

IL FANTASTICO R.K.O.

di Renato Venturelli

Film come *King Kong*, *Il bacio della pantera*, *La cosa*; registi e produttori come Ernest Schoedsack, Merian Cooper, Val Lewton. Jacques Tourneur; attori che vanno da Faye Wray e Robert Armstrong a Boris Karloff e Bela Lugosi.

La Rko fu la meno ricca e la più instabile tra le “majors” di Hollywood, ma dalla sua sregolatezza derivò spesso una libertà ed un’originalità che si rispecchiano pienamente nella sua produzione fantastica. Dopo l’Universal, resta la compagnia che si è più distinta nel settore horror. Ma lo ha fatto frequentando vie meno battute, inventando formule originali, muovendosi in modo disordinato e imprevedibile, spesso lungo zone di confine. Mentre dominavano i mostri gotici della Universal, venne fuori con l’orrore avventuroso e struggente di *King Kong*; con *Deluge* (1933) anticipò il disaster-movie; con Val Lewton portò le produzioni “B” a livelli di estrema raffinatezza formale ed inventiva; con *Lo sconosciuto del terzo piano* (1941) suggerì modelli figurativi destinati a caratterizzare tutto il decennio.

Eppure, viene considerata l’unica fra le “majors” a non avere mai avuto un suo stile riconoscibile, pur avendo avuto molti elementi di spicco, come il settore musicale e scenografico, o la particolare qualità fotografica che permetteva l’uso di fondali bianchi (il “big white screen”). Era la logica conseguenza di una sua caratteristica: non ebbe mai uno Zanuck, un Cohn, un Laemmie, un Jack Warner, un Mayer, un capo insomma che desse stabilità e continuità alla sua produzione. Ciò deriva dalla sua stessa origine e struttura, caratterizzata da frequentissimi cambiamenti ai vertici economici, e da capi della produzione che dovevano continuamente lottare contro l’invadenza dei vertici, senza poter difendere a lungo nemmeno la propria posizione.

La Radio-Keith-Orpheum era nata nell’ottobre del 1928, da un d’accordo tra il presidente della potente RCA (David Sarnoff) e il finanziere Joseph Kennedy, padre del futuro presidente degli Stati Uniti. L’idea scaturiva dal desiderio della RCA di espandersi nel settore cinematografico, per sfruttare direttamente il suo sistema sonoro “Photophone” e per stabilire un colosso dello spettacolo di massa, in grado di svariare dalla radio ai dischi, dalle edizioni musicali al cinema, ai vaudeville e magari alla televisione che si iniziava a sperimentare.

Falliti i tentativi di associarsi a MGM e Paramount, la RCA aveva deciso di costituire una nuova compagnia, acquistando una piccola casa di produzione hollywoodiana (la FBO, Film Booking Office) controllata da Joseph Kennedy, e risucchiando il circuito di sale Keith-Albee-Orpheum (KAO), che si trovava in un momento di crisi ed era in trattative con la Warner. Tra l’altro, il circuito Keith-Albee-Orpheum aveva un accordo con la Pathé, per cui si trovarono riunite: una struttura produttiva (la FBO), un circuito di sale (KAO), le attrezzature Photophone per il sonoro, una serie di contratti con gestori indipendenti (cui veniva offerto il sistema sonoro a prezzi agevolati) ed una produzione regolare di cortometraggi e cinegiornali sonori (Pathé). Era nata una grande compagnia:

sulla carta, una vera e propria “major”, integrata con i settori discografico e radiofonico in uno dei gruppi più potenti dello spettacolo americano.

In realtà, però, la gestione fu sempre piuttosto confusa, proprio perché la compagnia non nasceva direttamente da un impulso cinematografico. Il primo presidente fu lo stesso David Sarnoff della RCA, che si ritirò una volta avviata la nuova compagnia. Inizia così il balletto delle presidenze. Hiram Brown, con gli incaricati della produzione Joseph Schnitzer e William LeBaron, deve subito affrontare la crisi e la depressione: nonostante le ambizioni, finisce in passivo e deve andarsene nel 1931. Lo sostituisce Merlin H. Aylesworth, che risparmia su tutto, ma apre il prestigioso Radio City Music Hall (6200 posti) al Rockefeller Center di New York, pagando Rockefeller in azioni societarie. Le cose peggiorano: messa in liquidazione nel gennaio del ‘33, la Rko inizia una lunga contesa processuale che finirà solo sette anni dopo.

Nel frattempo, però, la compagnia aveva anche perso la grande occasione di consolidarsi dal punto di vista produttivo. Nei primi tempi, il settore era stato affidato a William LeBaron, un esperto di

film muti che ebbe qualche problema col parlato. La sua idea era quella di imporsi con grandi progetti che cancellassero il ricordo sparagnino della FBO, centrò alcuni grossi risultati (il grande successo del musical *Rio Rita*, l'Oscar per *Cimarron*), ma nel complesso non fu pari alle attese. Perciò, LeBaron venne sostituito da un grande produttore rampante: David O. Selznick, che diede subito un nuovo impulso, assieme agli aiuti Merian Cooper e Pandro Berman, figlio di un dirigente della FBO. La compagnia iniziò ad avere un suo volto produttivo. Entra in lavorazione *King Kong*, viene lanciata Katharine Hepburn, iniziano i musical di Fred Astaire e Ginger Rogers. Ma qui viene fuori la debolezza strutturale della Rko: nessun capo della produzione è in grado di muoversi autonomamente, ogni cambiamento nelle alte sfere di New York si riflette in brusche sterzate a Hollywood. E così, nel 1933, Selznick deve andarsene, non accettando le pesanti limitazioni che vuole imporgli il nuovo presidente Aylesworth. Cooper prosegue il suo lavoro, con l'aiuto di Berman, che lega il suo nome ai film della coppia Fred Astaire e Ginger Rogers. Il volto della Rko inizia a definirsi: è la più piccola della "majors", povera di star sue, ma con quadri tecnici di alto livello (celebre l'uso del bianco nella fotografia), attenta ad una politica di accordi con produttori indipendenti, di prestiti e di lancio di nuovi attori. Poi, Cooper deve abbandonare per motivi di salute (1934), Berman evita compiti dirigenziali preferendo dedicarsi alla produzione di singoli film, ed inizia il balletto dei capi della produzione. La Rko concede una certa indipendenza creativa ai vari produttori, una volta approvato il progetto di un film. Ma la formula (felice) dura poco. Nel 1935, la compagnia Atlas di Floyd Odlum entra a far parte della Rko. e come conseguenza diviene presidente Leo Spitz (1935-38). che per un paio d'anni pone a capo della produzione Sam Briskin e stipula un importante accordo con la Disney (1937-54) per distribuire tutti i suoi film. Quando Briskin torna alla Columbia, Berman viene nuovamente promosso a compiti direttivi, e vengono prodotti film come *Gunga Din* e *Notre Dame*. Ma ancora una volta, la Rko dimostra la sua instabilità cronica: Berman non va d'accordo col nuovo presidente George Schaefer (1938-42) e se ne va alla Mgm, lasciandogli via libera. Schaefer tenta di realizzare il suo progetto ambizioso di rilanciare l'immagine Rko, ingaggia Orson Welles, produce *Quarto potere* e *All that Money Can Buy*, stipula un fondamentale accordo col produttore indipendente Sam Goldwyn (1941-54). Ma i conti non tornano, ed anche lui deve andarsene, sostituito da Peter Rathvon, con Charles Koerner a capo della produzione. A questo punto, due fatti positivi fanno sentire il loro influsso: la sentenza del '40 che finalmente pone termine alle lunghe difficoltà finanziarie, permettendo un nuovo slancio; e la guerra, che riempie le sale e fa fare affari d'oro a tutta Hollywood. Nel periodo 1943-47, gli attivi della Rko toccano il loro apice, anche se rimane sempre la quinta tra le "majors": è il periodo di Val Lewton, de *La Scala a chiocciola* e di *Notorious*. Nel '46 muore Koerner, la produzione rallenta, e un anno dopo arriva Dore Schary. Le cose proseguono abbastanza bene, con risultati validi e titoli importanti come *Odio implacabile*, *La donna del bandito* o *Il ragazzo dai capelli verdi*. Ma la natura non cinematografica della Rko torna ad influire in modo nefasto. Odlum pensa che il periodo d'oro degli studios stia per finire, e vende le sue azioni. Le compra il miliardario Howard Hughes, che inizia la sua sistematica opera distruttiva: si comporta in modo dispotico, impone la politica maccartista, licenzia molti e provoca la fuga degli altri, smantella l'apparato produttivo e fa perdere credibilità allo studio. Nel 1955, vende tutto e cede i diritti dei suoi film alla televisione. Nel 1957 la compagnia ha, di fatto, chiuso la sua attività.

1. King Kong e il fantastico avventuroso

Il fantastico Rko nasce e si sviluppa negli anni Trenta all'insegna di due nomi: Merian C. Cooper ed Ernest Schoedsack, che imprimono una direzione originalissima all'orrore, staccandosi completamente dalle tendenze in voga. I due, infatti, venivano da una lunga esperienza in comune nel settore delle riprese in luoghi esotici, ed attuarono una personale combinazione tra orrore ed avventura. Schoedsack si era formato come operatore alla Keystone ed aveva lavorato a lungo nel settore del documentario e dell'attualità, fino all'incontro con l'excompagno d'armi e giornalista Merian C. Cooper, altro personaggio avventuroso che ispirerà il personaggio del produttore in *King*

Kong. Iniziarono subito una fruttuosa collaborazione con la Paramount, muovendosi nel campo delle riprese esotiche e delle avventure ambientate in paesi lontani. Realizzarono uno spettacolare documentario sugli spostamenti di una tribù nomade nella Persia (*Grass*, 1926), e sulla scia di questo successo anche *Chang* (1927), mezzo documentario e mezzo film di finzione, su una famiglia indigena della giungla del Siam, minacciata da animali feroci; Poi ci fu un film narrativo vero e proprio (*Le quattro piume*, 1929, ancora d'ambientazione esotica) ed un ritorno alla formula semi-documentaristica con *Rango* (1931), girato in Malesia dal solo Schoedsack. Nel frattempo, Cooper era però passato alla Rko, e chiamò l'amico per sviluppare un suo ambizioso progetto: *King Kong*, un film-chiave nella storia della Rko.

Il primo frutto della loro collaborazione alla Rko fu però *La pericolosa partita* (*The Most Dangerous Game*, 1932), la cui trama non è esplicitamente fantastica, ma che per molti aspetti fa già pienamente parte del modello fantastico perseguito dai due autori. Tratto da un racconto di Richard Connell, e co-firmato da Irving Pichel come direttore dei dialoghi ha Joel McCrea nel ruolo di un noto scrittore e cacciatore, che si salva da un naufragio e trova rifugio in un castello su un'isola. Il padrone di casa è il conte Zaroff, un nobile di origine russa (Leslie Banks) che lo accoglie, lo presenta ad altri ospiti (Robert Armstrong e Faye Wray) ed inizia le sue confessioni-riflessioni sulla filosofia della caccia. Dice di essere sempre stato un appassionato cacciatore, ma di aver scoperto un giorno, con orrore, che la caccia iniziava ad annoiarlo. Da quel momento, per rimettere in moto le proprie passioni si è dedicato a cacciare la selvaggina più pericolosa: gli esseri umani, che attira sulla sua isola come naufraghi e poi libera nella foresta, concedendo loro una notte di tempo. La prossima vittima designata, ovviamente, è Joel McCrea, che sopravvive e si presenta al castello di Zaroff per ucciderlo nel finale. Il film non ebbe un grande successo commerciale, ma fu apprezzato dalla critica (soprattutto l'atmosfera e la performance di Leslie Banks) e resta come uno dei film più originali della storia del cinema, oggetto di svariati remake. Serve inoltre a Cooper nei film successivi (la caccia, la natura selvaggia, l'orrore e l'avventura, l'isola ecc.), e presenta già in larga parte la stessa squadra di *King Kong*: Schoedsack, Cooper, Armstrong, Faye Wray, le musiche di Max Steiner, molti set.

E subito dopo viene appunto *King Kong*, uno dei più grandi personaggi mitici inventati dal cinema, oggetto di infinite interpretazioni e studi critici che ne hanno analizzato la complessità simbolica. Il film ebbe una lunga gestazione.

