno inserito alcuni momenti brillanti, ma il film è per lo più incentrato sui poteri ipnotici di *Svengali* nei confronti della ragazza dai piedi perfetti e dai grandi occhi blu. Ed in queste sequenze la performance di Barrymore sorpassa qualsiasi cosa abbia finora fatto per lo schermo, compresa la magistrale recitazione di *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* o *Beau Brummel*. Ad aiutarlo in modo non trascurabile c'è la notevole magia fotografica, per cui nelle scene in cui ipnotizza *Trilby* i suoi occhi sembrano perdere l'iride e diventano di un bianco luminoso». Tra le scene più citate: quella iniziale, in cui il ruvido *Svengali* viene costretto a fare un bagno, con barba e vestiti; quella dello spettacolo parigino di *Trilby*; e quella in cui l'orologio suona mezzanotte, *Svengali* inizia ad

esercitare il suo potere su Trilby, e la macchina da presa «carrella lentamente all'indietro da Svengali, fuori dalla finestra, finché la sua figura diviene piccolissima in lontananza — ma la macchina continua, apparentemente sui tetti, finché arriva nel luogo dove Trilby vive, entrando nella sua camera, e dando così un effetto straordinario del potere di Svengali sulla ragazza. Barrymore, che nelle scene di ipnosi faceva uso delle prime lenti a contatto, fu grandissimo, e John Carradine ricordava Svengali come «il suo ruolo più importante».

Nello stesso 1931, a pochi mesi di distanza, la Warner decise di dare un séguito a quello straordinario successo di pubblico e di critica, mettendo in cantiere *The Mad Genius (Il diavolo sciancato, 1931)* che riprende in pratica lo stesso soggetto e lo stesso tipo di personaggio.

Barrymore è qui un impresario zoppo, che riversa la sua ossessione per la perdita agilità su un allievo che intende lanciare alla grande nel mondo della danza. Ma il giovane pupillo, proprio quando si trova alla vigilia della definitiva consacrazione, si innamora di una ragazza, provocando così l'irata reazione del suo maestro. Nel tentativo di separare i due giovani, Barrymore (il cui personaggio si chiama qui Tsarakov) affonda così in quella dimensione demoniaca che peraltro era già evidente fin dalle prime scene.

Il film ha elementi fantastici che riguardano più l'atmosfera che non l'intreccio in senso stretto (in un dialogo, Tsarakov fa tuttavia esplicito riferimento al Golem e a Frankenstein, anche se il clima del film resta vicino soprattutto a Svengali). E però considerato in modo molto diseguale. Una recensione d'epoca, ad esempio, lodava la regia di Curtiz ma lamentava il fatto che non fosse riuscito a trasformare i dialoghi, rimanendo legato alla loro sciattezza; e diceva in pratica che il film vale solo quando è in scena il grande Barrymore. Altri studiosi, invece, sottolineano oggi i pregi stilistici del film, molto legato ai modelli espressionistici tedeschi ancora ben vivi nella memoria del regista Michael Curtiz, ritenendola una delle sue opere più personali dell'iniziale periodo americano, prima che il suo stile si evolvesse dall'iniziale «germanismo» in direzione più hollywoodianamente romanzesca. Non bisogna comunque dimenticare che quello del «creatore» che pretende di possedere un altro individuo era un tema alla moda mediato proprio dall'espressionismo tedesco. Tra gli interpreti, figura anche Boris Karloff nella parte del padre (cattivo) del giovane ballerino, mentre la ragazza è ancora Mae Marsh, di cui la critica lamentava però la voce inadatta.

CAPITAN HORROR: MICHAEL CURTIZ

Il regista di *The Mad Genius* era comunque un altro grande nome della Warner. Anzi, fu forse il suo regista per eccellenza: Michael Curtiz, alias Mikhaly Kertesz, autore nella sua carriera di quasi novanta film per la compagnia, e protagonista di memorabili scontri sul set con Errol Flynn e innumerevoli altri attori. Da alcuni anni, si sta finalmente valutando appieno la grande maestria di questo regista, per molto tempo confinato fra i directors di indubbio talento ma di fragile personalità artistica: e tutto, naturalmente, per la sua abitudine di lavorare su soggetti o sceneggiature non sempre di alta qualità, privilegiando la messinscena puramente cinematografica sugli aspetti tematici o letterari.

Nato a Vienna nel giorno di Natale del 1888 (ma il suo carattere non era propriamente natalizio...), Mikhaly Kertesz era cresciuto in Ungheria. Lì aveva esordito sul palcoscenico a soli undici anni, come comparsa in un'opera lirica interpretata dalla madre cantante; lì aveva studiato all'Università, ed aveva lavorato come attore e regista teatrale. Nel 1912 diresse il suo primo film, tenendo a battesimo l'industria cinematografica ungherese; poi compì un viaggio di studio nella più avanzata Danimarca (la famosa Nordisk), e lavorò intensamente negli anni Dieci. Nel 1919 si spostò quindi a Vienna, in seguito al governo di Bela Kun, e nel 1924 fu scoperto da Jack Warner, venuto in Europa a caccia di talenti. Venne ingaggiato per realizzare un kolossal (*The Noah's Ark*), e per capire quale fosse il suo temperamento, basti un solo esempio: si aspettava in America accoglienza tanto trionfai, che appena giunto a New York scambiò le feste del 4 luglio come una celebrazione in suo onore.

Alla Warner dovette invece fare un po' di gavetta, ma mise subito in mostra le sue doti: rapidità nell'adattarsi al nuovo mondo, velocità e precisione di lavoro, capacità di mettersi al servizio di qualsiasi tipo di storia, ma anche di impuntarsi per ottenere a qualsiasi costo quel prodotto di qualità che si proponeva. Per questo riuscì a distinguersi in tutti i generi, dall'avventura al western, dalla suspense alla commedia, dalla detective story al musical, dal melodramma al kolossal, pur primeggiando soprattutto nei generi che richiedevano azione. Per questo, però, divenne famoso anche come implacabile tiranno sul set. Sarebbe stato capace di lavorare incessantemente, giorno e notte, senza conoscere sosta. Già in *Noah 's Ark* volle tanto realismo da provocare la morte di una comparsa; e non si contano i racconti allucinanti sulla morte reale di animali e comprimari durante la lavorazione dei suoi film. Il suo più grande nemico fu Errol Flynn, che pure lui stesso aveva scoperto e lanciato con *Capitan Blood* (e poi *La carica dei 600*, *La leggenda di Robin Hood*, *Lo sparviere dei mari* ecc.): l'accusa era di cercare gli effetti realistici con tanta crudeltà, da disprezzare il fatto che qualcuno stesse rischiando la pelle. «Non c'era cosa che lo entusiasmava quanto un autentico spargimento di sangue», ricorda Errol Flynn nella propria autobiografia. E dopo anni di sofferenza, ottenne dallo studio di poter lavorare con Raoul Walsh anziché con il «pazzo» Curtiz.

Dopo *The Mad Genius*, Michael Curtiz (aveva preso questo nome nel 1926) diresse per la Warner tre horror, tutti negli anni Trenta. Il primo è *Doctor X* (1932), in cui la polizia, indagando su una serie di omicidi, risale fino al laboratorio del dottor Xavier, interpretato da Lionel Atwill.

Quest'ultimo ottiene una piccola dilazione, e cerca così di scoprire lui stesso il colpevole tra i suoi assistenti: mette così in scena una ricostruzione dei delitti, pensando di identificare l'assassino con un suo strumento «della verità». L'esperimento, però, non funziona, e si verifica anzi un altro omicidio. Il fatto è che il vero colpevole non era stato nemmeno inserito nella lista dei sospetti in quanto privo di una mano, e quindi impossibilitato a strangolare le sue vittime; mentre si scopre che ha creato una mano artificiale con carne sintetica. Il film è considerato uno dei più strani horror delle origini, perché unisce ad una grande forza suggestiva e ad una quantità impressionante di menomazioni fisiche (una vera ossessione), una serie di elementi comici che spezzano la tensione, me rendono anche ai nostri occhi l'insieme un po' sconcertante. Secondo Christian Viviani, è comunque «un film delirante... di una forza onirica rara».

