

JACK ARNOLD

di Renato Venturelli

Tra gli autori della fantascienza anni '50, che rinnovò la tradizione del cinema fantastico e dell'horror, il nome che si impone con più evidenza è quello di Jack Arnold. Il motivo di questo rilievo non sta tanto nell'aver diretto i capolavori assoluti del decennio (*La cosa* è di Hawks, *L'invasione degli ultracorpi* è di Siegel...), quanto nell'aver realizzato un corpus di film compatto per stile e notevole nel suo insieme per quantità e qualità. Gli otto film fantastici realizzati fra il 1953 e il 1959 testimoniano cioè un autore riconoscibile, oltre a scandire tappe fondamentali per la mitologia del cinema fantastico, dalla *Creatura della Laguna Nera* (unico esempio degli anni '50 ad essere entrato nel pantheon dei mostri classici) alla gigantesca tarantola, dalla metafora esistenziale di *Radiazioni B/X* agli scenari desertici in cui l'uomo si trova improvvisamente di fronte ai limiti delle proprie conoscenze razionali.

Uno dei motivi di compattezza del lavoro di Arnold sta nella notevole autonomia con cui poté lavorare. Il suo primo film di fantascienza, *Destinazione... Terra* (1953), segnava infatti il primo tentativo in questa direzione (e nelle tre dimensioni) da parte della Universal-International. Il successo che ottenne, e che assieme agli incassi del *Mostro della laguna nera* risollevò la compagnia da una difficile situazione economica, fu tale da permettere ad Arnold di ritagliarsi una zona di relativa autonomia all'interno dello studio: "Nessuno a quell'epoca era un esperto nel fare film di fantascienza, così io pretesi di esserlo. Non lo ero, naturalmente, ma lo studio non lo sapeva, e così non si misero mai a discutere, qualsiasi cosa facessi". A collaborare strettamente con Arnold in questi film c'era quasi sempre il produttore William Alland, una personalità di rilievo (era stato con Orson Welles al Mercury Theatre e poi attore in *Quarto potere*, *La signora di Shanghai*, *Macbeth*) che ebbe indubbiamente parecchio peso in molte scelte, a cominciare dai soggetti e dalla loro elaborazione, ma che quando non ha lavorato con Arnold ha ottenuto risultati più modesti, come in *La mantide omicida*, *Nel tempio degli uomini talpa* o *Il colosso di New York*. Un altro aspetto produttivo di rilievo sta nel fatto che i film di Arnold erano sì B-movies, ma con budget superiori al mezzo milione di dollari, il che permetteva una cura superiore alla media "B" nella loro preparazione e realizzazione.

Autonomia dallo studio, stretta intesa con il produttore William Alland, budget dignitosi: su queste basi si fonda il contributo personale di Jack Arnold alla fantascienza anni Cinquanta. Ma quali sono le sue caratteristiche principali? Esistono altre due dichiarazioni che ci permettono di chiarire i suoi propositi su due aspetti fondamentali. La prima riguarda l'atmosfera: "Nella maggior parte dei miei film di SF ho cercato di creare un'atmosfera" dice, rimproverando poi agli horror degli anni '70 come *L'esorcista* di "mancare curiosamente d'atmosfera". Questa scelta sta alla base del clima di particolare suggestione che si crea nei suoi film più riusciti, nell'uso fondamentale del paesaggio, dei suoi elementi naturali (rocce, vegetazione, grotte ecc.) e degli stessi attori. L'altra dichiarazione riguarda invece il punto di vista: "Mi piace che un film abbia un suo punto di vista", dice in un'intervista ai "Cahiers", citando poi come esempio *Il mostro della laguna nera*. E John Landis, presente alla chiacchierata, identifica il punto di vista tipico dei film di Arnold in "un'intensa simpatia che distingue i film di Jack da quelli di molta altra gente: si assiste a un'intensa identificazione dello spettatore con le pene del personaggio".

Il nucleo tematico più caratteristico di Arnold, ed il cuore del suo approccio al film, stanno probabilmente qui, dove l'attenzione al paesaggio e il suo concetto di "atmosfera" si saldano con l'importanza del "punto di vista" e con quella "identificazione con il personaggio" di cui parla Landis. Fin da *Destinazione... Terra*, i paesaggi di Arnold si dimostrano fortemente psicologici, con gli scenari desertici e pietrosi che ritroveremo anche in *Tarantola*, *I figli dello spazio* e *La meteora infernale*. Quasi tutti i suoi film di fantascienza sono ambientati in località ai confini con territori inesplorati, sconosciuti o comunque estranei alla civiltà: e questa posizione di frontiera, ai limiti dell'ignoto, dove la scienza è inutile o addirittura pericolosa e non sussiste più la protezione della civiltà razionale, è un correlativo della posizione psicologica dei protagonisti, improvvisamente

costretti ad uscire dalle proprie certezze. E lo stesso conflitto di *Radiazioni B/X*, dove manca il paesaggio di confine tipico di Amold, ma solo perché questa stessa nozione viene portata all'interno della quotidianità, e la tradizionale contrapposizione casa/grotta di altri suoi film (*Destinazione... Terra, I figli dello spazio*, in parte *Il mostro della laguna nera*) viene tutta risolta all'interno della casa, con una progressiva emarginazione ed espulsione simbolica del suo protagonista. I film di Amold hanno insomma una forte fisicità ed una costante eco nell'interiorità dei personaggi, pur senza soffermarsi quasi mai su aspetti esplicitamente psicologici nei dialoghi (a parte il più ambizioso *Radiazioni B/X*) e procedendo anzi secondo gli schemi narrativi agili del B-movie: come nella gran parte del cinema americano classico, il meccanismo psicologico si manifesta nell'azione e nella dimensione puramente fisica, dove oggetti e paesaggi sono sì simbolici, ma sempre all'interno dell'azione e del suo svolgimento. E qui vengono alla ribalta altri aspetti fondamentali del cinema di Amold, al di là dei soggetti: il taglio asciutto del racconto, l'uso della soggettiva, l'abitudine ad elaborare le sceneggiature attorno ad idee visive e senza digressioni narrative, movimenti di macchina anche complessi ma mai ostentati, una costruzione della suspense spesso basata sul classico procedimento per cui lo spettatore conosce il pericolo prima dei protagonisti. Nel momento in cui l'horror abbandona i vecchi mostri degli anni 30 e '40, per confluire invece nel nuovo cinema di fantascienza, i film di Amold vengono a creare per certi versi una sorta di collegamento fra i thriller-horror "d'atmosfera" prodotti da Val Lewton nel decennio precedente, e le nuove tendenze del cinema fantastico e dell'orrore, con un racconto rapido, basato su frequenti shock e costellato di spiegazioni pseudo-scientifiche, dove le leggende o le tradizioni gotiche sono sostituite da laboratori, microscopi e telescopi.