Appena giunto alla Rko, Marion Cooper aveva subito bloccato la produzione di *Creation*, un film basato sugli effetti speciali e sulle creature di Willis O'Brien, ma la cui lavorazione aveva già inghiottito un sacco di soldi senza raggiungere risultati soddisfacenti. Decise però di sfruttare il lavoro di O'Brien, un geniale realizzatore di film d'animazione, che si era specializzato in creature preistoriche da utilizzare in film con attori in carne ed ossa: suoi erano ad esempio i trucchi e le creature per *Il mondo perduto* (1925), fortunata versione del romanzo di Conan Doyle. Cooper commissionò così a O'Brien e al suo aiutante Delgado una serie di provini per lo scimmione King Kong e per le varie creature preistoriche contro cui avrebbe dovuto combattere. Il risultato fu soddisfacente, e Cooper poté così mettere in cantiere un film cui teneva moltissimo, e che aveva già in mente da tempo: quello riguardante appunto un gigantesco scimmione, che viene all'improvviso sbalzato dal suo mondo primitivo nel bel mezzo della civiltà contemporanea.

Per sviluppare il soggetto di partenza fu ingaggiato addirittura Edgar Wallace, che però morì dopo aver contribuito in parte minima al progetto. Ma la squadra allestita fu straordinariamente efficace: e al fianco di Cooper, Schoedsack e O'Brien, autori "ufficiali" del film, vanno inseriti molti altri contributi a cominciare dalle musiche di Max Steiner. Rispetto ai film precedenti, girati in buona parte in esterni esotici, Cooper e Schoedsack si adeguarono a criteri più economici: la giungla è la stessa di *La pericolosa partita*, il muro del villaggio è quello di *Il re dei re* di De Mille (e poi di *She - La donna eterna*, fino a *Via col vento* per l'incendio di Atianta). Ma il fatto che, durante la lavorazione, Cooper passasse addirittura a sostituire Selznick a capo della produzione, fece sì che non vennero mai fatti mancare i soldi necessari alle complesse riprese stop-motion e ai tempi rallentati di lavoro.

Il film ottenne uno strepitoso successo: basti pensare che venne fatto uscire a New York in contemporanea al Roxy e al Radio City, che assieme avevano diecimila posti. Rispetto alla voga del film horror Universal, si pone in totale autonomia: si inserisce nel filone avventuroso, non ha i riferimenti gotico-letterari dei *Frankenstein* o dei *Dracula*, dà il via al filone dei “disaster movies”. E soprattutto crea uno dei grandi miti popolari del secolo, di matrice esclusivamente cinematografica.

Dicevamo che *King Kong* è stato variamente interpretato. Ci sono le letture “sociali”, per cui rappresenta il contrasto tra l’americano di provincia e la metropoli cui si addebitava la responsabilità della crisi e della Depressione (la New York di Wall Street, implacabile e feroce con chi non era alla sua altezza). Ci sono le letture “razziali”: King Kong come tragico eroe negro, o fantasia sessuale del bianco razzista, che immagina il fascino primitivo del nero sulla donna bianca. Ci sono le letture psicoanalitiche: King Kong è la proiezione del subcosciente, e non a caso va a morire sulla cima dell’Empire State Building, clamoroso simbolo fallico. Secondo Danny Peary è una proiezione dell’inconscio di Denham Armstrong, il quale gli delega la conquista sessuale di Fay Wray e il compito di eliminare i rivali maschili; Peary sottolinea anche come Denham e King Kong compaiano raramente insieme (uno è il “motore” dell’altro) e come sia simbolica la scena in cui l’uno “incatena” l’altro. Ma ci sono anche letture più formali, che sottolineano la particolare struttura narrativa del film: con una cornice nel mondo contemporaneo che serve ad introdurre l’incubo, e che utilizza proprio il cinema ed il progetto di un film per un complesso gioco di riferimenti interni tra il progetto artistico e la dimensione onirica del racconto.

Questo articolato intreccio simbolico viene invece a mancare nel sequel, subito messo in cantiere per sfruttare i set ed il successo di King Kong. Ma le cose furono fatte in modo affrettato: appena nove mesi di preparazione, un budget ridotto a un terzo, una vicenda molto più banale, che cercava facili effetti comici e patetici, ed attriti sempre più gravi con Willis O’Brien. Il quale, tra le altre cose, non sopportava che Schoedsack e Cooper pretendessero di discutere problemi che per il primo film lui aveva affrontato e risolto da solo: sentendosi schiacciato da questa invadenza, e molto teso anche per gravi problemi familiari (di lì a poco, la moglie malata di cancro e di tubercolosi avrebbe ucciso i loro due figli e tentato il suicidio), O’Brien decise di abbandonare il lavoro, chiedendo anche di togliere il suo nome dai titoli di testa.

Il figlio di King Kong (*The Son of Kong*, 1933) vede ancora Robert Armstrong salpare verso i mari orientali per sfuggire ai debiti che lo ossessionano, in seguito ai danni provocati da King Kong. Mentre si trova in un porto asiatico, incontra un uomo che sostiene di sapere dove si trova un tesoro nascosto, e si imbarca con lui, fomentando poi un ammutinamento. Finito con alcuni compagni sull’isola di Skull, Armstrong scoprirà il figlio di King Kong: uno scimmione di proporzioni inferiori, che salva il produttore ed i suoi amici dai vari pericoli in cui si imbattono e si sacrifica infine per metterli in salvo. Un terzo episodio della serie verrà prodotto ancora da Cooper e Schoedsack quindici anni dopo: *Il re dell’Africa* (*Mighty Joe Young*, 1949), interpretato dal solito Robert Armstrong nella parte di un agente teatrale. Dovendo lanciare pubblicitariamente un locale notturno, si reca in Africa per catturare animali selvaggi, e convince una ragazza a portare a Hollywood il suo gigantesco scimmione ammaestrato, di nome Joe. Umiliato e tormentato, il gorilla finirà per spaccare tutto ed essere condannato a morte; ma Armstrong e la ragazza decidono di riportarlo in salvo in Africa, e l’animale ha modo di riscattarsi eroicamente durante l’incendio di un orfanotrofio. Rispetto a *King Kong*, il film è molto meno complesso, e sembra rivolgersi soprattutto al pubblico giovanile che in quegli anni seguiva la serie Tarzan prodotta da Sol Lesser per la Rko. Ma gli effetti speciali sono sempre di ottimo livello, e c’è da notare che tra gli aiutanti di O’Brien figura il suo erede futuro: Ray Harryhausen, che tra l’altro avrà modo di realizzare negli anni ‘60 quel progetto di *Gwangi* cui O’Brien lavorò a lungo alla Rko senza mai poterlo portare a compimento. Dopo sei mesi, la lavorazione di *Gwangi* venne infatti bloccata nel 1942, e le scene di animazione utilizzate in parte per *Il Re dell’Africa*

2/3. She e gli altri film fantastici degli anni ‘30

Subito dopo, Merian C. Cooper produsse un altro classico fantastico della Rko anni Trenta, sempre vicino alla linea esotico-avventurosa: *La donna eterna* (*She*, 1935), una delle molte trasposizioni del celebre romanzo di sir Henri Rider Haggard (negli anni '60 ci riprovò la Hammer con Ursula Andress, Peter Cushing e Christopher Lee). Il libro, pubblicato nel 1886, è incentrato sul tema della "giovinezza eterna", e viene considerato uno dei classici della letteratura fantastica. Randolph Scott interpreta un esploratore che si reca in una misteriosa località, dove secondo le carte di un suo antenato, dovrebbe regnare una regina eternamente giovane, e rivive con lei un'impossibile storia d'amore. Rispetto al libro, l'azione fu trasferita dall'Africa all'Artide per poter inserire ulteriori scene d'effetto (ad esempio, una spettacolare valanga), e l'intera produzione venne realizzata con grande cura: set stupendi, ricchi costumi, ottimi effetti speciali. Qualche difetto ebbe forse il cast, con Randolph Scott chiamato a sostituire l'indisponibile Joel McCrea, e con la sconosciuta Helen Gahagan nel ruolo della romantica principessa dell'eterna giovinezza: benché brava, non ebbe fortuna, e dovette abbandonare ben presto il cinema, dedicandosi - come altri attori americani falliti - alla carriera politica.

Un'altra produzione Cooper era stata *The Phantom of Crestwood* (1932), curioso tentativo della Rko di sfruttare il proprio potere radiofonico per lanciare in modo clamoroso un film. Per sei settimane, la catena NBC diffuse per radio una drammatizzazione della vicenda, saltando però il finale ed offrendo premi agli ascoltatori che sapessero inventare le conclusioni più valide. Fu un buon successo, su una vicenda criminale (una donna che ricatta alcuni uomini, e viene uccisa) condita da qualche effetto horror in una vecchia casa minacciosa.

Molti thriller degli anni Trenta utilizzavano comunque elementi fantastici e climi orrorifici per colpire maggiormente gli spettatori, secondo una formula spettacolare già abbondantemente sfruttata dal teatro e dal cinema muto.

A volte si trattava addirittura di drammi morali, come *The Monkey's Paw* (1933), che le cronache dicevano molto efficace, anche se la sceneggiatura attenuava l'impatto, riconducendolo tutto ad un sogno. È tratto da un racconto che era già stato portato con successo a teatro, e da cui gli inglesi avevano già desunto un paio di film: un piccolo classico del suo genere, insomma. Al centro, c'è un amuleto indiano (la zampa di scimmia del titolo), che viene portato in Inghilterra dal sergente C. Aubrey Smith, e permette ad una coppia di poter realizzare i propri desideri, ma a caro prezzo: i due diventano ricchi, ma solo grazie all'assicurazione del figlio morto; poi ottengono il ritorno del figlio, che però arriva dalla tomba piuttosto malconcio. Proprio il ritorno del figlio pare costituissero uno dei motivi di maggior effetto del film sugli spettatori.

Più spesso, si trattava di storie poliziesche e di vicende criminali. *L'imperatrice perduta* (*The Secrets of the French Police*, 1932) è ad esempio un giallo che utilizza elementi fantastici per accrescere la sua presa sul pubblico. Protagonista è uno dei tanti cattivi dell'epoca che, alla maniera di Svengali, usavano le loro doti ipnotiche per perseguire i piani criminosi: in questo caso, una ragazza viene ipnotizzata e fatta passare per un'imperatrice, sulla cui eredità l'uomo vorrebbe mettere le mani. Sei omicidi, un suicidio, passaggi sotterranei, cadaveri nascosti in calchi di gesso, ed una grande quantità di ingredienti thrilling forniscono elementi macabri e misteriosi per il clima orrorifico. L'ipnotista criminale è Gregory Ratoff, la regia è di Edward Sutherland, che dirigerà anche *Beyond Tomorrow*.

Thirteen Women (1932) è una storia alla "dieci piccoli indiani", con atmosfere horror nella sequenza di omicidi perpetrati per vendetta da una donna (Myrna Loy) nei confronti di ex compagne di scuola che l'avevano umiliata. Una tipica situazione da splatter studentesco anni '80, con una autentica appendice macabra: l'attrice che interpretava una delle vittime (Peg Entwistle) si uccise dopo la lavorazione del film, gettandosi dalla famosa scritta di Hollywood. Anche *Before Dawn* (1933) ruota attorno ad atmosfere horror e fantastiche, con un detective che ha l'idea di utilizzare una chiaroveggente per risolvere un caso. L'idea parte da un racconto di Edgar Wallace ("Death Watch"), e comprende anche una misteriosa maschera della morte, una casa stregata e tutti quegli ingredienti alla moda che servivano a rendere più inquietante l'intrigo poliziesco. Dirige Irvin Pichel, con Warner Oland nella parte del cattivo.