L'anno dopo, lo stesso Curtiz dirigerà l'ottimo *La maschera di cera* (1933), un esperimento pienamente riuscito di uso del colore (un Technicolor con dominanti blu e verdi) affidato alle sue mani proprio per la sua grande competenza tecnica. La storia è simile a quella che verrà poi ripresa nel «remake» di vent'anni dopo. Uno scultore ha allestito un proprio Museo delle cere, con statue che riproducono personaggi celebri. Ma il socio provoca un incendio doloso per riscuotere il premio di assicurazione e rifarsi così dei magri affari, facendo piombare lo scultore nella disperazione. Salvatosi per miracolo, con gravi ustioni al volto e alle mani, l'artista va a lavorare in America, utilizzando però un nuovo metodo: per raggiungere un maggior realismo, ricopre di cera fusa dei cadaveri trafugati di nascosto. Non contento, in un crescendo di follia, pensa di raggiungere effetti ancora più suggestivi utilizzando direttamente persone vive, e cerca di sottoporre al trattamento di cera la fidanzata di un suo collaboratore; ma la polizia, che si era messa alla ricerca dei cadaveri scomparsi, lo ferma in extremis, facendolo precipitare nella cera in fusione.

Il ruolo del protagonista è anche qui interpretato da Lionel Atwill (1885-1946), un attore di origine inglese ben noto agli appassionati di horror: lo ricordiamo anche in *I* (1932), dove è un medico folle che dissangua le sue vittime per procurarsi il sangue necessario agli esperimenti; e poi in *Murders of the Zoo* (1933), *I vampiri di Praga* (1935), *Il figlio di Frankenstein* (1939), *Frankenstein contro l'uomo lupo* (1942), *La casa degli orrori* (1945) e così via, con ruoli per la verità sempre meno centrali. Al suo fianco c'è anche qui Fay Wray, già co-protagonista di *Doctor X*: sarà ancora al suo fianco nel *Vampiro*, ma tutti sanno che diventerà famosa per il ruolo sostenuto in *King Kong* l'anno successivo.

Rispetto a *Doctor X*, Michael Curtiz riduce al minimo l'elemento ironico (nel piacere sensuale con cui lo scultore folle compie il suo lavoro su cadaveri o figure viventi), mentre lavora soprattutto

sulle suggestioni inquietanti che derivano dall'uso sapiente delle ombre, delle strade buie, delle luci deboli e dei contrasti luminosi: per questo qualcuno ha ricondotto lo stile della *Maschera di cera* alle esperienze europee o alle commedie orrifiche di Benjamin Christensen di cui abbiamo parlato prima, mentre altri considerano questo film come un'anticipazione dell'«orrore suggerito» di Val Lewton.

L'ultimo horror di Curtiz è di qualche anno più tardi: *L'ombra che cammina* (*The Walking Dead*, 1936), realizzato dopo una serie di polizieschi in cui spicca Il pugnale cinese (della serie Philo Vance). Il protagonista è qui Boris Karloff, nella parte di un musicista innocente che viene condannato per omicidio. Scagionato da due testimoni quando la prima scarica della sedia elettrica è già stata comminata, viene riportato in vita da uno scienziato, ma acquista il particolare intuito di riconoscere i veri colpevoli che lo hanno fatto condannare. Animato da un istintivo spirito di vendetta, li elimina uno dopo l'altro, affrontando infine quello che resta della banda in un cimitero; gli ultimi sopravvissuti riescono a colpirlo ed abatterlo a colpi di rivoltella, ma trovano egualmente la morte mentre fuggono. Per Viviani, si tratta del più «germanico» degli horror diretti da Curtiz alla Warner, quasi «un addio a una certa mitologia della Mittel-Europa: Karloff incarna qui una nozione del destino molto germanica, e i temi della resurrezione, della necrofilia e del mostro umano sono ormai più che classici... Curtiz dedica un ultimo emozionante omaggio alla mitologia in cui è cresciuto e si è affermato».

FINE DI UN'EPOCA (1939-46)

Nel 1939, la Warner decise di riprendere un suo fortunato personaggio horror di qualche anno prima: il Dottor X, che però compare solo nel titolo di *The Return of Doctor X* (*Il ritorno del dottor X*, 1939), diretto da Vincent Sherman con un curioso Humphrey Bogart come protagonista. Il film ha più di un motivo di interesse, e per Nick Roddick è uno dei tre horror Warner più importanti del decennio (assieme a *La maschera di cera* e *L'ombra che cammina*). Ma è indubbio che costituiva un lavoro secondario nell'ambito della produzione Warner del periodo, ed infatti c'è chi sospetta che Humphrey Bogart fosse stato spedito su quel set come punizione per aver alzato troppo la testa. Fra l'altro, il regista era un esordiente: Vincent Sherman, classe 1906, un passato a Broadway come attore e come regista. Al cinema lo si era già visto in qualche occasione proprio come interprete, ma a procurargli un contratto settennale con la Warner nel 1937 fu la sua regia teatrale per *It Can't Happen Here* di Sinclair Lewis. Venne ingaggiato con un contratto multiplo: attore, sceneggiatore e regista. Collaborò a qualche script, e poi venne fatto esordire nella regia con *The Return of dr. X*, un bianco e nero di appena 62 minuti, tratto da una storia di William Makin sceneggiata da Lee Katz.

Il giornalista Walter Barnett (Wayne Morris) indaga su una serie di omicidi in cui le vittime vengono trovate dissanguate. Assieme a Michael Rhodes (Dennis Morgan) risale al dottor Francis Flegg (John Litel), le cui ricerche riguardano l'uso di sangue sintetico. Ad un certo punto, tutti i pazienti con un tipo particolare di sangue raro spariscono da un ospedale, il dottore viene assassinato, ma prima di morire rivela il nome autentico del suo misterioso collaboratore: si tratta di Marshall Quesne (appunto Humphrey Bogart), un collega assassino a suo tempo giustiziato e sotterrato, poi riportato in vita dal dottor Flegg, e da quel momento dedito a procurarsi in qualsiasi modo il sangue necessario per sopravvivere. Bogart, che per l'occasione sfoggia una striatura bianca tra i capelli e un trucco piuttosto marcato sul volto, verrà colto sul fatto proprio mentre cerca di uccidere una giovane infermiera per cavarle il sangue. Il film tentava di sfruttare il successo del *Dottor X* inserendolo nel titolo, e poi operava una fusione dei classici temi di Frankenstein, del morto vivente e del vampiro.

Nel 1946, la Warner produrrà infine un ultimo horror, in un periodo in cui il genere veniva ormai considerato fuori moda, al punto che si trattò dell'unico realizzato a Hollywood in quell'anno. La spiegazione ufficiale degli storici per questo disinteresse era naturalmente che l'horror-movie, preso nell'interregno tra periodo gotico e insorgere della fantascienza, «poteva difficilmente

competere in quegli anni con la realtà del momento, molto più efficace di ogni effetto speciale, e molto più terrificante di qualsiasi arte di makeup» (Clarens). Una spiegazione «a posteriori» molto diffusa, ma anche un po' semplicistica.