1. Da Broadway a Hollywood

Nato a New Haven (Connecticut) il 14 ottobre 1916, da una famiglia di immigrati russi ebrei, Jack Amold studiò all'Ohio State University e all'Academy of Dramatic Arts. Esordì nel cinema come attore in alcuni film minori, lavorò a Broadway e alla radio, e per qualche tempo recitò anche a Londra, sia al cinema che sulle scene. L'attacco di Pearl Harbor giunse mentre stava interpretando *My Sister Eileen* a Broadway, e lui si arruolò subito nell'aviazione. Ma la chiamata tardava ad arrivare, e così si propose all'Army Signal Corps, che stava ingaggiando personale per la produzione di film. La sua unica esperienza, in realtà, riguardava solo una vecchia Kodak 16 mm. che aveva usato nei momenti in cui si trovava disoccupato a Broadway: si recava a teatro, riprendeva brani delle pièces da tre postazioni, montava i film e poi li andava a rivendere per 350 dollari agli attori. Ma venne preso egualmente e subito inviato a York, Pennsylvania, dove a produrre e realizzare i film c'era Robert Flaherty, il grande documentarista. Gli otto mesi trascorsi al fianco di Flaherty costituirono per Amold un corso eccezionale di cinema. Poi arrivò la chiamata dell'aviazione, ma alla fine della guerra, quando aveva già ripreso la sua attività teatrale, mise a frutto quell'esperienza: un ex-commilitone, che era giocatore professionista e sotto le armi aveva avuto modo di guadagnare parecchi soldi, voleva ora investire i suoi capitali, e propose ad Amold una società comune. Nacque così la "Promotional Films" di Amold e Lee Goodwin, che realizzò svariati documentari per committenti pubblici e privati: fra questi, *With These Hands* per l'International Garment Workers Union, un film interpretato anche da attori noti come Sam Levene, Joseph Wiseman e Arlene Francis, e che copriva cinquant'anni di storia del sindacato. Venne distribuito nelle sale, ottenendo recensioni molto buone e perfino una candidatura all'Oscar (fu anche inviato in Europa come propaganda anticomunista). A quel punto, l'Universal propose a Jack Amold un contratto come regista e lui accettò. Si era nel 1950. Il suo primo film fu *Girls in the Night*, un B-movie sulla delinquenza giovanile ambientato nei quartieri più poveri dell'East Side newyorkese. Andò piuttosto bene, e quando la compagnia decise di competere con *La maschera di cera* della Warner sul terreno delle 3-D e di inserirsi contemporaneamente nella nuova moda fantascientifica, si rivolse proprio a lui. Amold accettò, pur non sapendo nulla di tre dimensioni. Nacque così *Destinazione... Terra* e la lunga serie di film fantastici di Jack Amold.

2. Contro la paranoia: *Destinazione... Terra* (1953)

La vicenda di *Destinazione... Terra* (*It Came from Outer Space*, 1953), è tratta da un racconto di Ray Bradbury, scelto dalla Universal e poi affidato al produttore William Alland. Nella sua monografia su Bradbury, Wayne Johnson dice che lo scrittore fu anche autore del trattamento, ed il film mantiene alcuni suoi temi tipici: il fascino per la metamorfosi, la struttura amorfa degli alieni, la loro tendenza a terrorizzare gli uomini nonostante le intenzioni pacifiche e la capacità di assumere altre forme. Secondo lo sceneggiatore Essex, invece, “Ray non ha mai fatto un trattamento, ma solo un racconto di tre pagine”.

L'azione si svolge in una cittadina ai limiti del deserto, dove un appassionato di astronomia (Richard Carlson) vede cadere un meteorite a breve distanza. Si reca sul posto e scopre che si tratta in realtà di un'astronave, occupata da alieni che dicono di essere giunti sulla terra per errore, e chiedono alcune ore di tempo per poter effettuare le riparazioni necessarie: nel frattempo, sequestrano provvisoriamente alcuni abitanti ed assumono il loro aspetto per poter liberamente circolare nella zona, ritenendo gli uomini non ancora abbastanza tolleranti per accettare la loro diversità. Le autorità cittadine dapprima non credono a Carlson, poi decidono di affrontare con le armi gli intrusi. Il protagonista dovrà prodigarsi per evitare lo scontro e permettere agli alieni di ripartire.

Il primo aspetto che colpisce nel film riguarda l'ambientazione desertica, l'insistenza sul paesaggio (al di là dell'accento posto esplicitamente sull'aspetto minaccioso di alcuni suoi elementi più bizzarri) e la capacità di creare un'atmosfera fortemente suggestiva. Le distese assolate, le pietre, l'aridità, la vegetazione scarsa ed inquietante costituiscono una scena quasi primaria, lontano dalle città e con una natura ridotta all'essenziale (il cielo e la terra): un paesaggio fortemente simbolico, in cui i protagonisti vedono sconvolta la loro vita quotidiana dall'irrompere di presenze inspiegabili e perturbanti.