Ma gli anni Trenta della Rko comprendono anche un interessante esempio di disaster-movie in anticipo sulle mode: si tratta di *Deluge* (1933), in cui si immagina che New York venga distrutta da un terremoto e da terribili ondate, in seguito ad un'eclissi di sole. Poi la vicenda piega sull'intrigo sentimentale, con il protagonista che sopravvive e corteggia un'altra donna, credendo che la propria moglie sia morta nella catastrofe. Dirige Felix Feist, un regista che all'epoca aveva solo ventisette anni, e che poi ha raggiunto qualche buon risultato nel nero (*Gli uomini perdonano*, 1951), nel western (*Il tesoro dei sequoia*, 1952) ed anche nel fantastico (*Donovan 's Brain*, 1953 dal romanzo di Curt Siodmak). Ma la cosa più curiosa di questo disaster-movie è che le scene a base di effetti speciali con la distruzione di New York vennero riproposte in molti altri film, ed acquistate dalla Republic come "stock" per i suoi serial. Autore dei trucchi, apprezzati per l'epoca, era Ned Mann, uno dei pionieri del settore, che curerà poi anche quelli di *La vita futura - Nel 2000 guerra o pace*. Tra gli altri film fantastici, troviamo *The Return of Peter Grimm* (1935), con Lionel Barrymore nella parte di un uomo che torna dall'aldilà per rimediare ai pasticci combinati quando era in vita. Il testo teatrale di David Belasco era stato concepito in chiave apertamente burlesca, mentre il film oscilla più incerto tra dramma e commedia. Tutto da ridere è invece *Mummy Boy* (1936), una farsa che prende in giro l'horror a base di mummie e spedizioni archeologiche in Egitto: *La mummia* dell'Universal con Boris Karloff era uscito quattro anni prima. Elementi fantastici sono poi presentati in un film come *Riding on Air* (1937) in cui gli aeroplani vengono guidati da terra via radio, o *The Silver Streak* (1934) in cui appare il primo treno superveloce della storia del cinema: era un'invenzione da fantascienza che serviva a portare soccorsi in una città del Nevada. *Bird of Paradise* (1932), infine, era una delle grandi produzioni Rko direttamente curate da Selznick: cast di prim'ordine (Joel McCrea, Dolores Del Rio), King Vidor chiamato apposta dalla Mgm per la regia, una lavorazione disastrosa alle Hawaii (24 giorni, solo uno di bel tempo), tanto esotismo, e per quanto ci riguarda superstizioni indigene che si rivelano efficaci, con un vulcano in eruzione che viene fermato da un sacrificio.

4. 1942: arriva Val Lewton

Ma il grande contributo della Rko al cinema fantastico, dopo la fase SchoedsackCooper, si ha nei primi anni '40 con Val Lewton, il geniale produttore-autore che viene chiamato per realizzare una serie di horror a basso costo rivolti al mercato della doppia programmazione (i B-movies), con rigorosi limiti produttivi, ma con grande libertà d'azione. Il suo nome è ormai legato alla formula dell'orrore suggerito, ma va ricordato come in realtà solo alcuni dei film prodotti fossero realmente horror, mentre in molti casi ad un titolo orrifico non corrispondeva una storia adeguata, ed il comune denominatore era costituito da una serie di temi e motivi ricorrenti, attorno a situazioni di inquietudine psicologica e di sospensione tra realtà e dimensione immaginaria o soprannaturale. I suoi film sembrano infatti rivolti ad analizzare gli aspetti psicologici della paura, con la celebre fotografia d'atmosfera di Nicholas Musuraca o Robert de Grasse, l'abilità e la ricercatezza del montaggio, cui veniva attribuita grande importanza, e della musica (affidata al grande Roy Webb). Si possono notare delle differenze sensibili a seconda dei registi con cui ebbe a lavorare, ma era comunque lui a seguire il film dall'inizio alla fine: dalle prime righe del soggetto, alla versione definitiva della sceneggiatura (anche se non accreditato ufficialmente), alla cura scenografica e fotografica che tanta importanza ha nei suoi film. Era sempre molto attento al dettaglio, nonostante il budget ridotto; ed è rimasto famoso anche per la sua capacità di valorizzare ogni spesa, facendo vedere sullo schermo ogni centesimo speso per la lavorazione.

Nato a Yalta nel 1904, si chiamava Vladimir Leventon, ed era nipote di Alla Nazimova, la grande attrice che all'inizio del secolo era diventata una star di Broadway. Il cognome Leventon era quello di sua madre, Nina, che nel 1906 aveva abbandonato il marito, portato i suoi due figli a Berlino e ripreso il suo cognome da ragazza. Nel 1909 la donna si trasferì in America nella villa della sorella Alla Nazimova, che qualche anno più tardi le trovò anche un lavoro alla Metro Goldwyn Mayer. La madre di Vladimir iniziò lentamente a far carriera nel settore sceneggiature della compagnia, mentre

il figlio si dimostrava particolarmente irrequieto e fantasioso, al punto da essere spedito all'Accademia Militare.

Ma il personaggio era irrefrenabile. A sedici anni iniziò a lavorare come giornalista, ma perse il posto perché si era completamente inventato una notizia colorita. Passò per un po' di tempo da un giornale all'altro, rimanendovi sempre pochi mesi. A ventiquattro anni, decise di sposarsi pur non avendo un soldo, ma per fortuna a questo punto intervenne la madre, facendogli avere un posto alla Mgm di New York. Iniziò a scrivere libri di consumo di ogni tipo: romanzi pornografici, una vita di Casanova, una storia dei cosmetici, ma l'unico noto è un romanzo ambientato durante la depressione. Si intitolava *No Bed Of Her Own*, venne acquistato dalla Paramount e diventò infine il film *No Man of Her Own*, con Clark Gable e Carole Lombard, ma ormai con pochi punti in comune con il libro; Lewton sosteneva anche che fosse nella lista dei volumi che Hitler ordinò di bruciare. Aveva un contratto con la Vanguard Press per scrivere cinque libri all'anno, ed iniziò a firmare anche con lo pseudonimo di Carlos Keith, un nome che utilizzerà anni dopo come sceneggiatore di *La jena* e di *Bedlam*. Nel '32 aveva abbastanza lavoro da abbandonare la Mgm, e l'anno dopo ebbe l'occasione buona, ancora grazie alla madre, che Selznick aveva interpellato per avere uno scrittore di origine russa cui commissionare la sceneggiatura di un film su *Tarass Bulba*.

Tutti gli scrittori più noti rifiutarono, ed il lavoro andò proprio a Val Lewton, il cui nome era stato inserito nella lista dalla mamma premurosa. A quell'epoca, Selznick aveva da poco lasciato la Rko e lavorava come produttore indipendente per la Mgm. Fu lui la vera scuola del cinema per Lewton. Il quale si trasferì a Hollywood, venne ingaggiato come "story editor" e lavorò per otto anni come braccio destro del grande produttore. Era sottopagato, ma imparò come si faceva il cinema. E si dice anche che scrisse svariate scene di *Via col vento*, di cui però in un primo tempo non voleva acquistare i diritti (preferiva una superproduzione su *Guerra e pace*).

Poi, finalmente, arrivò nel 1942 l'offerta della Rko per produrre una serie di horror. Fallite economicamente le produzioni di serie A, Charles Koerner cercava di rimediare sfruttando al meglio la serie B. Lo stesso ufficio di Koerner stabiliva i titoli, elaborati in base a ricerche di mercato: poi, Lewton produceva i film con una notevole libertà, ma rigorosamente a tempo (75 minuti) a prezzo controllato (non più di 150 mila dollari), riutilizzando set in buona parte preesistenti. Formò così la squadra vincente destinata a passare alla storia: con DeWitt Bodeen sceneggiatore, Jacques Tourneur regista, Mark Robson montatore e Jessie Ponitz segretaria. Col tempo, ci saranno poi dei cambiamenti, pur rimanendo più o meno fissi alcuni ruoli-chiave: ma quelle famose riunioni creative ci verranno tramandate come un momento magico per il clima di collaborazione amichevole ed entusiasta, rovinato solo negli ultimi tempi, quando Lewton diventava sempre più nervoso per la tendenza a voler controllare ogni minimo aspetto della produzione. La sua intenzione era quella di elevarsi rispetto alla produzione corrente dell'orrore, puntando non sui "mostri" e sugli effetti espliciti, ma sulla tensione e sulle cause profonde della paura (buio, ombre, rumori ecc.), con una grande attenzione per la fase di scrittura del film, in cui i personaggi venivano resi con una complessità insolita del genere, ed erano minuziosamente precisati anche nei minimi dettagli scenografici.

5. Lewton e Tourneur

Il primo film centrò subito il bersaglio: si trattava di *Il Bacio della Pantera* (*Cat People*, 1942), che venne realizzato a bassissimo costo e molto rapidamente, ma ottenne uno strepitoso successo di pubblico, e diventò subito un classico dell'orrore "suggerito". E il film più famoso tra quelli prodotti da Lewton, anche se non tutti lo ritengono il suo capolavoro. Come al solito, si partì dal titolo: la Rko verificò che tra i molti mostri horror venivano trascurati quelli di natura felina, e verificò presso il pubblico il titolo "Cat People". Ottenuto un responso positivo, passò la faccenda a Val Lewton e DeWitt Bodeen che, per la sceneggiatura, pare fossero partiti da alcune paure fondamentali: sarebbero scaturite le scene-chiave del film, e la storia basata su una ragazza di origine europea, angosciata da una leggendaria maledizione che la vorrebbe discendente di una stirpe di Donne-pantera, destinata a trasformarsi in felino appena si trova in stati di particolare

eccitazione emotiva. Sposa un giovane architetto, ma rifiuta ogni contatto fisico. La sua tensione, però, cresce, sia per la gelosia nei confronti di una collega del marito, sia per il rapporto con uno psichiatra, che viene consultato per avere un parere “razionale” su timori così irrazionali. Dopo una lunga tensione costellata di piccoli tocchi anticipatori, ed un paio di scene di forte tensione, la protagonista rivelerà definitivamente la sua natura quando lo psichiatra cerca di sedurla. Anche in questo caso, tuttavia, Tourneur e Lewton vollero concedere solo il minimo indispensabile all’esibizione della mostruosità, nonostante le pressioni dello studio, in quanto la loro intenzione era di mantenere il più possibile nell’ambiguità la vera natura della protagonista. “Mi costrinsero a mettere un gatto nella scena dello studio; io volevo solo suggerire la sua presenza con ombre. Nonostante l’ordine, feci la scena in modo che lo spettatore non fosse davvero sicuro di quello che vedeva. Era l’unico modo per farlo. Nella scena della piscina, il felino era il mio pugno. Lo usai per fare ombre sul muro” (Tourneur).

Tutto il film, del resto, è basato su un concetto di paura diametralmente opposto rispetto ai modelli trionfanti nei film Universal. Per lungo tempo, viene mantenuta l’incertezza sulla vera natura di Irina (fobie sessuali o vera mostruosità?), e l’inquietudine è affidata a piccoli tocchi di crescente intensità: la sua attrazione per la pantera dello zoo, il terrore che pervade gli animali del negozio appena entra Irina, la morte del canarino nella gabbia quando lei vi introduce la mano per gioco (e il gesto successivo di Irina, che porta l’uccellino alla pantera perché lo mangi: è una delle scene migliori del film), il riconoscimento da parte di una donna-felino, la sequenza del sogno. Poi, le scene di terrore si fanno più esplicite: nel percorso notturno di Alice, salvata dal brusco arrivo di un autobus (è una situazione classica nei film di Lewton: sia la camminata notturna in un clima di crescente angoscia, sia la sua brusca soluzione, con un espediente che da allora venne chiamato appunto “bus”), nella memorabile scena della piscina, nell’agguato nello studio di Oliver e Alice. Il meccanismo è calibratissimo già sulla carta, ma si esalta visivamente nella regia di Tourneur, nella fotografia di Musuraca, nelle scenografie di Walter Keller e Albert D’Agostino. È stato anche notato come lo stile del film sia in larga parte fondato su una sorta di feticismo, con un trasferimento di paure interiori su oggetti ed ombre. Importante, infine, è l’ambientazione contemporanea, scelta proprio per la sua originalità rispetto alla tradizione gotica, dopo che l’attenzione si era rivolta inizialmente su una storia di Algernon Blackwood.

Il secondo film del tandem Lewton-Tourneur è *Ho camminato con uno zombie* (*I Walked With a Zombie*, 1943), una specie di libera versione caraibica di “Jane Eyre” alla cui sceneggiatura lavorò uno dei nomi più “caldi” dell’horror di quegli anni: Curt Siodmak, autore in quel periodo di *Il ritorno dell’uomo invisibile*, *L’uomo lupo*, *Frankenstein contro l’uomo lupo*, *La donna e il mostro*, *Il mistero delle cinque dita*.