Il film in questione era comunque *Il mistero delle cinque dita* (1946), variazione sul tema abbastanza classico delle «mani» inquietanti, il cui modello originale erano «le mani di Orlac». A dirigerlo fu chiamato Robert Florey (1900-79), regista-culto della serie B hollywoodiana, non solo per i film che diresse nella sua carriera, ma per il suo amore totale per il cinema, la sua passione tecnica, i suoi gusti cinéfilii, i libri e gli articoli che ha scritto. «Florey fu indubbiamente il miglior regista di B-movies -ricordava il grande storico americano William K. Everson in un articolo del 1987- che Hollywood abbia mai avuto. Amava i film, amava la loro storia, e riversò tutto questo entusiasmo nei film che diresse. Più brevi e piccoli erano, più sembrava appassionarsi alla sfida di cavarne fuori un prodotto di gran lunga migliore di quanto produttori e pubblico potessero aspettarsi con quel budget. Fece anche film di serie A, e buoni, ma fu soprattutto nella serie B, particolarmente alla Paramount, che poté risplendere. Film come *King of Alcatraz* o *Daughter of Shanghai* erano piccole gemme, spesso degli Sternberg in miniatura. Del resto, li fece nel momento giusto, quando lo studio-system era al suo apice, ed aveva uno splendido pool di attori, sceneggiatori e tecnici, benché i suoi movimenti della macchina da presa, il montaggio e l'illuminazione facessero sembrare il livello dei set migliore nei suoi film che in molti di serie A». La storia è incentrata su un celebre ed anziano pianista, rimasto paralizzato, che ha ritrovato la gioia di vivere da quando ha assunto una giovane infermiera, e che nel frattempo si esercita a suonare musiche di Bach trasposte dal suo amico Bill in appositi spartiti per una mano sola. Al suo fianco, vive anche il segretario Hilary Cummins, felice di dedicare tutto il suo tempo ai libri e alle scienze occulte. Quando il pianista muore per un incidente, subito dopo aver firmato il testamento, iniziano ovviamente sospetti e dubbi. I parenti impugnano l'atto legale, che lascia erede di ogni avere l'infermiera, e la villa cinquecentesca di una città a Nord dell'Italia (l'azione si svolge nel 1900) inizia ad essere teatro di strani avvenimenti. Di notte, si ascolta il suono del pianoforte, suonato con lo stile della mano del morto. Il notaio muore strangolato. Impronte del morto vengono trovate sul pianoforte e sul cadavere. Ed il cadavere viene rinvenuto con una mano troncata nella bara aperta. Il caso verrà risolto con una curiosa motivazione di tipo «bibliotecario» che piacerebbe forse ad Umberto Eco: il colpevole ha agito in modo criminale per timore che le disposizioni testamentarie gli avrebbero precluso per sempre l'accesso alla biblioteca.

Il film sembra quasi un addio al classico horror in stile Universal anni '30, con memorabili sequenze della mano che suona Bach nella notte, ed un'eccellente interpretazione di Peter Lorre. Su quest'ultimo aspetto, lo sceneggiatore Cut Siodmak (fratello di Robert) ricorda però contrariato: «Avevo scritto il film pensato a Paul Henreid, e al suo posto mi hanno messo Lorre. Ne ho parlato a Paul:

mi ha risposto che non era abbastanza pazzo da recitare contro una mano! Era un grave errore prendere Lorre, non per la sua prestazione, che fu eccellente, ma perché rendeva l'intrigo troppo trasparente. Paul Henreid, che era allora «il giovane per bene», sarebbe stato imprevedibile come cattivo. Comunque questo film mi valse un ottimo contratto per un anno alla Warner».

Elementi horror si trovano poi in altri film Warner sul finire del decennio. In *Anime in delirio* (*Possessed*, 1947) di Curtis Bernhardt, Joan Crawford è una donna ricoverata in ospedale dopo essere stata trovata errante per le vie di Los Angeles: apprenderemo così che era stata a suo tempo ingaggiata come infermiera della moglie pazza di un uomo, ma aveva subito tali scosse emotive da finire a sua volta in preda ad attacchi di follia, prima credendo di aver ucciso la sua rivale, poi ammazzando l'uomo di cui è innamorata e sprofondando quindi in uno stato catatonico. *La castellana bianca* (*The Woman in White*, 1948 di Peter Godfrey) è invece un incubo gotico ispirato al romanzo di Wilkie Collins, e dominato da un ottimo Sydney Greenstreet nel ruolo del cattivo, un conte che vuole avvelenare due gemelle per impadronirsi dei loro averi. Effetti horror si hanno infine anche in *Il pozzo maledetto* (*This Side of the Law*, 1950, di Richard Bare), in cui un uomo sfrutta un caso di straordinaria somiglianza e si sostituisce ad un ricco scomparso da sette anni, ma rischia di finire

vittima dell'avidio avvocato che ha organizzato tutto l'intrigo. Gran finale nel pozzo dove l'avvocato malvagio va a precipitare proprio vicino al ricco cliente che aveva eliminato anni prima.

DUE CAPOSTIPITI DELLA FANTASCIENZA

Finita la stagione degli horror, anche la Warner partecipa poi negli anni '50 del grande boom della fantascienza, soprattutto con uno dei capolavori del decennio: *Attacco alla terra* (1954) di Gordon Douglas. Il primo film del filone è però il più modesto *Il risveglio del dinosauro* (1953), che ha tuttavia alcuni motivi di particolare significato «storico». Innanzitutto, perché è il film che riprende il tema preistorico, e rilancia con enorme successo di pubblico il genere incentrato sui mostri preistorici misteriosamente rimasti o tornati in vita nella nostra epoca (siamo sulla scia del «Mondo perduto», il film First National di trent'anni prima tratto da Conan Doyle). L'altro significato storico sta nel fatto che è il film di esordio come responsabile dei trucchi di Ray Harrihausen, uno dei nomi mitici nel campo degli effetti speciali, che qui ha ancora a disposizione mezzi modesti, ma nei lavori successivi riprenderà e perfezionerà le tecniche di Willis O'Brien (quello di *King Kong*). Il risveglio del dinosauro parte da una serie di esperimenti atomici compiuti al Polo Nord, che hanno come risultato quello di liberare dai ghiacci un gigantesco «rhedosauro», rimasto in ibernazione per millenni. Uno scienziato rimane ucciso dall'irrompere della creatura, mentre il professor Nesbitt, ferito, riesce a sopravvivere e a raccontare quanto è accaduto. Viene naturalmente accolto da una generale diffidenza. Tutti lo credono impazzito, ma la scomparsa di alcune navi ed il crollo di un faro nelle regioni settentrionali insinuano i primi dubbi negli ambienti americani, convincendo perfino un paleontologo, che prima aveva rigorosamente escluso tale possibilità. Ma ormai è troppo tardi: il «rhedosauro» è ormai arrivato per mare fin nella baia di New York, e fa la sua comparsa su una banchina, scatenando nella metropoli un'allucinata caccia al mostro, resa ancor più complicata dal fatto che il suo sangue è portatore di una malattia sconosciuta e l'animale va quindi abbattuto con molte cautele.

La storia era tratta da un racconto di Ray Bradbury, che vedeva così per la prima volta una sua opera portata sul grande schermo. A dirigere il film fu invece Eugene Lourie, il grande scenografo di origine russa, che aveva lavorato a lungo con Renoir, e passava ora alla regia. Nella sua carriera non avrebbe mai raggiunto particolari risultati, ma continuò a muoversi in un ambito fantastico con *Il colosso di New York* (1958), *Il gigante degli abissi* (1959), *Gorgo* (1961).

Il valore di *Il risveglio del dinosauro*, s'è detto, è però principalmente storico: costato meno di duecentomila dollari, ne incassò più di cinque milioni, lanciando così quel filone di monster-film che aveva già avuto qualche momento di gloria negli anni del muto e all'inizio degli anni '30, ma era stato poi abbandonato.

Con *Assalto alla terra* (1954) siamo invece di fronte ad uno dei film-chiave della fantascienza anni '50, che introduce un nuovo tema: quello degli insetti divenuti giganteschi e straordinariamente aggressivi proprio in seguito ad esperimenti scientifici effettuati dall'uomo. Il pericolo, insomma, non giunge qui dallo spazio, ma ancora una volta arriva come conseguenza del progresso scientifico: nel *Risveglio del dinosauro* ridando vita alle meraviglie inquietanti di un lontano passato, qui facendo assumere nuove proporzioni agli insetti quotidiani.