A questo scenario arido e pietroso è collegato anche il tema centrale del film: la diversità. Un tema che viene affrontato in modo esplicito e con qualche enfasi nella vicenda principale, e cioè quella degli alieni che rifiutano di mostrarsi con il loro vero aspetto agli umani, sapendo che la loro diversità verrebbe vista come mostruosità, scatenando una reazione violenta. E un messaggio di tolleranza ovviamente significativo in un momento in cui il cinema americano è ossessionato dalla paranoia e dalle fobie scatenate da maccartismo e guerra fredda (fra l'altro, il produttore Alland stava proprio in quel periodo per finire sotto il torchio della commissione per le attività anti-americane, con l'accusa di aver aderito in passato al partito comunista). Ma questo è solo il modo più vistoso in cui il tema viene sviluppato. Il vero ALIENO del film è infatti, per molti versi, lo stesso protagonista:

uno scrittore che dice di essere felice di aver abbandonato la città per vivere in provincia (non appartiene quindi a quel mondo), ma che si troverà ben presto in conflitto con l'ambiente che lo circonda e lo respinge. Dapprima la comunità provinciale lo deride, non credendo alle sue affermazioni; poi, quando appare il pericolo, reagisce compatta e violenta contro la presenza extraterrestre. La legge, l'ordine, le persone, sanno opporre solo la forza a ciò che non conoscono, isolando il protagonista nel suo tentativo di comprensione e di tolleranza. E una posizione di diversità che sfocia spesso in quella di estraneità, e che alcuni hanno visto come rappresentazione dell'intellettuale o dell'artista.

Buona parte di questi rapporti sono regolati dal modo in cui i personaggi si osservano: il tema del vedere e dello sguardo si pone così in maniera centrale, in un film che è tra l'altro girato in tre dimensioni e che spesso esalta così nella messinscena questo forte elemento di impatto visivo. La stessa presenza aliena è del resto percepita essenzialmente come un grande occhio: un occhio che invade lo schermo in frequenti soggettive, esprimendo uno dei temi più importanti del film (l'umanità osservata da un punto di vista estraneo, e le sue reazioni davanti ad una presenza incontrollabile).

Il tema del VEDERE si manifesta poi in altre scelte di regia, spesso incentrate sulla contrapposizione di buio e luce. Quasi ogni contatto con gli alieni viene risolto in questi termini:

l'alieno affiora dal buio dell'astronave, emergendo lentamente verso quella luce in cui si trova Richard Carlson; e la stessa contrapposizione tra luce e buio presiede agli incontri nel magazzino o nella miniera abbandonata. L'alieno tende a temere e rifiutare la luce per non essere visto, in quanto la visione scatenerrebbe la reazione inorridita degli umani. E in termini di luce ed ombra è pure risolta un'altra delle VISIONI del film: quella della fidanzata di Richard Carlson, che dopo il rapimento da parte degli alieni gli appare in una luce irreali. Questo gioco di luce e buio sarà visivamente fondamentale anche nella scena centrale del successivo film fantastico di Arnold: quella della VISIONE della donna da parte del mostro, nel balletto subacqueo del *Mostro della laguna nera*.

3. Acque profonde: *Il mostro della laguna nera* (1954)

Dopo il successo di *Destinazione...terra*, la Universal chiese a Jack Arnold e al produttore Alland un altro film in 3-D: sarà *Il mostro della laguna nera* (*The Creature from the Black Lagoon*, 1954), una variazione sul tema della Bella e la Bestia nata da un'idea di Alland e poi definitivamente sceneggiata da Harry Essex. L'ambientazione è questa volta esotica: alcuni ricercatori si recano in una regione remota dell'Amazzonia, dove un paleontologo ha scoperto i resti di uno strano essere; si spingono fino alla Laguna Nera, e lì trovano la misteriosa creatura, che appartiene ad uno stadio evolutivo intermedio tra il pesce e l'uomo, vive nell'acqua ma può muoversi anche sulla terra ed ha un corpo quasi umano, ricoperto di squame e con la testa da pesce (la interpretano Ricou Browning in acqua e il più corpulento Ben Chapman sulla terra). Dopo una serie di avvertimenti, il mostro passa definitivamente all'attacco quando vede dai fondali la ragazza del gruppo mentre nuota nella laguna: invaghitosi di lei, cerca di rapirla, ma così facendo provoca la reazione dei membri della spedizione.

Uno dei problemi maggiori della lavorazione era ovviamente costituito dall'aspetto da dare alla creatura (chiamata Gill-Man o "the Beastie"), destinata ad entrare nel novero dei mostri classici dell'Universal. Il suo carattere venne definito di comune accordo da Alland, Essex e Arnold, decisi a farne non un mostro puramente distruttore, ma un essere dotato di sentimenti, che reagisce con la violenza solo di fronte a chi invade il suo spazio vitale (le prime sceneggiature erano ancor più aderenti al modello di King Kong). Per quanto riguarda il suo aspetto fisico, venne accreditato ufficialmente solo Bud Westmore, in quanto capo del reparto make-up dello studio, ma un lavoro fondamentale fu svolto da Jack Kevan, ed un contributo venne anche da Arnold, che propose di ispirarsi alla figura dell'Oscar. Nel suo recente libro dedicato al film ("Creature from the Black Lagoon", MagicImage, 1992), Tom Weaver tende a ridimensionare il lavoro di Arnold, dedicando il volume ai soli William Alland e Jack Kevan ("The CREATORS from the Black Lagoon") e ricordando come la più celebre sequenza del film, e cioè il balletto sottomarino con la creatura che osserva Julie Adams che nuota, non venne nemmeno girata da Arnold, che si trovava in California, bensì da James Havens, che si trovava in Florida con l'operatore Scotty Welbourne (del resto, la nuotatrice non è nemmeno Julie Adams, sostituita dalla controfigura Ginger Stanley). Va tuttavia ricordato che Arnold si era recato personalmente in Florida con l'operatore prima delle riprese, e che Havens seguiva fedelmente lo storyboard preparato minuziosamente dal regista.