Francis Dee è un’infermiera che va in un’isola dei Caraibi per assistere una donna in gravi condizioni di salute mentale, ridotta ormai in uno stato di paralisi psichica. Nella speranza di esserle utile, conduce la sua paziente ad una cerimonia voodoo, ed ha modo di scoprire la verità su quella inquietante situazione familiare: la suocera, vedova di un missionario, aveva sfruttato i riti voodoo per trasformare la nuora in zombie ed evitare così uno scandalo.

Il film ha una fama inferiore a *Il bacio della pantera*; tuttavia, si tratta di un’opera altrettanto suggestiva e riuscita, che qualcuno considera addirittura il culmine della collaborazione tra Lewton e Tourneur. Joel Siegel, nel suo libro su Lewton, sottolinea la presenza di temi tipici del produttore, svolti in maniera sottile; il contrasto tra ragione e dimensione soprannaturale; l’ambiguità dei personaggi, di cui non viene mai svelata pienamente l’innocenza o la colpevolezza; la centralità della figura di San Sebastiano ed il rapporto tra la dimensione sacrale e quella carnale. Inoltre, vede nella sceneggiatura tipici elementi lewtoniani, per l’estrema cura di certi dettagli (la camera da letto di Jessica, in stile Beidermeier, con il quadro di Bicklin “L’isola dei morti”) o per il dialogo tra Betsy e Paul, in cui lui svela la realtà tragica che sta dietro l’apparente bellezza della natura. Ma lo stesso Siegel, portato generalmente a sottolineare l’importanza di Lewton, attribuisce buona parte del fascino del film allo straordinario apporto registico di Tourneur, giudicando le sequenze senza parole del film come un’apice della sua intera carriera.

Il terzo film nato dalla collaborazione tra Lewton e Tourneur è *L'uomo leopardo* (*The Leopard Man*, 1943), in cui l'analogia con il tema fantastico de *Il bacio della pantera* è solo suggerita dal titolo; in realtà, si tratta di un giallo con elementi inquietanti ed alcune scene di suspense molto forti, ispirato al romanzo di Cornell Woolrich "Black Alibi". Un giornalista organizza uno show pubblicitario con un leopardo nero, ma l'animale scappa durante lo spettacolo e si aggira liberamente in una cittadina del New Mexico. La sua prima vittima è una ragazzina terrorizzata, mandata dalla madre a comprare della farina di sera, e lasciata poi fuori della porta di casa chiusa per punizione: in una scena di memorabile crudeltà, la bambina cerca inutilmente di farsi aprire la porta, inseguita dalla belva, che finisce per sbranarla. Quando la madre capisce il pericolo, è troppo tardi: il sangue della bambina affiora sotto la porta. Dopo questo primo omicidio, verranno uccise altre due ragazze: la prima chiusa in un cimitero dove aveva un appuntamento col suo innamorato; la seconda, al termine di un angoscioso percorso per le strade notturne, che sembrava già felicemente concluso. Il loro corpo, però, risulta solo dilaniato e non divorato: la cosa insospettisce il giornalista, che non crede alla versione della belva inferocita condivisa dalla polizia, e ritiene invece ci sia un assassino che intende approfittare della situazione per compiere i suoi delitti. Comunque sia, la vicenda non ha chiaramente elementi fantastici, ma ripropone ancora la formula della serie di Lewton: un clima di angoscia e di inquietudine, una minaccia misteriosa che colpisce all'improvviso nel buio e contro cui non si hanno difese, tre o quattro momenti di forte impatto emotivo sul pubblico in una struttura narrativa basata sulla suspense ed il mistero. Rispetto ai due film precedenti, ha forse meno forza simbolica e una compattezza narrativa ridotta dall'eccessiva frantumazione del racconto da un personaggio all'altro, ma resta memorabile per alcune scene (su tutte, la morte della bambina) e per la forza con cui sviluppa un motivo in sé abusato, come la paura del buio.

6. Lewton e Robson

Il successo de *Il bacio della pantera* e dei due film seguenti provocò la promozione di Jacques Tourneur a produzioni di maggior budget, ma non servì a far avanzare la carriera di Lewton, rivelatosi così redditizio nel settore "B".

Per il quarto film, *The Seventh Victim* (1943), il produttore fece esordire nella regia il montatore Mark Robson, che già prendeva parte alle riunioni in cui si svolgeva il processo creativo del film. Inoltre, confermò la sua tendenza ad evitare l'horror puro, destinata ad accentuarsi dopo la separazione da Tourneur e ad una sua progressiva insofferenza per il confinamento nel settore "B". Il film è infatti un'opera molto personale, incentrata sul fascino della morte come termine dell'angoscia di vivere, ma non presenta elementi fantastici o apertamente soprannaturali. Inizialmente, pare addirittura che dovesse segnare il passaggio di Lewton a produzioni più ricche: nato come A-film, ricacciato nella "B" per scarsa fiducia dei vertici in un regista esordiente come Robson, secondo molti risente dei tagli conseguenti, che esclusero scene importanti comprimendo la storia nei tempi ristretti del B-movie.

La vicenda, addirittura, parte come un normale poliziesco: una ragazza si reca a New York per ritrovare la sorella scomparsa, ma si trova a fronteggiare parecchi misteri ed omertà. Scoprirà che la giovane era finita in una setta segreta, da cui è ora perseguitata e terrorizzata, e che tenta di spingerla al suicidio. Fin dall'inizio, però, *The Seventh Victim* è costruito tutto su una forte tensione, con molte scene di suspense ed alcune inquadrature di forza straordinaria. Poi il ritmo ha qualche pausa, ma restano sempre momenti memorabili. Come l'immagine in cui Kim Hunter cerca la sorella, trova la sua camera, spalanca la porta, ma vede solo una sedia vuota sotto un enorme cappio che scende dal soffitto. O come la sequenza in cui Jean Brooks non beve il veleno e si allontana dalla seduta della setta, braccata da uno dei membri che vuole ucciderla: è un ottimo inseguimento notturno per le strade (pezzo forte delle produzioni Lewton), con scenografie espressioniste e tensione culminante nel momento in cui la ragazza striscia lungo un muro, e la sua mano tocca l'abito del suo inseguitore.

Il film successivo (*The Ghost Ship*, 1943) resta invece uno dei meno noti e meno visti della serie, a causa di un processo per plagio (perso) riguardante il soggetto del film. Nonostante il titolo, non vi sono elementi soprannaturali, ma una vicenda di mare e di terrore basata sul confronto tra un giovane ufficiale ed il capitano psicopatico della nave Altair. Quando il primo prende servizio a bordo, subito viene attratto dalla figura enigmatica del capitano, che a sua volta vede nel giovane ufficiale una specie di possibile alter-ego. I parallelismi tra i due e le allusioni a loro analogie percorrono il film, che è peraltro strutturato sul loro scontro frontale. Il nuovo arrivato scopre infatti che il capitano ha qualcosa a che fare con le misteriose morti avvenute a bordo, e riconduce gli omicidi alla pretesa del comandante di avere diritto di vita e di morte sui propri uomini, denuncia il fatto ma non viene creduto, e si ritrova così prigioniero della nave, in balia del capitano ormai smanioso di vendicarsi di lui. tra le scene più celebrate, c'è innanzi tutto quella riguardante un grande gancio che oscilla minacciosamente sulla nave, impazzendo in un notte di tempesta e rischiando di uccidere i marinai sul ponte. Secondo Ed Bansak è “il migliore dei film di Robson”, e quello con una violenza più esplicita e diretta tra i film prodotti da Lewton.

Robson e Lewton lavoreranno ancora insieme per *Yuth Runs Wild* (1944), un film sulla gioventù bruciata in cui Lewton dimostra il suo crescente interesse per l'aspetto sociale (che venne però smussato nei suoi effetti più duri dall'intervento dei vertici Rko). Ma torneranno all'horror con *Il vampiro dell'isola* (1945), primo di un contratto di Boris Karloff alla Rko. Il titolo originale (*The Isle of the Dead*) prende probabilmente lo spunto dal quadro di Bòcklin che Lewton aveva già citato in *I Walked with a Zombie*, ma la sceneggiatura messa a punto dal produttore venne abbandonata proprio alla vigilia della lavorazione, che ebbe poi altri problemi: Boris Karloff dovette interrompere le riprese per un ricovero, l'attrice che interpretava Mrs. St. Aubyn dovette essere sostituita da Katherine Emery, e i tempi di produzione si allungarono. La vicenda riguarda un gruppo di persone costrette a rimanere su un'isola greca durante la guerra del 1912. Tra di esse c'è Boris Karloff, un generale dalla buffa capigliatura, che trova la tomba della propria moglie violata e cerca di identificare i colpevoli. Assieme ad un giornalista americano, scoprirà però di essere finito su un'isola dove non solo si sospetta l'esistenza di vampiri, ma c'è anche in corso un'epidemia di peste. Fra tante angosce, il film si snoda in maniera un po' statica ed opaca, trovando finalmente un momento più vigoroso quando una donna viene creduta morta e sepolta viva. Per Lewton, fu il film peggiore della serie, ma non bisogna enfatizzare sulla sua ostilità nei confronti di Boris Karloff. L'attore era stato indubbiamente ingaggiato per rivaleggiare con l'Universal nel nuovo rilancio dell'horror Rko. E Lewton non amava questo ritorno all'horror attraverso uno dei suoi interpreti più tipici del versante “mostruoso”. Tuttavia, il rapporto personale tra i due pare sia stato ottimo, e lo stesso Karloff desiderava in quella fase della sua carriera ottenere quei ruoli di maggiore spessore, che Lewton era in grado di offrirgli.

L'ultimo film di Lewton e Robson sarà *Bedlam* (1946), ancora con Boris Karloff, nella parte del feroce direttore di un manicomio londinese del '700 (Saint Mary of Bethlehem, chiamato appunto Bedlam), che specula sui suoi ricoverati. Ma l'amante del suo protettore Lord Mortimer rimane sconvolta dalle atrocità, e si interessa alle condizioni di vita dei pazienti. Le sue proteste e i suoi tentativi di far cambiare qualcosa suscitano la reazione di Boris Karloff, e così la donna si ritrova ricoverata a sua volta nell'ospedale. Anche in questo caso, come in molte altre produzioni Lewton, non abbiamo a che fare con un vero film dell'orrore, ma gli aspetti comuni sono parecchi: c'è l'interesse di Lewton per il dettaglio storico e per la raffinata ricostruzione visiva (qui si parte dalle illustrazioni di Hogarth e di altri artisti, e il budget è un po' superiore al solito).

C'è l'orrore psicologico che scaturisce dall'oppressione e dalla sopraffazione sociale, E ci sono poi alcune scene di forte effetto: la morte di un ricoverato per asfissia, dopo essere stato ricoperto di vernice dorata per una recita (non a caso doveva interpretare la Ragione); l'ingresso della protagonista nel manicomio; il processo grottesco cui viene sottoposto Boris Karloff da parte dei pazzi.

7. Lewton-Wise

Nel frattempo, però, Lewton aveva promosso alla regia anche l'altro montatore, Robert Wise, che come Robson era caduto in disgrazia dopo il fiasco di Welles. Mentre Robson terminava *The Ghost Sflip*, Lewton aveva infatti avviato le riprese del film successivo: *Il giardino delle streghe*, iniziato da Gunther von Fritsch, ma poi passato nelle mani di Wise. Il titolo imposto dalla Rko era *The Curse of Cat People*, e l'intenzione era ovviamente quella di dare un sequel allo straordinario successo di quel primo film. Ma Lewton, come spesso accadeva, prese lo spunto per una vicenda che aveva ben poco a che fare con quel titolo. *Il giardino delle streghe* è infatti una sottile ed inquietante fantasia sulla sensibilità infantile, sul rapporto con i genitori, sull'immaginario oscillante tra realtà e visione. Protagonista è una bambina, figlia di quell'Oliver Reed (Kent Smith) che, dopo la morte di Irina (Simone Simon) al termine de *Il bacio della pantera*, si trova oggi sposato con un'altra ma teme che la figlia possa in qualche modo risentire di quelle inquietudini (e di quella maledizione) che avevano avvelenato l'esistenza della sua prima moglie. Ad accrescere le sue angosce e il suo timore verso l'irrazionale, ci pensa il carattere della bambina, emarginata dalle compagne, isolata nel suo mondo fantastico in cui non distingue tra realtà e favola, e da un certo punto in avanti compagna di giochi di una fantasmatica presenza (la stessa Irina, interpretata anche qui da Simone Simon). Come se non bastasse, nella villa accanto vive una donna stravagante e smemorata, che non riconosce come sua figlia la ragazza che vive con lei; sarà proprio quest'ultima, gelosa dell'affetto della madre, a costituire il principale pericolo per la piccola protagonista, che cerca di uccidere nella scena culminante.