Il film si apre su una bimba che sta camminando tutta sola e piangente in mezzo al deserto. I poliziotti la trovano, e scoprono che la roulotte dove abitavano i suoi genitori ha fatto una brutta fine. Iniziano così le indagini, cui prende parte uno scienziato che, sulla base degli strani indizi a disposizione, formula l'ipotesi angosciata:

le vittime potrebbero essere state sterminate da formiche gigantesche, frutto di una mutazione conseguente al primo esperimento di esplosione atomica effettuata anni prima proprio in quella zona. Il successivo incontro con una di queste formiche giganti conferma l'ipotesi, e non resta altro che trovare il sistema giusto per sterminarle: prima attaccando il loro nido con gas velenosi, poi rintracciando le due formiche regine che sono riuscite a fuggire, minacciando rispettivamente una

nave e la città di Los Angeles. Lo scontro finale con l'ultimo nido di formiche giganti avverrà proprio nelle fogne della metropoli, dove gli insetti stanno stringendo d'assedio due bambini. In questa strenua difesa dalla minaccia di una mutazione di insetti con «un istinto naturale per il lavoro, per l'organizzazione e per la guerra», molti videro subito una nuova metafora della mobilitazione anti-comunista, con l'agente dell'Fbi che ripulisce coraggiosamente l'America dai mostri comunisti; ma bisogna dire che *Assalto alla terra* è privo di quell'isterismo più scoperto tipico di altri lavori. Il film fu a lungo considerato uno dei capolavori della fantascienza anni '50, anche se oggi viene reputato soprattutto un lavoro di ottima tecnica e di suspense, senza però il fascino poetico o la pulizia stilistica di opere come *La cosa dell'altro mondo* o *L'invasione degli ultracorpi*. Il suo successo fu comunque strepitoso: ottenne il maggior incasso Warner della stagione, e diede il via ad un filone che comprende *Tarantola* di Jack Arnold, *Lo scorpione nero* o *La mantide omicida*, per poi trionfare in una lunga serie di film kolossal o di serie B negli anni '70, quando il filone ebbe un eccezionale rilancio.

Parte dei meriti, oltre alla efficace e scarna regia di Gordon Douglas (che alcuni hanno definito semi-documentaristica), va senz'altro al curatore degli effetti speciali Ralph Ayers, che per *Assalto alla terra* ottenne una «nomination» all'Oscar. Tra l'altro, si dice avesse costruito solo due modelli giganti delle formiche, uno completo, l'altro comprendente solo la parte anteriore del corpo per i primi piani; altri insetti quasi del tutto inanimati vennero poi costruiti per le scene di massa. Tra gli attori, va segnalato il simpatico professor Medford di Edmund Gwenn, mentre l'agente Grahams è quel James Arness che in *La cosa da un altro mondo* era stato il «mostro»; protagonista di primo piano fu comunque anche il paesaggio desertico, scenario ostile e allucinato di questa inquietante mutazione.

FANTASCIENZA MINORE ANNI '50

Sulla scia di *Assalto alla terra*, la Amex produrrà qualche anno dopo *Lo scorpione nero* (1959), distribuito dalla Warner e diretto, in modo molto più modesto, da Edward Ludwig. Durante un terremoto in Messico, si apre nel terreno una voragine da cui escono due scorpioni giganti che iniziano a seminare il terrore nella regione. Due geologi, assieme alle autorità militari, predispongono un piano di lotta contro i mostri: si calano nel profondo della voragine e fanno saltare tutto in aria con la dinamite, credendo così di aver eliminato il pericolo. Come in *Assalto alla terra*, però, le creature gigantesche sono riuscite a spostarsi in tempo, e qui vanno a minacciare Città del Messico, attaccando un treno in corsa. Per fortuna, lo scorpione più anziano e più forte provvede ad eliminare tutti gli altri, per seminare tutto solo il terrore in città: nello scontro finale, eliminato lui grazie ad una scarica micidiale di energia elettrica, verrà così sventata tutta la minaccia dei megascorpioni.

Il film è nettamente inferiore ad *Assalto alla terra*, anche negli effetti speciali, ove si eccettuino forse quelli realizzati con la solita tecnica dello «stop motion» dal veterano Willis O'Brien: tuttavia, non erano tutte immagini prodotte apposta per questo lavoro, ma realizzate per un film di mostri che O'Brien non era riuscito a portare a termine.

Ad una fantascienza più corriva, per far fronte al gusto giovanile di bocca buona, appartiene poi *Teenagers from Outer Space* (1959), un'altra produzione indipendente distribuita dalla Warner. Praticamente, fece tutto Tom Graeff: regista, produttore, sceneggiatore, fotografo. E si vede, dicono i testimoni, anche se il film (inedito in Italia) sembra avere qualche briciolo di simpatica originalità. La vicenda riguarda un gruppo di adolescenti alieni che irrompono sulla terra con i loro dischi volanti, ma sono portati alla rovina dal loro stesso capo, che ha commesso l'errore di innamorarsi. *L'isola delle vergini* (1958) di Frank Tuttle è invece un piccolo film solo marginalmente fantascientifico. Racconta infatti di un giornalista e di un pilota che, in viaggio verso l'Australia, sono costretti ad atterrare col loro aereo in un'isola sconosciuta del Pacifico. Lì abita uno scienziato atomico con le sue tre figlie (Venere, Mercuria e Urania: è chiaro che il poveretto dà un po' i numeri): dato per scomparso da quindici anni, si è rifugiato nella solitudine dell'isola per sfuggire

da un mondo che sta impazzendo e autodistruggendosi. Scosso dall'irruzione dei due ospiti imprevisti, e volendo evitare che il giornalista riveli la sua esistenza, provvede così ad eliminare l'aereo e a fare prigioniero uno dei visitatori, ma finirà tut to in una tremenda esplosione atomica. Un vago riferimento al Pianeta proibito, un super-radar, un lanciapiamme a distanza e un raggio della morte: il clima è da fantascienza, ma solo in parte.

Deludente contro ogni aspettativa fu poi *Dalla Terra alla Luna* (1958) di Byron Haskin, che pure cinque anni prima aveva firmato *La guerra dei mondi*. Qui, invece, il regista mette in scena una fiacca versione del romanzo di Jules Verne, prodotta dalla Waverly e distribuita prima dalla Rko, e poi dalla Warner. Gli attori sono di buon livello (Joseph Cotten, George Sanders, Debra Paget), ma la sceneggiatura e la regia sono inesorabilmente scialbe.

Migliore, e comunque gustosamente originale, è *Delitto in quarta dimensione* (1959), diretto da quello strano personaggio che era Irvin Shortess Yeaworth jr., il bizzarro autore di *The Blob*, cioè *Fluidità mortale*. «Prima di tutto, Irvin è un pastore metodista- ricorda in una recente intervista il suo produttore Jack Harris -Il cinema per lui era un modo per propagandare i Vangeli. Anche se il suo talento di regista si rivelava sempre di più... Lo avevo costretto a dirigermi *Fluidità mortale* perché prima io lo avevo aiutato, ed aveva rilevato dei piccoli studi preziosissimi, dove si sarebbe potuto sistemare un esercito. Per l'aspetto religioso di *Fluidità mortale*, l'ha semplicemente razionalizzato a modo suo: per lui, il Blob era il Diavolo che veniva a divorare le nostre anime, e solo i buoni avevano il potere di distruggere quel flagello. Così era a posto con la coscienza... Facemmo insieme tre film in quattro anni, ma quando gli ho proposto di continuare, dopo *Dinosaurus*, mi disse che partiva per la Cina, in missione per la sua chiesa. Eravamo nel 1961: nel '69 ha ripreso a lavorare con *Way Out*, la storia di un drogato che smette grazie a Gesù. Le sue motivazioni per tornare alla regia erano lampanti: voleva far sentire forte e chiara la parola di Dio».

Qualche risvolto religioso è probabile che lo vedesse perciò anche in *Delitto in quarta dimensione*, classica vicenda di orgoglio che rende folle lo studioso razionalista nel suo sogno di potenza. E la storia di un famoso scienziato che scopre uno straordinario processo in grado di annullare la legge di impenetrabilità dei corpi solidi. Proseguendo negli esperimenti, diviene però sempre più strano, diffida di tutti (fratello e fidanzata compresa) per timore che gli si rubi la formula, ed una volta perfezionata la scoperta, inizia a penetrare nelle banche e a rubare forti somme di denaro. Dopo qualche giorno gli cuccagna, si accorge però che le conseguenze sul suo corpo sono molto gravi, con segni rapidi di invecchiamento cui deve trovare al più presto rimedio. Lo farà nel classico modo: succhiano la forza vitale dei giovani, ma affondando così definitivamente nella pazzia e nel crimine. Alla fine, l'ex-fidanzata riuscirà a fermarlo e ad ucciderlo con un trucco perfidissimo, facendo cioè leva sull'affetto che lui nutre ancora per lei qualcosa di simile al feroce finale di *Monkey Shines* di Romero.