Anche nel *Mostro della Laguna Nera* troviamo alcune caratteristiche presenti nel primo film di Arnold. Il mostro non è una creatura meccanicamente aggressiva da eliminare, perché in nessun film di Arnold esiste l'odio verso il mostro, visto spesso con ammirazione come sublimazione intellettuale e morale dell'uomo (gli alieni) o con pietà e partecipazione quando rappresenta la parte più istintiva e naturale dell'umanità. E semmai interessante notare come, anche in questo caso, la reazione umana viene scatenata quando l'estraneo cerca di impadronirsi della donna (alcuni critici hanno preso da qui lo spunto per discutere la questione della sessualità proibita nei mostri). Inoltre, l'ambientazione è ancora una volta posta ai confini della civiltà, in uno scenario inesplorato e sconosciuto, dove l'uomo giunge armato del suo sapere scientifico ma è costretto a fare i conti con l'ignoto. E, ancora una volta, al tema centrale della diversità e dell'estraneità si affianca quello della VISIONE: visione del mostro da parte degli uomini, ma soprattutto visione degli uomini da parte

del mostro. La sequenza più celebre del film riguarda appunto la creatura che osserva la ragazza della spedizione mentre nuota, con un'opposizione tra il buio degli abissi e la luce della superficie dell'acqua che Arnold dice di aver esplicitamente ricercato, ed un clima di magica sospensione determinata ancora una volta dall'uso della donna come apparizione (in Destinazione...terra era la fidanzata-aliena).

4. Le catene della scienza: *La vendetta del mostro* (1955)

Gli incassi del Mostro della Laguna nera resero inevitabile la produzione di un sequel, *La vendetta del mostro* (*The Revenge of the Creature*, 1955), per il cui soggetto William Alland non fece altro che ispirarsi ancora a *King Kong*. Una nuova spedizione si reca in Amazzonia, cattura il mostro e lo trasporta in un grande acquario statunitense. Lì, viene incatenato al fondo della vasca e sottoposto ad una serie di esperimenti da parte di uno scienziato (John Agar) e di una ittiologa (Lori Nelson): invaghitosi della donna, riesce a fuggire e a catturarla, finendo però vittima di una colossale battuta della polizia. Tra le curiosità del film, c'è una breve apparizione iniziale di Clint Eastwood nella parte dell'assistente che, in un intermezzo comico, pone domande su un esperimento e poi estrae dalla tasca un topolino.

Il risultato è nettamente inferiore al primo film, ma contiene alcuni momenti interessanti. I peggioramenti stanno nei dialoghi, nel rapporto tra Agar e Lori Nelson, nelle digressioni pseudo-umoristiche o in quelle "animaliste", e più in generale in un'atmosfera meno affascinante. Rispetto a *The Creature*, l'opposizione tra mostro e cultura viene rovesciata: non c'è più l'uomo immerso in un ambiente incontaminato e misterioso, ma una creatura che viene sottratta brutalmente al suo habitat e incatenata fra il cemento, le umiliazioni degli esperimenti scientifici e la curiosità del pubblico.

La creatura, legata al buio, alla profondità e alla solitudine, viene così costretta in un luogo di spettacolo, luminoso ed artificiale: Jack Arnold continua a porre l'opposizione tra luce ed ombra al centro del rapporto con la mostruosità. E non è un caso se anche le scene più riuscite, quelle cioè in cui si crea quella sospensione MAGICA del racconto che Arnold sapientemente inserisce nella asciutta struttura d'azione dei suoi film, riguardano ancora una volta il tema della visione. La prima si ha quando la creatura è immersa nell'acqua della vasca e, sotto lo sguardo di tutti, viene sorretta da un addetto fino a quando lentamente rinviene dal coma. Le successive riguardano invece il rapporto voyeuristico tra la Bestia e la Bella. Dapprima lui la osserva dagli oblò della vasca, poi la situazione viene ripetuta in modo più esplicito: è una scena breve, ma piuttosto bella, in cui lei passa da una finestrella all'altra guardando il gill-man, mentre lui nuota e ricambia lo sguardo. E più fiacca, invece, la replica della sequenza subacquea del primo film, mentre un'altra sequenza erotica anticipa una delle migliori di *Tarantola*: è quella in cui Lori Nelson si spoglia per andare a letto, e il gill-man la spia dall'esterno della casa, in modo decisamente più piccante ed esplicito rispetto a quello che avverrà in *Tarantola*, che però saprà rendere più efficace l'inquadratura degli occhi del mostro dalla finestra (la stessa immagine tornerà ancora, con ovvie varianti, quando il gatto assedia Grant Williams nella casa delle bambole di *Radiazioni B/X*)

Un terzo episodio dedicato alla Creatura sarà *Terrore sul mondo* (*The Creature Walks Among Us*, 1956), prodotto ancora da William Alland, ma diretto da John Sherwood, in quanto Jack Arnold considerava ormai esaurito l'argomento e preferì passare la mano al suo assistente. Lo stesso Sherwood dirigerà poi un film di fantascienza basato su un soggetto di Arnold: *La meteora infernale* (*The Monolith Monsters*, 1957), basato sull'idea di un meteorite che cade in pieno deserto californiano seminando il panico. Le pietre nere del meteorite, infatti, quando vengono bagnate acquistano la capacità di assorbire il silicio dei corpi con cui entrano in contatto, crescendo a dismisura, distruggendo ogni cosa e "pietrificando" gli esseri umani. L'ambientazione e il meccanismo della storia sono tipici di Arnold, così come è molto personale l'idea di questo mostro-pietra, che ha dentro di sé il mistero di millenni di storia: è insomma un film che fa pienamente parte del ciclo-Arnold anni '50, anche se la realizzazione è poi più semplice e povera rispetto ai suoi capolavori.

5. La scienza genera mostri: *Tarantola* (1955)

Dopo l'alieno di *Destinazione...terra* e il gill-man, l'accoppiata Allan-Arnold concepisce al quarto film un nuovo mostro di grande evidenza icastica: l'enorme ragno di *Tarantola* (*Tarantula!*, 1955), che al culmine del film percorre minaccioso la strada in mezzo al deserto, distruggendo macchine e dirigendosi verso la piccola comunità cittadina.