Questo accostamento di storie parallele non giova all'unità narrativa del film, che ha però una straordinaria capacità evocativa nel mettere in scena le incertezze della bambina tra realtà e fantasia, delusioni e desideri, in una moltiplicazione delle figure materne che assume caratteri esasperati. Come spesso accade nei film di Lewton, un tema centrale è il rapporto con la realtà da parte di un personaggio particolarmente sensibile a suggestioni che lo rendono inquieto e anomalo. E, come sempre accade, uno dei maggiori pregi sta nell'atmosfera inquieta che viene creata, ai confini tra immaginazione e realtà, fantasia e soprannaturale.

Joel Siegel sottolinea inoltre come si tratti di una delle sceneggiature più personali di Lewton, che vi immise episodi legati alla sua esperienza autobiografica di bambino sensibile fra adulti poco disposti a comprenderlo (la figura dell'ex-attrice Julia Farren alluderebbe alla zia Alla Nazimova). Qualcuno ha però ipotizzato che a questo clima potesse aver contribuito anche Gunther von Fritsch, il regista cacciato a metà lavorazione perché in ritardo sui tempi, ma che nei suoi film successivi (*Cigarette Girl*, *Stolen Identity*) pare abbia proseguito in questa oscillazione tra sogno e realtà. Durante una sosta nella lavorazione de *Il vampiro dell'isola*, Vai Lewton affida ancora a Wise un soggetto horror di cui inizialmente non era affatto entusiasta: è *La jena* (*The Body Snatchers*, 1945), tratto da un racconto di Robert Louis Stevenson. Poco soddisfatto dalla sceneggiatura del giallista Philip MacDonald, Lewton interviene come al solito di persona, soprattutto per riscrivere tutta la parte finale: ma, per una volta, firma anche la sceneggiatura, sia pure sotto pseudonimo (Carlos Keith, già usato ai tempi in cui scriveva romanzi "pulp"), sollecitato da MacDonald che aveva mal digerito i cambiamenti, e non voleva avere l'intera responsabilità di uno script che non divideva nella sua forma definitiva.

Dicevamo che Val Lewton accettò l'incarico senza entusiasmo, un po' perché sperava di essere promosso a produzioni più importanti, ed un po' perché stimava ben poco il produttore esecutivo Jack Gross con cui era ormai costretto a lavorare. Gross proveniva infatti dalla Universal, e con l'ingaggio di Karloff intendeva riportare le produzioni Lewton entro quell'ambito di orrore più esplicito. Tuttavia, ne venne fuori un film memorabile, ed il suo maggior successo commerciale dai tempi di *Il bacio della pantera*. L'azione si svolge nella Edimburgo del 1831, dopo i fatti di Burke e Hare, condannati per assassinio e traffico di cadaveri. Il dottor MacFarlane (Henry Daniei) è un medico che deve ricorrere al vetturino Gray (Boris Karloff) per avere a disposizione corpi umani per i suoi studi e le sue lezioni di anatomia. Ma Gray se li procura in modo spregiudicato: non solo riesumando cadaveri appena sepolti, ma anche uccidendo. La cosa colpisce il giovane e brillante assistente di MacFarlane, Fettes, soprattutto quando scopre che Gray ha esaudito una sua richiesta

assassinando una giovane mendicante. Nel frattempo, Fettes cerca anche di convincere il dottore ad operare una bambina colpita da paralisi, ma l'autentico asse drammatico del film riguarda i rapporti misteriosi e minacciosi che intercorrono tra il dottore e Gray.

Secondo alcuni, la matrice letteraria e l'estrema accuratezza produttiva fanno sì che il film abbia una straordinaria atmosfera e forza suggestiva, in cui però l'immagine non avrebbe l'incisività degli altri capolavori di Lewton. Ma tra le scene di maggior impatto, va ricordata quella, visivamente straordinaria, dell'assassinio della mendicante: la ragazza passa sotto un grande arco e si avvia nel buio cantando, la carrozza di Gray la segue e sparisce anch'essa nel buio, finché il canto si interrompe bruscamente. La sequenza più famosa resta però quella conclusiva in cui, dopo aver ucciso Gray, MacFarlane va di persona a dissepellire una donna appena inumata, ma nel viaggio di ritorno, durante una violentissima tempesta, crede di vedere Gray al posto della donna morta, e finisce per sfracellarsi con la carrozza.

Di suggestione forse superiore sono oggi le scene alla locanda, in cui il rapporto tra il dottore e Gray si mostra in tutta la sua ambigua e complessa tensione: particolarmente nella scena in cui Boris Karloff accusa il dottore di non conoscere la vita ma solo i cadaveri, e gli ricorda di avere in pugno la rispettabilità cui il medico tiene tanto. Boris Karloff ha a disposizione uno dei suoi ruoli migliori e più complessi: da notare che si presenta in scena con un gesto di affetto verso la bambina paralizzata, subito seguito da uno scambio di sguardi minacciosi quando gli viene aperta la porta di casa del dottore. Inoltre, l'intera vicenda della bambina operata ha un orrore paradossale: il dottore può operarla grazie alla verifica effettuata sulla colonna vertebrale della mendicante uccisa, e la bimba torna a camminare grazie a Boris Karloff, per vedere il cavallo bianco. E questo, del resto, uno dei temi del film, per cui Bene e Male non sono nettamente separati. Tra gli attori, figura anche Bela Lugosi, nella parte dell'aiutante di MacFarlane: ingobbito, meschino, testa grossa e braccia abbandonate lungo il corpo, passa il tempo ad origliare, e poi cerca di ricattare lo stesso Karloff, il quale però lo uccide sotto lo sguardo del suo gatto.

Con Karloff, Lewton realizzerà ancora un film (*Bedlam*), di cui si è già parlato nel capitolo su Robson. Dopo di che il produttore lascerà la Rko per produzioni di maggior budget e maggiori ambizioni, senza però ottenere risultati memorabili. *My Own True Love* (1948, Paramount) è una storia intimista e sentimentale diretta da Compton Bennett; *Please Believe Me* (1950, MGM) di Norman Taurog è una commedia su una ragazza inglese che si reca in America per prendere possesso di un ranch, ma scopre che l'eredità non ha nessun valore; il migliore di tutti è *Apache Drums* (1951, Universal-International), un western di Hugo Fregonese. Stava iniziando a lavorare a *I miei sei forzati* e *Member of the Wedding* per Stanley Kramer, quando venne colto da un attacco di cuore. Morì il 14 marzo 1951: erano passati appena nove anni da quando aveva accettato la chiamata della Rko, iniziando la sua attività di produttore.

Senza Lewton, Wise dirigerà invece un remake di *La pericolosa partita: A Game with Death* (1945), che riprende molto da vicino la vicenda del film di Schoedsack e Pichel, con variazioni che riguardavano soprattutto l'aspetto nazista del conte Zaroff (qui ribattezzato Eric Kreiger), un cast inferiore, ed un atteggiamento poco entusiasta del regista, innervosito dal dover ricalcare un film pienamente riuscito.

8. Altri horror degli anni '40.

Prima delle produzioni Val Lewton, altri film avevano annunciato l'interesse della Rko per film dell'orrore; *Notre Dame (The Hunchback of Notre Dame, 1939)*, che si rifà ad un orrore letterario più compassato, e *Lo sconosciuto del terzo piano (The Stranger of the Third Floor, 1941)*, un film a basso costo ma ad alta creatività che anticipa molti sviluppi del successivo decennio. Assieme ad un terzo capolavoro (*La scala a chiocciola, 1945*), formeranno un terzetto di film Rko che non si possono veramente definire horror, ma che sono impostati sulla deformazione, sul terrore, e negli ultimi due casi su una struttura quasi onirica del racconto.

Notre Dame era un adattamento lussuoso del romanzo di Victor Hugo "Notre-Dame de Paris", che negli anni venti era già stato un cavallo di battaglia di Lon Chaney, e veniva ripescato come una

delle più ambiziose produzioni della storia della RKO. C'è innanzi tutto un grande lavoro scenografico, con una ricostruzione della Parigi medievale che comprende anche la facciata della cattedrale rifatta in studio ed un quartiere popolare (alcuni set verranno riutilizzati per *La jena*). Alcune scene di massa sono tra le cose più efficaci del film: la Corte dei Miracoli, la festa dei folli, il popolo riunito per l'esecuzione di Esmeralda, l'assalto alla cattedrale. Il realismo viene a volte spinto fino agli eccessi grotteschi, calcando la contrapposizione tra ricchi e poveri, la tortura e la sofferenza, la deformazione fisica e l'abbruttimento. Ed il pezzo forte del film resta l'interpretazione di Charles Laughton, che per il ruolo di Quasimodo si sottopose ad un trucco pesante e faticoso (opera di Percy Westmore, con la collaborazione dell'attore), e coglie l'occasione per sbizzarrirsi nel suo geniale repertorio di atteggiamenti patetici, vittimisti, minacciosi. Al suo fianco, il cast è ottimo, con l'eccellente sir Cedric Harwicke nella parte di Claude Frollo, Thomas Mitchell, ed un volto famoso presso tutti gli appassionati di horror come quello di Gorge Zucco. Da notare che il film era prodotto da Pandro Berman, quello dei musical con Fred Astaire e Ginger Rogers, che concluse il suo lavoro per *Notre Dame* pur avendo già dato le dimissioni, non sopportando l'invadenza del nuovo presidente George Schaefer.

Lo sconosciuto del tergo piano era invece una produzione di serie B, divenuta celebre per il suo grande fascino visivo e per la portata innovatrice. Si tratta di un film di taglio decisamente onirico, che ha tutta la parte centrale dedicata proprio alla lunghissima sequenza di un incubo. Lo ha diretto l'esordiente Boris Ingster, classe 1913, dopo essere stato sceneggiatore ed avere collaborato anche con Eizenstein: la sua carriera, però, non ebbe poi sviluppi significativi, e dopo un paio di altre regie scomparve di scena. Più importante, alla luce degli sviluppi, il nome del direttore della fotografia: quel Nicholas Musuraca che tanta importanza avrà nell'immagine RKO degli anni '40, a cominciare dalle produzioni di Val Lewton e *La scala a chiocciola*.

La storia, adattata per lo schermo dal suo stesso autore Frank Partos, parla di un giornalista (John McGuire) che con la sua testimonianza fa condannare un poveraccio (Elisha Cook jr.) alla sedia elettrica. Ma la fidanzata (Margaret Tallichet) risveglia i suoi dubbi: tornato a casa, l'uomo inizia ad essere preso dal senso di colpa, sprofondando in un incubo in cui lui stesso viene accusato di aver ucciso il vicino di casa, processato e condannato. Al risveglio, scopre che il vicino è stato davvero ucciso, nella stessa maniera in cui era stato commesso il primo omicidio: denuncia il fatto alla polizia, indirizza i sospetti su un misterioso personaggio "dai grandi occhi di fuori, le labbra sottili, una sciarpa bianca al collo" (Peter Lorre), ma viene a sua volta arrestato. Sarà la fidanzata ad imbattersi nel vero omicida, che finisce sotto un camion inseguendola.

Il film anticipa il "noir" anni Quaranta da molti punti di vista: nel recupero espressionista dell'immagine e delle scenografie; nei temi che uniscono paranoia, sensi di colpa e paure; nell'ambientazione urbana allucinata e nella struttura da incubo più vicina ai romanzi di Cornell Woolrich che a quelli hard-boiled. Già la sequenza del processo ad Elisha Cook è svolta in modo grottesco, con inquadrature oblique, giurati addormentati, disprezzo e pregiudizio verso gli emarginati sociali. Ma il cuore del film sta nella lunga sequenza in cui realtà e sogno si sovrappongono, in un vero e proprio incubo accompagnato dalla voce fuori campo: il protagonista insegue Peter Lorre che esce dalla porta del vicino, fantastica sulla propria vulnerabilità (in passato aveva avuto litigi con la vittima ed aveva affermato che l'avrebbe volentieri ucciso), e precipita infine nella visione di un processo in cui viene condannato alla sedia elettrica, fra scenografie astratte di taglio espressionista, in cui qualsiasi naturalismo viene abbandonato. Senso di colpa (per aver testimoniato contro Elisha Cook) e paura si uniscono così in una sequenza di straordinaria efficacia visiva.