HORROR ANNI '50

Negli anni '50, il film horror conosce un periodo di netto calo, sostituito in buona parte presso i fans del cinema fantastico dalla ricca produzione fantascientifica, che oscilla tra space operas, vera e propria anticipazione, e una grande quantità di lavori basati sull'orrore della mostruosità o dell'invasione da parte di alieni o mutanti. Anche in questo periodo, però, la Warner trova la maniera di produrre alcuni horror di buon successo, e comunque interessanti. Il primo è naturalmente *La maschera di cera*, remake del film di Michael Curtiz del '32, effettuato con ricchezza di mezzi in tre dimensioni (cosa che fece abbastanza sorridere, visto che il regista era André De Toth, notoriamente privo di un occhio, e quindi uno dei pochi directors hollywoodiani non in grado di cogliere veramente l'efficacia delle 3D). Memorabile la prova di Vincent Price nella parte dello scultore impazzito, mentre l'assistente è un muscoloso Charles Bronson alle prese con uno dei suoi primi ruoli di rilievo.

La storia è quella di Jarrod (Vincent Price), uno scultore in cera che dimostra un affetto morboso nei confronti delle creature conservate nel suo museo, con particolare attrazione per la figura di Maria

Antonietta. Ma il suo socio ha un assoluto bisogno di denaro, e appicca perciò un incendio al Museo per riscuotere il premio dell'assicurazione: Jarrod cerca di opporsi, ma rimane svenuto nel museo in fiamme, rimanendovi orrendamente sfigurato.

La notte stessa, però, il socio viene impiccato nel vano dell'ascensore da una misteriosa figura, e poco dopo fa una brutta fine anche la sua amante. E quando Jarrod riapre il suo museo, ha ormai propositi malsani, promettendo solo brivido, orrore e paura. Ci si accorge così che le sue nuove sculture hanno straordinarie somiglianze con persone appena scomparse, mentre la giovane protagonista Susy rischia di fare una brutta fine a causa della sua somiglianza con la distrutta Maria Antonietta. Verrà salvata in tempo.

L'anno dopo, esce invece *Il mostro della Via Morgue* di Roy Del Ruth, ancora in tre dimensioni, e vagamente ispirato a Edgar Allan Poe. Una modella viene uccisa a Parigi in circostanze analoghe a due precedenti ragazze. Ad essere sospettato è addirittura il professor Dupin, direttore di un laboratorio della Sorbona, che aveva acquistato una spilla compromettente per la sua fidanzata. Mentre lui viene arrestato, proprio la sua fidanzata rischia però di fare la stessa fine delle altre tre vittime: presa sotto protezione da uno studioso dello zoo parigino, viene condotta in uno scantinato, dove i suoi bracciali scatenano un gigantesco gorilla di cui lo studioso si serve per i suoi esperimenti, e che è stato addestrato ad uccidere. Lo scimmione si getta sulla ragazza, ma invece di ucciderla, la rapisce; a salvarla provvederanno gli agenti, mentre a fare una brutta fine sarà proprio il professore di zoologia.

Ai confini con il fantastico e l'orrore si trova un altro film Warner di quegli anni, *Il giglio nero*, tratto da una pièce di Maxwell Anderson. La protagonista è una bambina, che la madre ha gravi motivi di sospettare dell'assassinio di un coetaneo odiato, nel corso di un picnic. Un amico di famiglia, scrittore, espone le sue teorie sugli istinti criminali dei bambini, ricordando come spesso non si tratti di condizionamenti ambientali, ma di vere e proprie tare ereditarie, citando al proposito il caso di Bessie Denker, una famosa assassina che aveva iniziato la sua carriera omicida ad appena dieci anni. Ora, la piccola in questione è proprio la figlia naturale di Bessie Denker, adottata...

Un vero e proprio horror sarà invece *La maschera e l'incubo* (1961), una produzione canadese in 3D diretta da Julian Roffman e distribuita dalla Warner. Il protagonista è lo psichiatra dottor Barnes, cui un cliente confessa una serie di incubi, nel corso dei quali ritiene di aver ucciso una ragazza, sotto l'influsso malefico di una maschera rituale trovata durante gli scavi archeologici in una città. Tornato a casa, l'uomo spedisce la maschera allo psichiatra, e poi si uccide. A sua volta, il medico indosserà la maschera ricevuta, rimanendo vittima di allucinazioni e incubi terrificanti, con manie omicide che lo spingono più volte a tentare di uccidere la propria segretaria.

IL FANTASTICO DI IRWIN ALLEN

Gli altri film Warner d'argomento fantastico degli anni '50 comprendono poi *Il giardino incantato* (1952), *Moby Dick* (1956), *Il mondo è meraviglioso* (1956), *L'inferno ci accusa* (1957). Il primo è una variazione con Gianni e Pinotto sulla fiaba *Jack and the Beanstalk*: i due vengono inviati come babysitter nella casa di una ragazza che non sa a chi affidare i fratellini mentre è fuori con il fidanzato; ma Pinotto è così incapace di leggere una fiaba al più grande dei ragazzini, che quest'ultimo gli strappa il libro di mano e gliela legge lui stesso, facendolo sprofondare in un sogno durante il quale diviene il protagonista della favola, e si arrampica sulla pianta gigantesca di fagiolo, andando a salvare il principe e la principessa dalle grinfie del Gigante.

Tralasciando un caso evidentemente a sé stante come il *Moby Dick* di John Huston, che possiamo citare per l'elemento mitico-fantastico costituito dalla straordinaria balena bianca, restano due titoli di Irwin Allen per molti versi analoghi e fuori del tempo, con la loro carrellata spettacolare sulla storia dell'umanità. *Il mondo è meraviglioso* è un documentario sulle varie forme di vita sulla Terra, dai primi esseri viventi, ai dinosauri, ai mammiferi e all'uomo: a noi interessa soprattutto per la parte preistorica, in cui figurano battaglie piuttosto efficaci tra animali dell'epoca. *L'inferno ci accusa*, invece, prende lo spunto dalla paura atomica. Nei cieli, il tribunale Supremo si riunisce in

pompa magna per stabilire se bisogna permettere all'uomo di autodistruggersi con le esplosioni atomiche, o se invece merita di continuare a vivere. Lo Spirito dell'Uomo interviene così con un'appassionata difesa dell'umanità, rievocando grandi avvenimenti attraverso la storia, con episodi che riguardano la costruzione delle piramidi, Mosé e i Dieci Comandamenti, le persecuzioni dei cristiani, la civiltà dell'antica Grecia e quella del Rinascimento, la colonizzazione del Nuovo Mondo, lo schiavismo, le grandi invenzioni e così via. Alla fine, il tribunale Supremo concede all'uomo una prova d'appello, nonostante il Diavolo abbia ricordato nel suo discorso alcuni crimini gravissimi commessi dall'umanità attraverso i secoli.

Sono questi i due primi film diretti da Irwin Allen, uno dei cineasti più attivi nel settore dello spettacolo fantastico tra la metà degli anni '50 fino all'era di Spielberg: scenari insoliti, gusto per l'avventura straordinaria, passione per effetti speciali volti a stupire lo spettatore, sono le principali caratteristiche di questo autore forse più abile come produttore che come regista. Dopo questi due primi film, si ispirerà a Conan Doyle per un remake del *Mondo perduto* (1960) e a Giulio Verne per *Cinque settimane in pallone* (1962), firmerà *Viaggio in fondo al mare* (1961), ma soprattutto diventerà negli anni '70 uno specialista del filone catastrofico: producendo *L'avventura del Poseidon* (1972) di Neame o *L'inferno di cristallo* (1974) di Guillermin, e dirigendo in prima persona *Swarm* (1978) e *L'ultimo segreto del Poseidon* (1979). Suo sarà anche *La città degli acquanauti* (1970), produzione indipendente distribuita dalla Warner, che ha proprio negli effetti speciali il suo aspetto migliore; la storia, invece, è pasticciata, e comprende sia una minaccia di distruzione della terra (il solito asteroide in rotta di collisione), sia il tentativo di furto delle riserve d'oro collocate in una metropoli sottomarina. Il protagonista dovrà così far fronte alla banda criminale e all'asteroide, che intercetterà con una serie di missili esplosivi. Di rettamente prodotto dalla Warner sarà invece *Swarm* (1978), disastermovie in cui l'America è minacciata da uno sciame di api assassine: ma il motivo principale di interesse di questo film, come di altri del genere, sta probabilmente nell'uso di grandi star del passato come super-scenari di un cinema catastrofico che appare come una più o meno volontaria auto-riflessione del cinema hollywoodiano sul proprio destino, in un'epoca di definitiva liquidazione di un passato mitico (le vecchie glorie) e di rilancio della grande spettacolarità dopo la crisi strutturale dei primi anni '70.