E l'immagine di una mostruosità in agguato, che arriva a minacciare l'uomo nel paesaggio metaforico preferito da Arnold: quello desertico, arido e pietroso, dove la presenza umana avverte tutta la sua precarietà e solitudine davanti ad una natura mai così enigmatica. Il mistero del deserto, reso forse fin troppo esplicito da alcuni dialoghi, è già protagonista della prima scena del film: quella, di forte impatto come tutti gli "incipit" di Arnold, in cui un uomo avanza barcollando fra sterpi e pietre, rivela il proprio aspetto mostruoso e poi stramazza a terra. L'avvio non riguarda questa volta direttamente la creatura mostruosa, ma i due elementi a cui si collega: il paesaggio e la mutazione provocata dalle ricerche scientifiche dell'uomo.

Il meccanismo dell'intreccio ripercorre poi gli schemi abituali in Arnold. Una cittadina di provincia, posta ai margini di un territorio ostile, e comunque non controllato dalla civiltà. Un'improvvisa presenza minacciosa ed inspiegabile secondo le nostre conoscenze scientifiche. Un protagonista che si occupa di scienza, ma non viene creduto dai rappresentanti delle istituzioni. Una presenza femminile che viene minacciata dal mostro e suscita così la definitiva reazione maschile (ancora una volta è una donna giovane, libera, istruita e senza famiglia:

Lori Nelson aveva espresso esplicitamente in *La vendetta del mostro* la condizione e la DIVERSITÀ delle donne di Arnold). Ed ancora una volta abbiamo un mostro verso cui non viene montata una campagna di odio, poiché la tarantola cresce a dismisura e diviene una minaccia solo a causa del siero che le è stato iniettato.

Come sempre in Arnold e Alland, il mostro non ha colpe, nonostante i loro film trattino argomenti fondamentali della paranoia americana anni 50 (qui ci sono la paura dell'altro e la degenerazione della scienza, due fobie solitamente spiegate, almeno ad un primo livello, con la guerra fredda e l'atomica). E, come sempre, il rapporto tra il mostro e l'uomo è soprattutto una questione di punti di vista: lo sguardo è un tema centrale nella fantascienza di Arnold. Anche qui abbiamo un grande uso di soggettive in occasione degli assalti, con scene basate - nella fase culminante - su angolazioni oblique, dal basso per sottolineare la minaccia, e dall'alto in soggettive del mostro che schiacciano la figura umana terrorizzata. Ma sullo sguardo è basata un'altra delle sequenze più riuscite: quella della tarantola che assale di notte la casa dello scienziato, proprio mentre la sua assistente sta per andare a letto. La sequenza alterna gli esterni (la tarantola che si avvicina alla casa) con gli interni (la donna che avverte segnali anomali) e culmina nelle inquadrature dell'interno, in cui vediamo attraverso la finestra il muso del ragno sempre più vicino, fino a quando i suoi occhi fissano la donna, ancora inconscia del pericolo. In quel breve, ma prolungato momento che precede l'attacco definitivo alla casa, si crea nel film una di quelle sospensioni enigmatiche tipiche di Arnold, che spesso le collega ad un erotismo voyeristico, come si è già visto nel balletto subacqueo di *La creatura della Laguna Nera*, nell'assalto al motel di *La vendetta del mostro* e - in parte - nelle visioni della fidanzata-aliena di *Destinazione... Terra*.

6. Ready-made e metafisica: *Radiazioni BX* (1957)

Tra un film di fantascienza e l'altro, Jack Arnold continuava intanto a lavorare ad altri titoli che gli venivano assegnati dalla compagnia: polizieschi (*Delitto alla televisione*, 1953; *Caccia ai falsari*, 1956; *Il vestito strappato*, 1957), western (*Duello a Bitter Ridge*, 1955; *Tramonto di fuoco*, 1956; *La tragedia di Rio Grande*, 1958) e poi anche commedie. In alcuni di questi, troviamo soluzioni analoghe a quelle dei film fantastici: l'inizio di *Tramonto di fuoco*, ad esempio, ricorda quello di *Tarantola*, che aveva appena finito di dirigere. E sul set di questo western, il regista ebbe modo di iniziare la collaborazione con un altro produttore importante della sua carriera: Albert Zugsmith, che metterà subito dopo in cantiere *Radiazioni B/X distruzione uomo* (*The Incredible Shrinking*

Man, 1957), vale a dire il film più ambizioso e complesso della serie anni '50 di Jack Arnold. È tratto da un romanzo di Richard Matheson, che ha anche curato personalmente la sceneggiatura, introducendovi elementi più spiccatamente letterari che appaiono estranei allo stile asciutto di Arnold, come l'uso sempre più ossessivo della voce fuori campo. Il protagonista è un uomo qualunque (Grant Williams), che resta esposto a un cocktail di radiazioni mentre si trova in barca, e scopre nei giorni successivi di iniziare inesorabilmente a restringersi. Nonostante i tentativi medici, diventerà sempre più piccolo: sarà costretto a vivere in una casetta delle bambole, verrà assalito dal gatto di casa, scomparirà alla vista della moglie e finirà per lottare in cantina con un ragno (trasformatosi per lui in mostro gigantesco), diventando sempre più minuscolo, ma senza mai scomparire totalmente.

Il soggetto poneva innanzitutto problemi tecnici, acuiti dal fatto che il progressivo rimpicciolimento della figura umana comportava una continua variazione del rapporto con l'ambiente. Ma l'aspetto più interessante del film è ovviamente la sua originalità di CONTE PHILOSOPHIQUE, che parte da uno spunto bizzarro e lo svolge poi in maniera impeccabile, combinando lo spunto letterario di Matheson lo stile efficace e siccio di Arnold, capace di scandire l'azione con ritmo ed ingegnosità. Gli argomenti trattati dalla sceneggiatura, del resto, e la maniera in cui vengono sviluppati visivamente, presentano molti punti di contatto con gli altri film del regista. C'è il tema della metamorfosi (*Destinazione... Terra, Tarantola*), c'è ancora la centralità dello sguardo (tutto il film è una questione di sguardo sulla realtà e di ready-made), c'è il gioco di luce e buio (le ombre crescono a dismisura, in quello che è il più "noir" tra i suoi film fantastici) e ci sono anche singole immagini che rinviano ad altri film (come nella sequenza del gatto).