Altrettanto allucinata è poi il personaggio del vero assassino: un Peter Lorre disarmante, afflitto dalla solitudine e dalla follia, pronto ad acquistare salicce per un cane randagio, ma altrettanto pronto ad uccidere per non essere denunciato e non tornare ad essere torturato in manicomio. In un film che è incentrato soprattutto sulla dimensione onirica, psicologica e formale, anche l'aspetto

sociale ha del resto un rilievo di primo piano: nella figura delle vittime Elisha Cook e Peter Lorre, nella solitudine che inchioda i perdenti, nello sguardo fosco che viene gettato sulle istituzioni della giustizia e della medicina psichiatrica.

Ma la ricchezza e la complessità di questo ambizioso film a bassissimo costo, divenuto giustamente un simbolo delle possibilità inventive e sperimentali del B movie, permette una gamma molto ampia di interpretazioni: basti pensare alla centralità tematica e formale della visione, filo conduttore che unisce tutta la vicenda, dalla testimonianza oculare del giornalista al processo d'apertura, ai suoi dubbi sul vedere, alla visione tra sogno e realtà nella sequenza dell'incubo, alla ricerca dell'omicida da parte della fidanzata (che inizialmente non lo vede al bar, proprio quando finalmente lo ha trovato: ma qui c'è un altro tema tipico del "noir", e cioè quello del destino, di trovarsi testimoni, di entrare ed uscire dagli incubi per pura casualità).

Se *Lo sconosciuto del terzo piano* recupera in modo folgorante fotografia, scenografie e temi espressionisti, anticipando il "noir" del decennio, a metà degli anni 40 giunge un altro capolavoro dell'orrore d'atmosfera Rko, che viceversa cerca di concentrare in una produzione "A" le esperienze compiute dal settore "B" della compagnia. Si tratta di *La scala a chiocciola* (*The Spiral Staircase*, 1945), dal romanzo di Ethel Lina White. Il progetto si allinea alle produzioni Lewton, ma a livelli molto più ambiziosi dal punto di vista economico: lo produce direttamente Dore Schary, che Floyd Odlum aveva appena messo a capo dell'intera produzione della compagnia, ed è concepito come uno dei film Rko più importanti dell'anno. Per dirigerlo, Schary si fa prestare dall'Universal il regista Robert Siodmak, che si era messo in luce con una serie di "neri". Come protagonista, indisponibile Ingrid Bergman, viene scelta una giovane attrice di estrazione teatrale, Dorothy McGuire. Anche il resto del cast è selezionato con estrema attenzione: Ethel Barrymore per il ruolo da vecchia diva della madre costretta a letto, l'ex-seduttore George Brent come professore impeccabile e maniaco, la Elsa Lanchester di *La moglie di Frankenstein* come cuoca ubriacona, Ronda Fleming nel ruolo di Blanche, Rhys Williams come giardiniere dal ceffo inquietante, Sara Algood nella parte dell'infermiera esasperata. In questo modo, la protagonista si ritrova circondata da una serie di personaggi minacciosi ed ambigui, che sembrano volersi prendere tutti cura di lei, ma che possono nascondere intenzioni criminali. Il colpo di genio della sceneggiatura rispetto al libro, si sa, è quello di aver reso la protagonista muta. L'azione si svolge all'inizio del secolo in una cittadina del New England, dove un misterioso assassino sta uccidendo ragazze affette da qualche grave difetto fisico. Tutti intuiscono che Dorothy McGuire, muta, sarà la prossima vittima, e nella vecchia villa gotica in cui lavora ciascuno cerca di darle consigli e di metterla in guardia. Il mutismo della protagonista sarà la chiave di volta del terrore ricercato dal film: il fatto di non poter parlare, accrescerà l'orrore e l'impotenza di vittima predestinata, permettendo a Siodmak di risolvere le scene più forti del film in chiave puramente visiva. In varie occasioni, il regista coglie le emozioni e le paure della protagonista con primi piani che si rifanno all'espressività del cinema muto (c'è anche un esplicito omaggio iniziale, con la proiezione del film di Griffith): "abbiamo cercato di creare - ha detto Siodmak - una sorta di film surreale che metta il pubblico in trance, in stato di ipnosi, affinché accetti lo svolgimento senza porsi domande. I pensieri di Helen sono espressi da gesti, e Dorothy McGuire ha concepito il suo ruolo muto come una sorta di balletto. La sua espressività coreografica ci ha per messo di ritrovare elementi del miglior cinema muto". In questo contesto, ha ovviamente un enorme rilievo il contributo visivo dello scenografo Albert D'Agostino, che ha creato il labirinto interno fin-de-siècle dai mille simbolismi, e del direttore della fotografia Nicholas Musuraca, con i suoi giochi di ombre, i lunghi e tortuosi movimenti di macchina all'interno della villa. Da notare che sono entrambi prelevati dalle produzioni Lewton, così come il musicista Roy Webb: e ai film di Lewton si richiama già il tragitto iniziale della protagonista attraverso il bosco, un tipico elemento inquietante del produttore di *Il bacio della pantera*. Infine, due curiosità: la sequenza del sogno può permettere confronti con analoghe sequenze in altri film fantastici Rko (*Il bacio della pantera*, *Lo sconosciuto del terzo piano*); e l'occhio dell'assassino, che si vede nelle scene di maggiore suspense, è quello dello stesso Siodmak, alla maniera in cui Tourneur aveva usato il proprio pugno per le ombre nella scena della

piscina de *Il bacio della pantera*. Nello stesso anno di *La Scala a chiocciola*, esce poi un thriller minore ma interessante: *Lo strangolatore di Brighton* (*The Brighton Strangler*, 1945), B-movie in cui un attore recita per anni a Londra una pièce su un assassino, finché una bomba tedesca distrugge il suo teatro. Rimasto sconvolto, inizia a confondere la propria identità con quella del personaggio che aveva interpretato, e finisce per recarsi a Brighton, dove strangola le sue vittime, proprio come nel dramma teatrale. Su una vicenda analoga, Cukor dirigerà tre anni dopo *Doppia vita*, con Ronald Colman.

9. Fantasmi e fantasy

Ma la Rko si allinea anche a quella che è la moda imperante del fantastico anni Quaranta: il film con fantasmi, angeli e diavoli, spesso in forma di commedia o di apologo morale, che con la sua “leggerezza” viene abitualmente indicato come compensazione agli orrori reali della guerra e alle cupe atmosfere del “noir”. In effetti, ci ricorda sempre che lassù qualcuno ci ama, ma che c’è comunque una continuità e una contiguità tranquillizzante tra la vita sulla terra e l’aldilà. Inoltre, è una formula che rientra in quel concetto più elegante e meno brutale del fantastico che sembra caratterizzare tutto il decennio e la Rko in particolare.

In *Al di là del domani* (*Beyond Tomorrow*, 1940), ci sono tre fantasmi provvidenziali che tornano dalla tomba per aiutare Richard Carlson e Jean Parker a risolvere i loro problemi matrimoniali: dopo essere diventato famoso come cantante radiofonico, l’uomo subisce infatti la seduzione di un’attrice di Broadway, ma l’intervento dei tre fantasmi impedisce che abbandoni Jean Parker. Il terzetto dell’oltretomba è formato da Harry Carey, C. Aubrey Smith e Charles Winninger, mentre a produrre il film è il grande direttore della fotografia Lee Garmes. I fantasmi saranno ancora protagonisti di *Gildersleeve’s Ghost* (1944), commedia in cui gli spiriti di due antenati cercano di trasformare Harold Peary in un eroe cittadino, per fargli vincere le elezioni. Ma la faccenda è complicata e comprende la presa in giro di un tipico luogo comune della fantascienza horror: per spianargli la strada, lo conducono infatti in una casa stregata, dove due scienziati pazzi stanno facendo esperimenti con un gorilla.

Un ottimo successo di critica ottenne poi *L’oro del demonio* di William Dieterle (*All that Money Can Buy*, oppure *The Devil and Daniel Webster*, 1941), un altro film indipendente distribuito dalla Rko. Il grande Walter Huston è un diavolo seducente, che nel secolo scorso costringe ad un patto faustiano un povero contadino in difficoltà economiche. Al momento della riscossione del credito, però, il diavolo si troverà davanti uno scatenato Daniel Webster (personaggio storico, interpretato da Edward Arnold) che con la sua facondia oratoria riuscirà a salvare l’anima del povero James Craig, nonostante una giuria di tipacci. Si trattava di una produzione dei due grandi interpreti (Huston ed Arnold), su una bella fotografia, ambientazione New England, buoni effetti speciali, cast di primo piano anche nei ruoli laterali (Jane Darwell, Simone Simon, Gene Lockart) e musiche da Oscar di Bernard Herrmann.

Fantasmi provvidenziali, Satana sconfitto ... manca solo un angelo a ricordarci che la vita è meravigliosa. E, puntuale, ecco arrivare nel 1946 il film di Capra. *La vita è meravigliosa*, ormai, è diventato un classico natalizio: con il combattivo ed idealista James Stewart che cede alla disperazione, dopo anni di lotta contro lo strapotere del crudele Mr. Potter; ma, proprio mentre sta per suicidarsi, ecco che il suo angelo custode interviene, rievocando la sua vita e dimostrandogli che cosa sarebbe la sua città se lui non fosse mai vissuto. Alla fine, trionfa la morale di Capra, con la gente che si stringe attorno all’eroe buono, e lui che comprende come la vera ricchezza stia nel bene compiuto: un trionfo dei buoni sentimenti, dove però è stato notato come i passaggi più patetici e commoventi non siano quelli di sofferenza, bensì quelli gioiosi. Il soggetto era stato acquistato dalla Rko, che intendeva farlo interpretare a Cary Grant, e lo aveva sottoposto a vari scrittori, ricavandone però sempre sceneggiature insoddisfacenti. Lo cedette allora alla compagnia indipendente di Frank Capra, mantenendosi il diritto di distribuzione; ed il regista dice nelle sue memorie di essersi reso subito conto di aver realizzato il film migliore della sua carriera, nonostante gli esiti al box-office risultassero molto deludenti.

Subito dopo, Sam Goldwyn produce *La moglie del vescovo* (*The Bishop's Wife*, 1947), che si conclude anch'essa trionfalmente in periodo natalizio, giusto per agevolare il lancio pubblicitario sotto le feste di fine anno. La sceneggiatura è di Robert Sherwood, che aveva appena fatto vincere un Oscar a Goldwyn e alla Rko con *I migliori anni della nostra vita*. E' una favola sentimentale in cui l'angelo Cary Grant scende sulla terra per aiutare David Niven, vescovo protestante ossessionato dal reperimento di soldi per una nuova cattedrale. Una curiosità: in un primo tempo, il film venne scritto a ruoli rovesciati, con David Niven angelo e Cary Grant vescovo. Fu quest'ultimo a proporre l'inversione delle parti, dimostrandosi però poco convinto, e tormentando produttore e regista (subito William Seiter, poi Henry Koster) con al sua mania di voler ridiscutere e riscrivere tutte le scene. Loretta Young ricorda che la lavorazione era esasperante, e dovette chiedere a Cary Grant di non innervosirla discutendo ogni cosa in sua presenza. Il risultato comunque fu buono, e venne coronato sia dal successo di pubblico che dalla candidatura all'Oscar come miglior film. A confermare quanto i dolori bellici avessero a che fare con questo tipo di atmosfere fantasy c'è poi *Il villino incantato* (*The Enchanted Cottage*, 1945), solo vagamente fantastico, ed incentrato sul dramma dell'emarginazione e degli orrori bellici, che trasformano le vittime della guerra in esseri rei. Tale è appunto Robert Young, un reduce di guerra sfigurato, che sposa una ragazza malridotta (Dorothy McGuire) e va a vivere con lei nel villino del titolo. Herbert Marshall è l'amico cieco che guarda l'anima anziché le apparenze. La sceneggiatura è firmata da Herman Mankiewicz e da DeWitt Bodeen, l'abituale collaboratore di Val Lewton. Allo stesso modo, c'è ancora una suggestione fantastica a soccorrere una morte ed un oblio in *Il miracolo delle campane* (*The Miracle of Bells*, 1948): un'attrice (Alida Valli) muore dopo il suo primo film, ed il produttore non vorrebbe nemmeno distribuirlo; ma il "miracolo" delle campane del suo paese, che suonano per tre giorni, finisce per scatenare un po' di pubblicità attorno al nome della defunta, permettendo così l'uscita del film.