Tornando agli anni '50 e '60, al nome di Irwin Allen va affiancato quello di Ray Harryhausen, il nuovo mago degli effetti speciali (*Il risveglio del dinosauro*, *Il mondo è meraviglioso*) che si pose come autentico erede del grande Willis O'Brien (*Lo scorpione nero*).

I due nomi saranno ancora collegati alcuni anni più tardi per *La vendetta di Gwangi* (1968), un vecchio soggetto di Willis O'Brien realizzato ora dal suo allievo e distribuito dalla Warner. Il soggetto segue lo schema di *King Kong*: alcuni cowboys di un circo penetrano in una valle sperduta, ancora abitata da creature preistoriche, e riescono a catturare un gigantesco tirannosauro, che poi portano via come mostro da esibire. Ma l'animale riesce a fuggire, e provoca una serie di disastri prima di morire nell'incendio di una cattedrale.

In questo periodo, la Warner distribuisce inoltre una serie di film fantastici di produzione inglese. E il caso di *La terra esplode* (1956) di Paul Dickson, e di una serie di film Hammer come *X contro il centro atomico* (1957), *La maschera di Frankenstein* (1958), *Le amanti di Dracula* (1969), *Luna Zero Due* (1969), *Una messa per Dracula* (1970), *1972: Dracula colpisce ancora* (1973), *I riti satanici di Dracula* (1973), più *La bottega che vendeva la morte* (1973, Amicus).

GLI ANNI SESSANTA:

L'ORRORE DELLA FOLLIA

Tra la fine degli anni Cinquanta ed i primi anni Sessanta, prende definitivamente il sopravvento un filone da tempo presente nel cinema americano, ma ora interpretato in modo nuovo, più libero dai legami con la tradizione gotica: lo psychotriller, dove l'angoscia dello spettatore è collegata alla follia di uno dei suoi protagonisti in un contesto contemporaneo.

Uno dei film-chiave di questo filone è naturalmente *Che fine ha fatto Baby Jane?* (1963) di Robert Aldrich, che rilanciò una declinante Bette Davis in chiave grottesca e orrorifica, procurandole l'ennesima «nominazione» all'Oscar, ma soprattutto una lunga serie di ruoli analoghi per almeno quindici anni successivi. L'ambientazione è hollywoodiana: in una vecchia abitazione, due anziane sorelle vivono ormai come recluse, dopo essere state un tempo attrici famose. La prima era stata una vezzeggiatissima bambina prodigio degli anni '10, la seconda era stata bloccata da un incidente all'apice della sua fama, negli anni '30. Ma le rivalità e le invidie hanno prodotto nel tempo devastanti conseguenze nella mente delle due donne, scatenando infine una follia omicida. Il film è basato sugli eccessi grotteschi della situazione e della recitazione, con esasperazioni da Gran Guignol sempre sul filo della parodia barocca, soprattutto nel delirio della vecchia Bette Davis che sogna un assurdo ritorno sulle scene come Baby Jane.

Va tra l'altro notata la scelta di Aldrich di utilizzare proprio due star hollywoodiane in decadenza per meglio coinvolgere il pubblico in una «segreta mitologia dello show-business».

Sempre sul tema della follia, con qualche aggancio ai temi del terrore, c'è poi lo psychotriller *Ucciderà alle sette* (1962) di Owen Crump, tratto da una sceneggiatura di Robert Bloch, l'autore di *Psycho*. Il protagonista è un paranoico che viene condannato a due anni di prigione per tentata violenza, ed è quindi affidato alle cure di uno psichiatra per tentarne il recupero. Ma lui identifica il medico con l'odiatissimo padre, e concepisce un piano per eliminarlo: prima compie una serie di delitti facendo credere che il colpevole sia un maniaco, quindi cerca di far passare tra queste vittime anche lo psichiatra, in modo da non destare sospetti.

Più esplicito l'orrore di *Lo strangolatore di Baltimora* (1966) di Hy Averbach, in cui un folle assassino ha costretto un pastore a sposarlo con una donna che lui aveva appena strangolata con i suoi stessi capelli. Due investigatori dilettanti, proprietari di un museo delle cere, aiutano la polizia ad arrestare il colpevole, ma lui riesce a fuggire tagliandosi una mano con l'accetta ed inizia ad uccidere quanti sono responsabili del suo arresto. I due riescono però ad incastrarlo, facendolo morire proprio con la figura di cera che hanno creato a sua immagine per il loro museo.

Un breve ciclo di thriller-horror Warner anni '60, sempre incentrati sulla follia, è poi legato al nome di William Conrad, il popolare attore che il pubblico televisivo ha conosciuto di recente per la buona serie di Cannon e per quella, orribile, di Nero Wolfe.

Nato nel 1920, William Conrad era stato per qualche tempo un ottimo caratterista, utilizzato soprattutto in thrillers e film «neri», come *I gangsters* (1946) di Siodmak, *Anima e corpo* (1947), *Il terrore corre sul filo* (1948) e così via.

Alla fine degli anni '50, però, passò a compiti produttivi, e verso la metà del decennio successivo firmò anche al cune regie. Fra queste, tre titoli che ci interessano: *Il boia è di scena*, *Nodo scorsoio*, e *Idea per un delitto*, tutti del 1965. Nel primo, che fu anche l'ultimo lavoro del grande musicista Max Steiner, la figlia di un mago folle è costretta a passare una notte nella casa da incubo di suo padre (Caesar Romero), sottoponendosi al micidiale numero della ghigliottina che era già costato la vita a sua madre (interpretata dalla stessa Connie Stevens).

In *Nodo scorsoio*, Troy Donahue è uno psicopatico che pretende di aver già amato la coprotagonista Joey Heatherton in una vita precedente, ma lei non è d'accordo, e lui va definitivamente fuori di testa. Meno eccentrico, invece, il terzo film, *Idea per un delitto*, in cui un passante salva una donna dal suicidio, si innamora di lei e progetta poi un delitto perfetto per sbarazzarsi del marito di lei.

IL NUOVO BOOM DELLA FANTASCIENZA

Ancora prodotto da William Conrad sarà poi *Conto alla rovescia*, il primo di una lunga serie di opere di fantascienza con cui la Warner preparò il grande ritorno del genere negli anni Settanta.

Il film segna anche il rientro cinematografico di Robert Altman, che da lì a poco avrebbe conquistato critica e box-office grazie a *M.A.S.H.*. Tratto da un romanzo di Hank Searle.

Conto alla rovescia (*Countdown*, 1967) è un film sulla corsa alla luna secondo quella

tendenza alla riflessione «umanistica» circa gli sviluppi tecnologici, tipica di molta fantascienza del periodo.

La vicenda riguarda la competizione in atto tra americani e sovietici: siccome questi ultimi hanno mandato sulla luna tre astronauti, gli statunitensi decidono di cambiare il loro programma, accelerando i tempi e sostituendo un militare con un civile alla guida dell'astronave. Giunto sulla luna, lo scienziato James Caan andrà però incontro ad un drammatico equivoco: scambia per cabina-rifugio quello che è solo il resto della navicella sovietica schiantandosi al suolo, e si ritrova così a vagare per il satellite con una riserva di ossigeno in rapido esaurimento.