Ma nel personaggio di Grant Williams, questa volta, Arnold arriva a far coincidere i due principi di estraneità su cui erano basati i suoi film precedenti: quella del protagonista umano e quella dell'antagonista mostruoso. L'uomo è qui il diverso, condannato a vedere il mondo quotidiano da un nuovo punto di vista, in cui la normalità (il gatto, il ragno, la goccia d'acqua, gli oggetti comuni) diviene un pericolo abnorme, e la mostruosità appare chiaramente, ancora una volta, come una questione di punti di vista. Questo comporta anche un cambiamento radicale nel rapporto con l'ambiente: questa volta Arnold non è andato a girare i suoi film ai confini con l'ignoto, perché il viaggio si compie interamente, e simbolicamente, all'interno della quotidianità, della casa, del proprio rapporto abituale con il mondo. E viene ad esaltarsi un altro aspetto della messinscena di Arnold: l'importanza del corpo. Dialoghi e primi piani hanno quasi sempre avuto una funzione secondaria nei suoi film di fantascienza, ma ben diverso è l'uso del corpo degli attori: dal balletto acquatico del *Mostro della laguna nera* alle body-performances della *Creatura*, dalle immagini delle vittime della tarantola all'apparizione della fidanzata in *Destinazione... Terra* (e poi, più tardi, i bambini de *I figli dello spazio* ecc.), Arnold ha sempre privilegiato la gestualità e la corporeità dell'attore, inserendole in quella costruzione visiva del film che è al centro della sua messinscena.

7. Terra, aria, acqua, fuoco: *I figli dello spazio* (1958)

Con *I figli dello spazio* (*Space Children*, 1958), Arnold tornò a collaborare con William Alland, che aveva abbandonato la U-I e stava preparando per la Paramount una coppia di film "B" di fantascienza. Rispetto all'altro (*Il colosso di New York*, di Eugene Lourié), il film per cui fu chiamato Arnold era molto più impegnativo, anche se il budget era estremamente ridotto rispetto a quelli dell'Universal, e i risultati furono inferiori. Si tratta di un esempio di fantascienza pacifista: un tecnico giunge con la sua famiglia presso una base militare in cui si sperimenta un missile nucleare, ed i suoi figli si uniscono agli altri ragazzi, scoprendo la presenza di un alieno informe, che dal fondo di una grotta li spinge a distruggere il missile. Alla fine, raggiunto il suo scopo, l'alieno se ne va, mentre i bambini annunciano che i loro coetanei hanno distrutto le armi atomiche in tutto il mondo. Nonostante quest'ultima garanzia, l'internazionalismo pacifista non piacque molto agli americani: Dana Reemes, nella sua monografia su Arnold, dice che *I figli dello spazio* non è mai stato trasmesso dalla televisione americana, "probabilmente a causa del suo messaggio anti-autoritario e antinucleare".

La vicenda permette però ad Arnold di soffermarsi su aspetti a lui più congeniali, anche se all'interno di una messinscena diversa rispetto ai film precedenti, quasi interamente incentrata sull'atmosfera di inquietudine e di anomalia psichica, e meno sul ritmo della storia e sugli shock. Al centro della visione alterata, non c'è tanto il mostro, quanto i bambini, che vengono guidati telepaticamente dall'alieno, sono illuminati in modo antinaturalistico, compaiono e scompaiono improvvisamente o si muovono in gruppo. E l'elemento sonoro (musica, rumori ecc.) acquista maggiore rilievo, sia per le esigenze più sottili della suspense, sia per necessità economiche. Lo scenario è ancora una volta isolato e disadorno: una zona desertica sul mare, dove confluiscono i tre grandi elementi simbolici di Arnold, e cioè la terra arida e pietrosa (*Destinazione... Terra, Tarantola*), l'acqua (il dittico della *Creatura*, compreso il prologo del primo film, ma anche l'acqua iniziale di *Radiazioni BX* (qui c'è il mare, presenza ossessiva) e l'aria (arrivano dall'aria 'astronave di *Destinazione... Terra*, la contaminazione di *Radiazioni B/X* e l'alieno di *I figli dello spazio*). Minore è invece l'importanza del fuoco, che era invece essenziale in *Tarantola* (incendio del laboratorio, finale al napalm) e che troviamo anche in una sequenza straordinaria di *Tramonto di fuoco*, dove un cowboy si salva facendosi seppellire vivo in una baracca che brucia completamente, per risorgere poi da sotto la terra e sotto le ceneri.

Il rapporto con il paesaggio è qui particolarmente conflittuale, con la moglie del tecnico insofferente per il trasferimento in quella zona: il principio di diversità è come al solito doppio, e riguarda da una parte l'alieno e dall'altra i protagonisti sradicati dalla città, costretti a vivere in una condizione anomala di "spostati", in maniera più marcata rispetto a *Destinazione... Terra, Tarantola, Il mostro della laguna nera*. Si viene così a caratterizzare in modo ancor più pesante la contrapposizione tra casa e grotta tipica di Arnold: la casa in cui vivono i protagonisti è sempre più precaria (quella "vera" è lontana, e comunque esterna alla vicenda), mentre l'alieno sta ancora una volta nel fondo di una grotta, al buio, come in *Destinazione... Terra* e *Il mostro della laguna nera*.