Un caso a parte è invece *Il ragazzo dai capelli verdi* (*The Boy With Green Hair*, 1948), il film-apologo con cui Joseph Losey esordì nel lungometraggio. Si tratta di una vicenda piuttosto schematica, anche dal punto di vista stilistico, ma di notevole originalità. Parla di un ragazzino che vive felice in una cittadina di provincia, fino a quando si sveglia con i capelli diventati improvvisamente verdi. Da quel momento, inizia per lui un terribile calvario; la sua diversità gli attira sempre più il sospetto e l'ostilità dei suoi cittadini, rendendolo perseguitato ed umiliato. E chiaramente un film sul razzismo e sul conformismo, per cui non solo chi ha qualche diversità viene impietosamente punito da una società che vuole omologare tutto e tutti, ma chiunque finisce per sognare la propria "normalità" come condizione ideale di vita. L'atto d'accusa di Losey è molto sincero e diretto, ma il film convince solo in parte, a causa della sua rigidità. Tra gli aspetti più interessanti c'è però questa immagine feroce della provincia americana, vista come il luogo esteriormente idilliaco e fiabesco, sempre pronto a rivelarsi come il più chiuso e intransigente di fronte alla diversità. "Nelle cittadine americane - ha dichiarato Losey - abitano le persone più bigotte, più razziste e con più pregiudizi. Spesso vi si trovano americani della prima e della seconda generazione, come Nixon e Capra. E sono dei luoghi di grande corruzione. Il sogno americano di Frank Capra diviene sempre più, ai miei occhi, un incubo".

Il film ebbe svariati problemi di lavorazione e distribuzione, ed era chiaramente uno dei bersagli del maccartismo. Gli sceneggiatori Levitt e Barzman finirono sulla lista nera, il produttore Adrian Scott venne imprigionato e rimpiazzato così da Stephen Ames, un uomo di destra con cui Losey si trovò tuttavia molto bene dal punto di vista dell'amicizia personale. E poi, prima che il film fosse terminato, la Rko passò nelle mani di Howard Hughes. Il quale cercò di trasformare radicalmente il film, aggiunse frasi off che cercavano di attenuare il messaggio antirazzista e pacifista, e bloccò la campagna pubblicitaria progettata da Dore Schary, facendo uscire il film senza alcun lancio.

10. Il fantastico da ridere: comici e parodie

Al fianco del fantastico leggero e brillante delle commedie, prende sempre più piede negli anni Quaranta la parodia dell'horror. Già nel decennio precedente la Rko aveva realizzato alcuni film in

questo settore: come *Mummy's Boys* (1936), una presa in giro dell'orrore a base di mummie e spedizioni archeologiche in Egitto. Ma negli anni Quaranta ci sono a disposizione anche le star horror del decennio precedente, ormai disposte a scherzare sui loro personaggi terrificanti: la parodia dell'horror si stacca così dalla tradizione comica teatrale per acquistare un nuovo taglio più strettamente cinematografico.

Nei primi anni Quaranta, ad esempio, la Rko ha sotto contratto Bela Lugosi per tre film, ma sceglie di utilizzare la sua maschera horror in chiave deliberatamente comica. Il primo film è anche il migliore: si intitola *You'll Find Out* (1940) e mescola con buon ritmo gli elementi comici e quelli orrifici, basandosi però soprattutto sulla prestazione del terzetto d'eccezione Karloff-Lorre-Lugosi. Era il secondo film tentato da Kay Kyser, un direttore d'orchestra abilissimo negli affari, che dopo il grande successo radiofonico aveva tentato di passare al cinema con ottimo risultato di pubblico (il suo primo film, *That's Right - You're Wrong* era stato un successo Rko). Kyser e la sua orchestra vengono ingaggiati per suonare alla festa di compleanno di una ragazza. Ma l'edificio in cui si svolge il ricevimento è una vecchia villa della zia eccentrica, con passaggi segreti e clima inquietante, per di più tra gli invitati, si aggirano tre strani personaggi: un giudice interessato (Boris Karloff), un medium dall'aria minacciosa (Bela Lugosi) ed uno psicologo (Peter Lorre). La festeggiata rischia di rimetterci la pelle in più occasioni, e gli orchestrali scoprono l'inghippo: Karloff, Lorre e Lugosi sono in combutta per far fuori l'ereditiera. Per il regista David Butler, è "uno dei film più felici che ho fatto, dove tutti ci si divertiva".

Cinque anni dopo, Bela Lugosi prenderà parte a *Zombies on Broadway* (1945), nell'ambito di una serie Rko che intendeva contrapporre i comici di vaudeville Wally Brown e Alan Camey al successo di Gianni e Pinotto. Era un B-movie, con due press-agents che cercavano nei Caraibi un autentico zombie per il lancio di un nightclub di Broadway. Girato in meno di due settimane, utilizzando come sfondo la giungla dei film di Tarzan, aveva Bela Lugosi nel ruolo del professor Renault, solito scienziato pazzo che cerca di creare zombies con risultati maldestri, mentre Darby Jones e Sir Lancelot riprendono i loro ruoli di *I Walked With a Zombie*. Il terzo film Rko di Lugosi, *Genius At Work* (1946), farà ancora parte della stessa serie, con Brown e Camey al loro ottavo ed ultimo film, dopo il quale tornarono da dove erano venuti. I due sono alle prese con un assassino pazzo (Lionel Arwill alla sua ultima apparizione) e Bela Lugosi è il suo folle complice.

Boris Karloff era un attore abbastanza impegnato dalla Rko dell'epoca e non solo per il contratto del ciclo Val Lewton. Lo troviamo ad esempio in *Dick Tracy Meets Gruesome* (1947), che doveva inizialmente intitolarsi "*Dick Tracy Meets Karloff*", se l'attore non avesse rifiutato. E il capo di una gang di rapinatori, che usano gas in grado di immobilizzare gli esseri umani: la solita vicenda mystery con un pizzico di anticipazione scientifica, condita (si dice) da scene di repertorio tratte da Deluge. Un film serio, comunque, anche se a basso budget.

Sogni proibiti (*The Second life of Walter Mity*, 1947, da un racconto di James Thurber) è invece una produzione Goldwyn distribuita dalla Rko che ci porta in piena commedia: come si sa, Danny Kaye è un correttore di bozze che sogna di vivere le avventure degli eroi popolari delle pubblicazioni cui lavora, e si trova implicato in un autentico caso criminale. Boris Karloff è il falso psichiatra che cerca di eliminarlo. Danny Kaye non era nuovo ad ammiccamenti fantastici: nel suo primo film Rko, *L'uomo meraviglia* (*The Wonder Man*, 1945), era un attore assassinato che appariva come fantasma al suo fratello gemello e lo aiutava a vendicarlo. E in *Il favoloso Andersen* (*Hans Christian Andersen*, 1952) si porrà al servizio di una dimensione fiabesca in cui rientra anche il film d'animazione *Hansel e Gretel* (1954).

11. Tarzan e Disney

All'inizio degli anni Quaranta, la Rko inizia a distribuire anche i film di Tartan con Johnny Weissmuller, di cui il produttore Sol Lesser aveva rilevato i diritti dalla Metro-Goldwyn-Mayer dopo gli ultimi risultati deludenti. Tarzan si ritrovò brillantemente rilanciato, con una correzione della formula che però si distaccava ulteriormente dai libri di Burroughs e si rivolgeva deliberatamente ad un pubblico infantile. La serie inizia con *Il trionfo di Tarzan* (*Tarzan Triumphs*,

1943) imponendo la nuova tendenza avventurosa, in cui i veri protagonisti su cui viene indirizzata l'attenzione del pubblico sono soprattutto Boy e Cheetah. Tutta la serie si snoda ai confini con il fantastico, ma il secondo film contiene elementi più diretti: si tratta di *Tarzan contro i mostri* (*Tarzan Desert Mystery*, 1943), e fa parte dei film della mobilitazione bellica. Tarzan riceve infatti una lettera di Jane, che gli chiede alcune erbe medicinali della giungla per curare le febbri dei soldati. Assieme a Piccolo e Cheeta, si mette in marcia, attraversa il deserto, si imbatte in uno splendido stallone selvaggio e in una cantante di varietà, e finisce coinvolto negli intrighi che un imprenditore coloniale straniero (nazista nella versione originale) sta tramando ai danni dello sceicco di una vicina città. Tra gli ostacoli da superare, vi sono belve feroci, piante carnivore (una di queste imprigiona lo stesso Tarzan, che prontamente chiede aiuto agli elefanti), un leone, ed anche animali fantastici, tra cui un ragno gigantesco che cattura Piccolo nella sua ragnatela.

La serie prosegue sempre con Johnny Weissmuller, il quale (dopo *Tarzan e le amazzoni*, *Tarzan e la donna leopardo*, *Tarzan e i cacciatori bianchi*, *Tarzan e le sirene*) si ritira dalle scene e viene sostituito da Lex Barker. L'esordio di Barker è subito in ambito fantastico, con *Tarzan e la fontana magica* (*Tarzan Magic Fountain*, 1949), co-sceneggiatore Curt Siodmak): scoperte le tracce di un'aviatrice, Tarzan giunge presso una tribù che difende una fontana di eterna giovinezza, e respinge poi l'assalto di un avventuriero deciso a mettere le mani sulla fonte magica. In tutto, i film di Sol Lesser distribuiti dalla Rko sono una dozzina: a quelli già citati, fanno seguito *Tarzan e le schiave*, *Tarzan sul sentiero di guerra*, *La furia di Tarzan*, *Tarzan e i cacciatori d'avorio*, *Tarzan nella giungla proibita*.

Ad un pubblico che amava le avventure esotiche intrise di elementi fantastici e leggendari, si rivolgeva anche *Sinbad il marinaio* (1947), una costosa produzione in Technicolor ispirata alle "Mille e una notte", che avrà un seguito negli anni '50 (*Son of Sinbad*, 1955, di Ted Tezloff). Ma va ricordato come sia questo il periodo in cui la Rko si caratterizza di più come la major che offre ospitalità e collaborazioni a grandi produttori indipendenti: oltre a Sam Goldwyn e Sol Lesser, c'è da ricordare anche il lungo rapporto con Walt Disney, che nel 1937 smise di distribuire i suoi film mediante la United Artists, accettando l'offerta vantaggiosa della Rko. Con questo marchio usciranno tutti i lungometraggi e cortometraggi disneyani dal 1937 al 1955: tra essi, *Biancaneve e i sette nani*, *Pinocchio*, *Fantasia*, *Dumbo*, *Bambi*, *Saludos Amigos*, *I tre caballeros*, *Cenerentola*, *Alice nel paese delle meraviglie*, *Le avventure di Peter Pan*, che però ovviamente costituiscono un capitolo a parte nella storia del cinema fantastico e meraviglioso.

12. La fantascienza anni '50

Con gli anni '50, esplose il boom della fantascienza, cui la Rko dà un contributo fondamentale distribuendo *La "cosa" da un altro mondo*, una produzione indipendente di Howard Hawks, che aveva acquistato il soggetto (un racconto di John Campbell jr.). ne aveva curato la sceneggiatura, ed aveva poi seguito personalmente la regia, affidata al suo abituale montatore Christian Nyby. È noto come quasi tutti ritengano che il film sia stato praticamente diretto da Hawks, sia per le deludenti doti registiche mostrate in seguito da Nyby, sia per i molti elementi personali che il film contiene, dal punto di vista tematico (e la sceneggiatura è di Hawks), della direzione degli attori, del gran ritmo dei dialoghi impeccabili. Ma l'uscita del film venne accompagnata da un'altra discussione: quella suscitata da parte dei fedelissimi della fantascienza che avevano per tanti anni lottato per far acquisire dalla loro disciplina una certa "rispettabilità", e che ora vedevano vanificati i loro sforzi da un film che riproponeva la solita storia semplicista del mostro venuto dallo spazio, da abbattere ad ogni costo. Una formula che avrebbe poi puntualmente fatto scuola nel corso del decennio, e che è stata ovviamente collegata direttamente a movimenti politici. Secondo Stephen King, apre la fase dei "political horror film" anni '50 ed esalta l'idea dell'America gendarme del mondo. Addirittura, nel suo *La science-fiction au cinéma*, il francese J.P. Bouyxou la definisce "un abilissimo documentario sull'efficacia dell'esercito americano e sulla fondatezza della sua benefica esistenza. Ancora più irritante è l'efficacia del film che, freddamente, mantiene la scommessa di una violenza tutta suggerita". In questo senso, di vigilanza anticomunista e di rifiuto di qualsiasi accordo, è stata

interpretata anche la celebre battuta "Watch the skies!". Va però ricordato che all'Aviazione americana non erano altrettanto soddisfatti: la richiesta di cooperazione di Hawks venne infatti respinta, in quanto il film avrebbe contraddetto la loro versione ufficiale che i dischi volanti non esistono.