La storia può sembrare abbastanza in linea con le tendenze e gli interessi di quegli anni, ma Robert Altman inizia già a giocare con i generi, e può così tranquillamente affermare di aver fatto «un film di science-fiction senza più fiction». Nonostante lo sconvolgimento delle regole sia ancora molto parziale, ci sono già alcuni tratti distintivi del regista: un indebolimento del racconto puro, un'insistenza sui personaggi che comporta pause narrative, un lavoro sul sonoro che già anticipa la struttura «carnevalesca» del suo cinema successivo. Conto alla rovescia è insomma un film riuscito solo in parte, ma che utilizza la fantascienza per una ricerca d'autore che nel giro di pochi anni darà frutti più interessanti: non a caso, fu radicalmente rimontato dalla Warner, che inserì tra l'altro anche alcune scene non girate da Altman.

Diverso invece è il caso di *L'uomo illustrato* (*The Illustrated Man*, 1968) di Jack Smight, che era tratto da un celebre libro di Ray Bradbury e presentava per sceneggiatore e regista una serie di problemi dovuti proprio alla stranezza del testo originario, pubblicato nel 1951 e molto amato dai fans dello scrittore. Il film fu piuttosto costoso, e ruota attorno al corpo di un uomo interamente tatuato, i cui disegni possono animarsi e raccontare delle storie. Nella parte dell'uomo illustrato c'è l'istrionesco Rod Steiger, incapace di controllare la forza evocativa dei suoi tatuaggi, che ossessionano così il suo interlocutore con tre racconti scelti dal libro di Bradbury (*The Veldt*, *The Long Ram* e *The Last Night of the World*).

Il film non riesce a funzionare completamente, ma le storie sono accattivanti ed esercitano uno insolito fascino sullo spettatore. Gli appassionati di Bradbury, però, non furono contenti. Nella sua monografia sullo scrittore, lo studioso Wayne Johnson scrive così che («il film ebbe poco successo, nonostante la considerevole quantità di talento e di denaro impiegata nella produzione. I primi due episodi sono molto fedeli ai racconti, ma in qualche modo non è sufficiente, L'inquadratura delle «giungle» di Venere, ad esempio, manca della ricchezza barocca della prosa di Bradbury, così che l'esperienza del racconto sembra diminuita e banalizzata; mentre lo stato d'animo di calma forzata dell'ultimo, viene completamente rovinato da un dialogo enfatico e dal finale fiaccamente melodrammatico. Inoltre, si cerca di dare il senso di unità dei diversi racconti del libro facendo dello stesso attore il protagonista delle tre storie, ma la cosa provoca confusione nello spettatore, che non capisce che è lo stesso personaggio a vivere le tre vicende, o comunque, se le storie vanno in qualche modo collegate l'una all'altra per un meccanismo più preciso dell'intreccio»).

L'uomo che fuggì dal futuro (*THX 1138*, 1970) sarà poi il film d'esordio di un regista destinato a scrivere una pagina fondamentale nella storia del cinema di fantascienza: George Lucas, l'autore di *Guerre Stellari*. Qui, però, il «wonderboy» non ha ancora messo a punto quella straordinaria fluidità narrativa e quella forza spettacolare che costituiranno la base del successo dei film da lui diretti o prodotti, e non a caso scatenerà la reazione della Warner, che rimontò completamente il film, stravolgendolo. La poetica miliardaria di Lucas e Spielberg, insomma, non è ancora nata, e *L'uomo che fuggì dal futuro* appartiene ad un tipo di fantascienza più tormentata, tradizionale e letteraria, dove però è già possibile vedere l'eccellente talento del suo autore. Il film sviluppa un cortometraggio realizzato da Lucas ai tempi in cui era studente di cinema all'UCLA, e concepisce un futuro cupo e negativo, per molti versi analogo a quello di 1984, e caratterizzato da un'ossessiva claustrofobia tecnologica anziché dall'esplosione spaziale di *Star Wars*. Il protagonista vive in una società sotterranea, dove è vietato l'amore e gli uomini sono ridotti a numeri. Dopo aver scontato una pena detentiva, decide di cercare la fuga verso un mondo esterno in cui vi sia libertà. Il racconto è piuttosto confuso, ed il film non è affatto piacevole dal punto di vista narrativo, forse anche per il

rimontaggio Warner; ma l'immagine è splendida, l'uso della macchina da presa abilissimo nello sfruttare set poco costosi, ed è già chiaro il talento del giovane Lucas.

Più tradizionale sarà invece *1975: occhi bianchi sul pianeta Terra* (1971) di Boris Sagal, tratto dal romanzo di Richard Matheson *I'm a Legend*, uno dei primi film di quel filone post-atomico destinato a grande successo negli anni successivi.

Chariton Heston è uno dei pochi uomini ad essere miracolosamente sopravvissuto al contagio provocato dal conflitto russo-cinese e dalla conseguente catastrofe batteriologica. Adesso vive tutto solo in una deserta Los Angeles, minacciato da una setta di esseri costretti a vagare di notte per le strade, incapaci di sopportare la luce del sole, nemici giurati di qualsiasi forma di quella tecnologia che li ha ridotte in tali disumane condizioni. Una specie di «notte dei morti viventi» prossima ventura, perché i sopravvissuti col contagio sono simili a zombies, e si accaniscono contro il medico, che a sua volta sta cercando di mettere a punto un antidoto per fronteggiare il terribile virus. Tra i motivi di maggiore interesse del film c'è proprio questo orrore urbano, le immagini di una città deserta popolata ormai da uomini ridotti a presenze larvali e mostruose, in una combinazione di horror e fantascienza. E l'altra faccia del futuro scientifico rispetto al film di Lucas: non una società asettica e claustrofobica, ma un'umanità degradata per colpa di una catastrofe provocata dagli stessi uomini.

E una linea che precorre il successo di *2022: i sopravvissuti* o dei vari *Interceptor*, che ritroviamo anche in *Gli avventurieri del Pianeta Terra* (1975), dove l'umanità si è ormai ridotta a vivere in un clima perenne di guerra civile e di barbarie, senza più alimenti né risorse naturali. In questo contesto si cala una trama avventurosa:

Yul Brynner è infatti uno «straniero» cui il saggio Max von Sydow affida la figlia incinta e gli ultimi semi da piantare, inviandolo lontano, oltre la città, perché possa rifonclare con la donna, il nascituro e le piante una nuova società, strappata all'incubo senza speranza del presente.

Lungo questa linea ecologica si colloca in parte anche *La notte del furore* (1972), diretto e interpretato dal grande attore George C. Scott. Si tratta di un thriller rabbioso, in cui il protagonista è vittima assieme al figlio di un «incidente» ecologico che le autorità cercano di passare sotto silenzio. L'uomo assiste prima impotente alla moria del proprio bestiame, poi capisce che anche lui ed il figlio sono rimasti contagiati, e cerca inutilmente giustizia, fino ad un gesto rabbioso ed inutile di ribellione finale.

Le due grandi iniziative della Warner nel settore fantastico durante gli anni Settanta sono però due eccezionali successi che diedero il via a nuovi filoni: *L'esorcista* (1973) e *Superman* (1978).

Il primo incassò la cifra-record di 82 milioni di dollari, maggior introito Warner di tutti i tempi fino a quel momento. La vicenda riguarda una ragazzina che mostra crescenti anomalie psichiche, e nei momenti di deliquio rivela inequivocabili segni di possessione diabolica, cui cercherà di strapparla un sacerdote esperto in esorcismi. Il principale motivo di successo del film fu dovuto non solo all'originalità della vicenda, ma ancor più al crescendo di effetti speciali (il make-up è di Dick Smith), in un trionfo di deformazioni corporee, vomiti verdastri, ed efficaci effetti acustici. Con i miliardi incassati in tutto il mondo diede il via ad un filone demoniaco molto in voga per alcuni anni, e fu naturalmente anche all'origine di un "sequel": *L'esorcista II- l'eretico* (1977), diretto da John Boorman con grande cura visionaria, ma con risultati meno efficaci puntualmente confermati dai botteghino (incassò solo 14 milioni di dollari).