8. Ritorno a Jekyll: Ricerche diaboliche (1958)

Se *Radiazioni B/X* e *I figli dello spazio* indicavano una nuova tendenza da parte di Jack Arnold, più interiore e psicologica, *Ricerche diaboliche* (*Monster in the Campus*, 1958) segna invece un abbassamento di ambizioni. È un film "B" che la U-I volle produrre per inserirsi nella nuova tendenza del "teenager monster", e si svolge all'interno di un'università, dove giunge un "coelechantus", strano pesce del Madagascar che ricorda per certi versi la creatura della Laguna Nera (il cui spunto Arnold, in un'intervista, riporta al ritrovamento di un "coelechantus"): qui, però, c'è di mezzo anche l'ossessione radioattiva, perché l'animale è stato conservato con radiazioni, ed ora chi lo avvicina ha per qualche tempo una brusca regressione allo stadio primitivo, bestiale ed aggressivo. Succede prima ad un cane lupo, poi allo stesso professor Blake (Arthur Franz), facendo così slittare la vicenda in un aggiornamento di Jekyll e Hyde: dapprima casualmente, poi consciamente, lo scienziato si trasformerà in un umanoide preistorico, uccidendo chi si trova vicino a lui.

Arnold non era interessato a questo film, che riteneva banale e mal scritto: dovette tuttavia dirigerlo senza poter rielaborare la sceneggiatura, a causa del contratto che lo legava alla compagnia. Alcuni temi sono comunque vicini a quelli del regista, come la metamorfosi o l'idea di orrore collegato al passato (l'uomo regredisce alla bestia che ha in sé, e che l'evoluzione ha gradualmente trasformato: la memoria dei millenni era al centro anche di *La meteora infernale*). Ed è sintomatico l'uso che fa di un suo stereotipo thrilling: il dettaglio minaccioso della mano o della zampa sulla porta. In questo modo viene qui suggerito il primo omicidio del dottor Blake, come già aveva fatto per la prima vittima della creatura della Laguna Nera, e poi in *Tarantola* (la mano dell'assistente) o *Radiazioni B/X* (la zampa del gatto). Ma qui vi ritorna anche ironicamente, con il gag dei fidanzati che si appartano nell'ombra, mentre una mano si muove minacciosamente vicino alla testa di lei, rivelando poi la semplice presenza di un'altra coppia.

A questo punto, però, Arnold smise di girare film di fantascienza, in parte perché riteneva ormai esaurito il genere, sfruttato da film sempre più sbrigativi, ed in parte perché non vi era più obbligato

da un contratto con la Universal. Accolse invece la proposta di recarsi in Inghilterra per *dirigere Il ruggito del topo* (*The Mouse That Roared*, 1959), destinato a restare il suo film preferito dopo *Radiazioni B/X*. È la storia di uno staterello dell'Europa centrale, che si trova in gravi difficoltà economiche e dichiara guerra agli Stati Uniti per poter poi usufruire degli aiuti per la ricostruzione post-bellica: ma quando alcuni arcieri si recano a New York per una grottesca invasione, trovano la città deserta a causa di un'esercitazione atomica e vengono scambiati per invasori alieni. La commedia si colloca ovviamente al di fuori del ciclo di fantascienza di Arnold, ma esprime ugualmente alcune idee personali del regista, in quanto ironizza sulla corsa agli armamenti, la minaccia nucleare, la paura del diverso, tutte convinzioni già espresse nei film anni '50. "Io sono contro la guerra - ha detto - e credo che il miglior modo per fare un commento sociale sia di farlo attraverso la satira e la commedia". Arnold dimostra qui anche un notevole talento umoristico e dice di aver potuto ancora una volta (come in tutte le sue migliori riuscite) lavorare nella più assoluta autonomia, in quanto i produttori erano impegnati su progetti ben più costosi: unica imposizione ricevuta fu la presenza di Jean Seberg, in quanto Peter Sellers non dava sufficienti garanzie al botteghino.

Dopo *Il ruggito del topo*, Arnold non girò più alcun film fantastico, anche se continuò a coltivare molti progetti. Tra questi, due gli stavano particolarmente a cuore: una nuova e definitiva versione di *The Lost World*, dal romanzo di Conan Doyle, di cui aveva già redatto uno storyboard ma che risultò troppo costosa per la Universal, e *A Circle of Wheels*, commedia matrimoniale con elementi fantastici ispirata ad una pièce di Arthur Ross. Ma lavorò anche ad altri progetti di fantascienza: *The Feathered Serpent* (o *The Fifth Coming*) era basato sulla scoperta che antichi abitanti di Atlantide, dopo aver distrutto la terra con le loro super-armi ed essere stati costretti a sopravvivere per millenni in un mondo sotterraneo, preparano ora un'invasione della superficie; *The Other Side of the Moon* riprendeva l'idea di *Radiazioni B/X* (oggetti quotidiani visti da una prospettiva diversa), presentando alcuni astronauti che precipitano su un pianeta sconosciuto e combattono contro insetti giganti; un remake di *Creature from the Black Lagoon*, infine, stava per essere realizzato all'inizio degli anni '80 per l'interessamento di John Landis, ma poi sfumò (ora è tra i progetti di Carpenter). Il nome di Jack Arnold rimane così definitivamente legato alla stagione della fantascienza anni '50, nonostante la sua carriera sia poi proseguita per altri quindici anni, sia in televisione che al cinema, con risultati dignitosi ed un breve momento di produzioni "A" all'inizio degli anni '60. Come molti "contract directors" della vecchia Hollywood, Arnold non riuscì però ad adattarsi completamente al nuovo sistema di produzione, rimanendo coinvolto in progetti modesti o finendo nel ghetto televisivo. Cinéphiles e fans della fantascienza, tuttavia, mantennero vivo il suo culto, che negli anni '70 iniziò ad essere al centro di una crescente attenzione critica (John Baxter, Jean-Marie Sabatier, John Brosnan, Ed Naha, Bill Warren), rinvigorita dai registi della nuova Hollywood: Landis, in particolare, si diede molto da fare per riportarlo dietro la macchina da presa, e fu poi al suo fianco in una celebre intervista ai "Cahiers du cinéma" nell'estate del 1982. Recentemente, sono usciti su di lui anche due libri: la monografia "Directed by Jack Arnold" (di Dana Reemes, 1988) e "Creature from the Black Lagoon" (di Tom Weaver, 1992).