In realtà, comunque lo si voglia interpretare dal punto di vista politico o fantascientifico, si tratta di uno dei capolavori della fantascienza degli anni '50: per alcuni, il miglior film in assoluto. Realizzato a basso budget, quasi un esempio di "fantascienza da camera", si svolge presso una base militare Usa al Polo Nord, dove un distaccamento di ricercatori ha dato l'allarme per l'arrivo di un'entità sconosciuta, sprofondata nel ghiaccio. Una misteriosa creatura antropoide, viene trasportata alla base, dove però riesce a liberarsi per un errore umano: è una "cosa" dal tessuto indistruttibile, che si nutre di sangue ed inizia subito ad uccidere esseri viventi. A questo punto, si scatena nella base il conflitto tra lo scienziato, che vorrebbe studiare l'essere, ed il militare, che invece vorrebbe distruggerlo: ma l'approccio pacifista dello studioso si conclude con la sua morte, mentre il militare riesce ad uccidere la "cosa" con una vigorosa scarica elettrica.

Nello stesso 1951 esce uno dei più curiosi film fantastici della Rko: *The Whip Hand*, firmato da William Cameron Menzies. In origine, doveva intitolarsi *The Man He Found* ed essere incentrato sulla scoperta di Adolf Hitler vivo e vegeto in una cittadina degli Stati Uniti con la complicità degli abitanti del luogo, e dedito ancora ai suoi progetti di dominio sul mondo. Quando vide il lavoro finito, Howard Hughes inorridì per l'aspetto politico della faccenda, e subito mise all'opera due nuovi sceneggiatori perché lo ribaltassero completamente. Si girarono nuove scene, si integrarono le vecchie riprese, e ne venne fuori una storia molto più fedele all'ossessione anticomunista del boss: al posto di Hitler ci sono infatti i comunisti, che in una cittadina di provincia complottano per usare armi biologiche per distruggere gli Stati Uniti. Economicamente, il film fu un disastro, anche perché la decisione di Hughes aveva alzato i costi, ma c'è chi lo salva, giudicando bene il lavoro di William Cameron Menzies e riconoscendogli una bell'atmosfera.

Per sfruttare la moda della fantascienza, la Rko strinse anche un accordo con l'American Pictures Corporation di Wisberg e Pollexfen, i produttori che avevano centrato il bersaglio con *The Man From Planet X* di Ulmer. Anche in *Captive Woman* (1952) scrivono loro stessi la sceneggiatura, che ha uno spunto interessante, in quanto anticipa la voga post-atomica. Siamo in una New York del futuro, distrutta dalla guerra, e gli esseri umani sono ormai divisi in tre fazioni contrapposte. I buoni vivono come possono, e combattono contro gli uomini sfigurati da secoli di radiazioni; ma entrambi i gruppi sono in guerra contro feroci aggressori, che alla fine vengono annegati in un tunnel sotto l'Hudson. E il capo dei mutanti si sposa con la figlia del capo dei normali, aprendo nuove prospettive di pace per l'umanità. La produzione è modesta, gli effetti speciali sono poca cosa, e soprattutto Wisberg e Pollexfen scontano il fatto di non avere più come regista Edgar G. Ulmer. Stesso discorso per *Port Sinister* (1953) di Harold Daniels, un film fantastico-avventuroso dal soggetto insolito, ultimo frutto dell'accordo tra American Pictures Corporation e Rko. È basato sull'idea che un terremoto possa far tornare a galla una città di pirati sprofondata in fondo al mare, e zeppa del bottino dei suoi antichi abitanti. Mentre i buoni e cattivi se ne contendono il possesso, l'isola decide all'improvviso di tornare dove era venuta. Anche questo è un film a bassissimo budget, con effetti speciali di Jack Rabin e Rocky Cime.

Alla fantascienza in voga si allinea invece *Guerra tra pianeti* (*Killers from Space*, 1954), una produzione "Pianet Filmplays" distribuita dalla Rko, anche questa molto povera.

Protagonista è uno scienziato americano, che precipita con il suo aereo mentre sta sorvolando una zona di esperimenti nucleari. Quando torna in sé, scopre di essere finito nelle mani di una pattuglia di alieni, che sta preparando l'invasione della terra perché il loro pianeta sta diventando inabitabile. La loro intenzione è di sterminare il genere umano, mediante una mutazione che porterebbe rettili e insetti a dimensioni gigantesche. Ma hanno bisogno di ulteriori notizie sugli esperimenti atomici; e lo scienziato, tornato libero, invece di fornirglielo, blocca la centrale nucleare, togliendo così agli alieni la loro forza energetica.

Fra tanti prodotti a bassissimo costo, c'è invece un progetto molto più ambizioso nei piani della Rko: ma il modo in cui andò a finire è esemplare dei destini della casa. Si tratta di *Dalla Terra alla Luna* (*From the Earth to the Moon*, 1958), nato dall'accordo con la Waverly di Benedict Bogeaus sulla scia del successo del disneyano *Ventimila leghe sotto i mari*. Vengono ingaggiati attori di buon livello, il regista un grande della fantascienza come Byron Haskin, la fotografia è in Technicolor, e la storia di rifà al classico romanzo di Jules Verne apportandovi parecchie varianti. Ma il risultato non funziona: le avventure sono fiacche, il ritmo blando, c'è poco coinvolgimento. E non è finita: la Rko, nel frattempo, viene presa dalla paralisi definitiva, e la pellicola passa per la distribuzione alla Warner. E l'ultimo film, "postumo" di una major da tempo condannata a morte.

FILMOGRAFIA

1932

The Most Dangerous Game (La pericolosa partita)

di Ernest Schoedsack e Irving Pichel con Joel McCrea, Leslie, Faye Wray, Robert Armstrong

The Secrets of the French Police (L'imperatrice perduta)

di Edward Sutherland con Frank Morgan, Gregory Ratoff

1933

King Kong (id.)

di Merian C. Cooper e Ernest Schoedsack con Faye Wray, Bruce Cabot, Robert Armstrong

Deluge

di Felix Feist con Sidney Blackmer, Fred Kohler, Peggy Shannon

The Monkey's Paw

di Wesley Ruggles con Ivan Simpson, Louise Carter, C. Aubrey Smith

Before Dawn di Irvin Pichel

con Stuart Erwin, Dorothy Wilson, Warner Oland

The Son of Kong (Il figlio di King Kong)

di Ernest Schoedsack con Helen Mack, Robert Armstrong

1935

The Return of Peter Grimm

di George Nicholls jr. con Lionel Barrymore, Allen Vincent, Helen Mack

She (La donna eterna)

di Irvin Pichel e Lansing Holden con Randolph Scott, Helen Gahagan, Nigel Bruce

1937

Mummy's Boy

di Fred Guiol con Ben Wheeler, Robert Woolsey, Barbara Pepper

1939

The Hunchback of Notre Dame (Notre Dame)

di William Dieterle con Charles Laughton, Maureen O'Hara, Edmond O'Brien, Thomas Mitchell

1940

Beyond Tomorrow (Al di là del domani)

di Edward Sutherland con Jean Parker, Charles Winninger, Richard Carlson

You'll Find Out

di David Butler

con Boris Karloff, Peter Lorre, Bela Lugosi

1941

Stranger of the Third Floor (Lo sconosciuto del terzo piano)

di Boris Ingster con Peter Lorre, John McGuire, Margaret Tallichet, Elisha Cook jr.

All that Money Can Buy **The Devil and Daniel Webster** (L'oro del demonio)

di William Dieterle con Walter Huston, Edward Arnold, Simone Simon

1942

Cat People (Il bacio della pantera)

di Jacques Tourneur con Simone Simon, Kent Smith, Tom Conway, Jane Randolph

1943

I Walked With a Zombie (Ho camminato con uno zombie)

di Jacques Tourneur con James Ellison, Frances Dee, Tom Conway

The Leopard Man (L'uomo leopardo)

di Jacques Tourneur con Dennis O'Keefe, Margo, Jean Brooks, James Bell

The Seventh Victim

di Mark Robson con Tom Conway, Jean Brooks, Isabel Jewell, Kim Hunter

The Ghostship

di Mark Robson con Richard Dix, Russeli Wade, Edith Barrett

Tarzan 's Desert Mystery (Tarzan contro i mostri)

di William Thiele con Johnny Weissmuller, John Sheffield, Otto Kruger

1944

The Curse of Cat People (Il giardino delle streghe)

di Gunther von Fritsch e Robert Wise con Simone Simon, Kent Smith, Jane Randolph

Gildersleeve's Ghost

di Gordon Douglas con Harold Peary, Marion Martin

1945

The Isle of the Dead (Il vampiro dell'isola)

di Mark Robson con Boris Karloff, Ellen Drew, Katherine Emery

The Body Snatchers (La jena)

di Robert Wise con Boris Karloff, Bela Lugosi, Henry Danieli, Russel Wade

The Brighton Strangler (Lo strangolatore di Brighton)

di Max Nosseck con John Loder, June Duprez

Zombies On Broad Way

di Gordon Douglas con Wally Brown, Alan Carney, Bela Lugosi

IL VILLINO INCANTATO (The Enchanted Cottage)

di John Cromwell con Dorothy McGuire, Robert Young, Herbert Marshall

LA PERICOLOSA PARTITA (A Game with Death)

di Robert Wise con John Loder, Audrey Long, Russel Wade

L'UOMO MERA VIGLIA (The WonderMan)

di Bruce Humberstone con Danny Kaye, Virginia Mayo, Vera-Ellen

LA SCALA A CHIOCCIOLA (The Spirai Staircase)

di Robert Siodmak con Dorothy McGuire, Ethel Barrymore, George Brent, Kent Smith

1946

Bedlam

di Mark Robson con Boris Karloff, Anna Lee, Bill House

Genius At Work

di Leslie Goodwin con Wally Brown, Alan Carney, Bela Lugosi

1947

The Bishop's Wife (La moglie del vescovo)

di Henry Koster con Cary Grant, Loretta Young, David Niven, Eisa Lanchester

Dick Tracy meets Gruesome

di John Rawlins con Ralph Byrd, Boris Karloff, Anne Gwynne

Simbad the Sailor (Sinbad il marinaio)

di Richard Wallace con Douglas Fairbanks jr., Maureen O'Hara, Anthony Quinn, Walter Slezak

The Second Life of Walter Mitty (Sogni proibiti)

di Norman Z. McLeod con Danny Kaye, Boris Karloff, Virginia Mayo

1948

The Boy With Green Hair (Il ragazzo dai capelli verdi)
di Joseph Losey con Dean Stockwell, Pat O' Brien , Robert Ryan
1949

Tarzan 's Magic Fountain (Tarzan e la fontana magica)
di Lee Sholem con Lex Barker, Brenda Joyce

Mighty Joe Young (Il re dell'Africa)
di Ernest Shoedsack con Terry Moore, Ben Johnson
1949

The Thing (La "cosa" da unaltro mondo)
di Christian Nyby con Robert Cornthwaite, Kenneth Tobey, Margaret Sheridan
1951

The Whiphand
di William Cameron Menzies con Elliott Reid, Raymond BUrr, Edgar Barrier
1953

Captive Women
di Stuart Gilmore con Robert Clarke, Gloria Saunders

Port Sinister
di Harold Daniels con James Warren, Lynne Roberts, Paul Cavanach
1954

Killers from Space (Guerra tra i pianeti)
di William Lee Wilder con Peter Graves, Barbara Bestar
1958

From the Earth to the Moon (Dalla Terra alla Luna)
di Byron Haskin con Joseph Cotten, George Sanders, Debra Paget.