Con i suoi 40 milioni di dollari di costo, *Superman* (1978) rappresenta invece il primo esempio di versione kolossal di un personaggio tratto dai fumetti, sulla cui scia si inseriranno i vari Batman e Dick Tracy, ribaltando una tradizione che voleva gli eroi di carta per lo più trasposti in B-movie rivolti ad un ristretto pubblico di aficionados. Per *Superman*, invece, si fecero le cose in grande: tre milioni di dollari ai solo Marlon Brando per un breve ruolo (quello del padre) che comprendeva solo 13 giorni di riprese; e poi Gene Hackman (2 milioni di dollari) per la parte del cattivo Lex Luthor, Mario Puzo (350.000 dollari più il 5% degli incassi) per la sceneggiatura, cui collaborarono anche Robert Benton e David Newman (autori di *Gangster's Story*, oltre che di un vecchio musical intitolato *It's a Bird, it's a Plane, it's Superman*).

Per la star principale furono contattati Robert Redford e Paul Newman, che rifiutarono, e presi in considerazione Clint Eastwood, Sly Stallone, Steve McQueen, Charles Bronson (!), Ryan O'Neal, Burt Reynolds, Nick Nolte, Kris Kristofferson ed altri ancora, prima di ripiegare sullo sconosciuto Christopher Reeve, visto che due star erano già state ingaggiate per i ruoli laterali.

Il film, diretto da Richard Donner, ottenne ottimi incassi in tutto il mondo: ma si tratta in larga parte di una grossa operazione pubblicitaria, perché il prodotto è abbastanza bolso, modesto e privo di ritmo. Assai meglio si comporterà invece Richard Lester nelle due successive versioni, prima inserendo il suo tocco disinvolatamente «pop» (*Superman II*, 1980), poi addirittura virando sulla commedia vera e propria, inserendo Richard Pryor al centro dell'intreccio e mettendo in scena un Superman che combina disastri ogni volta che si muove (*Superman III*, 1983).

Tra gli altri film fantastici Warner degli anni '70 segnaliamo anche *L'uomo terminale* (1974) di Mike Hodges, *I diavoli* (1971) e *Listzomania* (1975) di Ken Russell, *Arancia meccanica* (1971) e *Shining* (1980) di Stanley Kubrick, il bel dittico di Larry Cohen formato da *Baby Killer* (1974) e dal successivo *It 's Alive Again* (1977), *Doc Savage* (1975) prodotto da George Pal, *Capitan Nemo missione Atlantide* (1978), *Meteor* (1979), *Halloween* di John Carpenter (1979) e il «pastiche» wellsiano *L'uomo venuto dall'impossibile* (1979), in cui si immagina che la macchina del tempo proietti nei nostri giorni uno stordito H.G. Wells e un Jack lo Squartatore rapidissimo nell'adattarsi ai nuovi metodi di vita e di crimine.

Da tempo ormai il sistema produttivo hollywoodiano si è però profondamente trasformato: la vecchia Warner è di fatto finita nel 1969, quando è stata ingiobata nel gruppo Warner Communication in cui la produzione cinematografica è solo un settore e nemmeno il più importante. I grandi guadagni (e le perdite) della Warner a cavallo del 1980, ad esempio, non sono dovute al settore cinematografico, ma agli investimenti nel settore dei videogames, tramite la consociata Atari... Non è più possibile ormai parlare di una vera e propria politica produttiva da parte di una mai ors, almeno in termini di «estetica», visto che a dettar legge sono strategie di marketing uguali sotto ogni bandiera, e sempre pronte ad uniformarsi anziché a cercare vie autonome. Questo non impedisce che il marchio Warner sia apparso nel corso dell'ultimo decennio su film fantastici talvolta di ottimo livello, direttamente prodotti dalla compagnia o frutto del lavoro di indipendenti.

Ecco così *Stati di allucinazione* di Ken Russell, *Firefox* di Clint Eastwood (un autore legato a doppio filo alla compagnia, sia pure attraverso la sua Malpaso), e poi la distribuzione degli *Interceptor* di George Miller, *I magnifici 7 dello spazio* (New World), *L'angelo della vendetta* di Abel Ferrara, *Excalibur* di John Boorman, *Alligator* di Lewis Teague, *Blade Runner* di Ridley Scott, le produzioni Spielberg *Ai confini della realtà*, *Gremlins* o *Salto nel buio* (via Amblin), il sottovalutato *Dovevi essere morta* di Wes Craven, *La piccola bottega degli orrori*, *Le streghe di Eastwick* di George Miller (con un demoniaco Jack Nicholson), fino a *Beetlejuice* e al fenomeno *Batman* dell'accoppiata Tim Burton — Michael Keaton, che ha già incassato circa mezzo miliardo di dollari tra mercato interno, estero e video.

Ogni discorso sull'immagine e la poetica di una «major», si sa, è finito da anni: ma, come si vede, il listino è oggi ricchissimo di film fantastici di ottimo livello, che fanno della Warner forse la «major» più attiva nel settore in questi ultimi tempi. E dopo i record di *Batman*, è già tempo di *Dreams* di Kurosawa e *Gremlins II* di Joe Dante: il fantastico Warner continua ad incalzare, anche se l'ombra che cammina di una poetica dello studio è ormai nascosta e soffocata dai nuovi ed anonimi sistemi produttivi.

filmografia di 40 fantastici anni

a cura di Franco Foco

1931

Svengali R. Archie Mayo

Kismet R. John F. Dillon
The Mad Genius R. Michael

1932

Doctor X R. Michael Curtiz

1933

The mystery of wax museum (La maschera di cera) R. Michael Curtiz

1936

The walking dead (La morte che cammina). R. Michael Curtiz

1939

The return o! Dr. X. (Il ritorno del Dr. X) R. Vincent Sherman

1941

The body disappears, R.D.R. Lederman.

1944

Arsenic and olde lace. (Arsenico e vecchi merletti). R. Frank Capra

1946

Three strangers. (L'idolo cinese). R. Jean Negulescu.

1947

The Beast of five fingers. (Il mistero delle 5 dita). R. Robert Florey
Posseded. (Anime in delirio). R. Curtis Bernhardt

1948

The woman in white. (La castellana bianca). R. Peter Godfrey

1950

The side of the law. (Il pozzo maledetto). R. Richard, L. Bare.

1951

Stormy Monday (La setta dei 3K). R. Stuart Heisler

1952

Jack and the Beanstalk (Il giardino incantato). R. Jean Yarbrough.
The iron mistress (L'amante di ferro). R. Gordon Douglas

1953

The blue gardenia (Gardenia blu). R. Fritz Lang.
The beast from 20.000 fathoms (Il risveglio del dinosauro). R. Eugene Lune.
House of wax (La maschera di cera). R. André De Toth.

1954

Them! (Assalto alla terra). R. Gordon Douglas
The phantom of the rue morgue (Il mostro della Via Morgue). R. Robert Florey

1956

Satellite in the sky (La terra esplode). R. Paul Dickson
The bad seed (Il giglio nero). R. Mervyn le Roy

1957

The story of mankind (L'inferno ci accusa). R. Irwin Allen
X the unknow (X contro il centro atomico). R. Leslie Norman.
The curse of Frankenstein (La maschera di Frankenstein). R. Terence Fisher
The black scorpion. (Lo scorpione nero). R. Edward Ludwig.

1958

Island of lost women (L'isola delle vergini). R. Frank Tuttle
From the earth to the moon (Dalla Terra alla Luna). R. Byron Haskyn

1959

Teenagers from outer space R e Prod. Tom Graeff.
4D man (Delitto in quarta dimensione). R. Irvin S. Yeaworth jr.

1961

The Couch (Ucciderò alle 7). R. Owen Crump
The Mask (La maschera e l'incubo). R. Julian Roffman

1962

Wath ever happened to baby lane? (Che fine ha fatto Baby Jane?) R. Robert Aidrich

1965

Two on a guillotine (Il boia è di scena). E. William Conrad
My blood runs cold (Nodo scorsoio). R. William Conrad

1966

Chamber of Horrors (Lo strangolatore di Baltimora. R. HY Averback

1968

Countdown (Conto alla rovescia). R. Robert Altman
Finian'sRainbo (Sulle ali dell'arcobaleno). R. Francis F. Coppola

1969

The illustrated man (L'uomo illustrato). R. Jack Smight

1970

Moon zero two (Luna zero due). R. Roy W. Backer