FILMOGRAFIA

1. Regie

Girls in the Night (1953) con Joyce ilolden, Harvey Lembeck

It Carne from Outer Space (Destinazione... Terra, 1953), con Richard Carison, Barbara Rush

The Glass Webb (Delitto alla televisione, 1953) con Edward G. Robinson, John Forsythe

Creature from the Black Lagoon (Il mostro della Laguna Nera, 1954) con Richard Carlson, Julia Adams

The Man from Bitter Ridge (Duello a Bitter Ridge, 1955) con Lex Barker, Mara Corday

Revenge of the Creature (La vendetta del mostro, 1955) con John Agar, Lori Nelson

Tarantula! (Tarantola, 1955) con John Agar, Mara Corday, Leo G. Carroll

Red Sundown (Tramonto di fuoco, 1956) con Rory Calhoun, Martha Hyer, Grant Williams
Outside the Law (Caccia ai falsari, 1956) con Ray Danton, Leigh Snowdown, Grant Williams
The Incredible Shrinking Man (Radiazioni BIX, 1957) con Grant Williams, Randy Stuart
The Tattered Dress (Il vestito strappato, 1957) con Jeff Chandler, Jeanne Crain
Man in the Shadow (La tragedia di Rio Grande, 1957) con Jeff Chandler, Orson Welles
The Lady Takes a Flyer (La signora prende il volo, 1958) con Lana Turner, Jeff Chandler
High School Confidential! (Operazione segreta, 1958) con Russ Tamblyn, Jan Sterling, Mamie Van Doren
The Space Children (I figli dello spazio, 1958) con Michel Ray, Adam Williams
Monster on the Campus (Ricerche diaboliche, 1959) con Arthur Franz, Joanna Moore
No Narnie on the Bullet (La pallottola senza nome, 1959) con Audie Murphy, Joan Evans
The Mouse That Roared (Il ruggito del topo, 1959) con Peter Sellers, Jean Seberg
Bachelor in Paradise (Uno scapolo in Paradiso, 1961) con Bob Hope, Lana Turner
A Global Affair (I guai di papà, 1964) con Bob Hope, Michèle Mercier
The Lively Set (Gli impetuosi, 1964) con James Darren, Pamela Tiffin
Hello Down There (1969) con Tony Randall, Janet Leigh, Roddy McDowall
Black Eye (Con tanti cari cadaveri... detective Stone, 1974) con Fred Williamson, Rosemary Forsyth
Games Girl Play / The Bunny Caper (Anche il sesso è un affare di stato, 1974) con Christina Hart, Jane Anthony
Boss Nigger (1975) con Fred Williamson, D'Urville Martin
The Swiss Conspiracy (Intrigo in Svizzera, 1976) con David Janssen, Senta Berger, John Ireland

2. Interpretazioni

Danger Patrol (1937)
Blind Alibi (1938)
Cirne Ring (1938)
Mr Doodie Kicks
Off (1938)
Tarnished Angel (1938)
This Marriage Business (1938)
The Day the Bookies Wept (1939)
Fixer Dugan (1939)
Sued for Libel (1939)
Danger on Wheels (1940)
Enemy Agent (1940)
Framed (1940)
Millionaires in Prison (1940)
Lucky Devils (1941)
Mexican Spitfire's Baby (1941)
Tillie the Toiler (1941)
Juke Box Jenny (1942)
Junior G-Men of the Air (1942)
You're Telling Me (1942)
Into the Night (Tutto in una notte, 1985).

3. Documentari e cortometraggi

Si sa che ha lavorato come documentarista e pubblicitario per il ministero dell'Agricoltura, organizzazioni ebraiche, ditte private, ma una lista completa dei suoi shorts non è stata ancora stabilita.

Alcuni titoli: *Chicken of Tomorrow*, *Beachwood Package Home*, *The Road*, *With These Hands* (1950, con Sam Levene, Arlene Francis), *World Affairs Are Your Affairs* (1951), *The Challenge* (1951).

4. Televisione

Arnold iniziò a lavorare in televisione assieme a Blake Edwards sul finire degli anni 50, quando entrambi erano sotto contratto alla U-I.

Lavorarono alle serie tv "Mr. Lucky" e "Peter Gunn", poi Arnold proseguì dirigendo oltre 200 programmi prime-hour: episodi di *Wagon Train*, *Perry Mason*, *Rawhide*, *Line-up*, *Kraft Theater*, *The Eleventh Hour*, *The Bob Hope Show*, *The Danny Thomas Hour*, *It's About Time*, *Gilligan's Island*, *Mod Squad*, *Mr. Terrific*, *Love*, *American Style*, *It Takes a Thief*, *McCloud*, *Buck Rogers*, *Science Fiction Theater*, *Nancy Drew*, *Wonder Woman*, *Fall Guy*, *Movin' On*, *Sheriff Lobo*, *The Love Boat*, *Holmes and Yo Yo* e altri.

Nel 1966, fu messo sotto contratto per qualche tempo dalla CBS come producer-director, incaricato di intervenire sui programmi che avevano dei problemi.

Lavorò in televisione fino agli anni '80; tra i suoi maggiori successi figurano *The Sid Caesar*, *Imogene Coca*, *Howard Morris*, *Carl Reiner Special* (1967, con cui vinse un Emmy), il telefilm *Sex and the Married Woman* (1979) e il tv-movie *Marilyn: the Untold Story* (1980).

5. Altro

E' autore, assieme a Robert Fresco, del soggetto di *The Monolith Monster* (*La meteora infernale*, 1957); ha diretto alcune sequenze di *This Island Earth* (*Cittadino dello spazio*, 1955: scene finali della distruzione di Metaluna) e di *The Land Unknown* (*Prigionieri dell'Atlantide*, 1957).

Una classifica degli incassi redatta all'inizio degli anni '80, e comprensiva dei calcoli sull'inflazione, indicava in *Destinazione... Terra* il film di fantascienza di Arnold dal maggiore incasso sul mercato americano (8.8 milioni di dollari aggiornati), seguito da *Il mostro della laguna nera* (6.5) e da *The Incredible Shrinking Man* (6.4).