

Il fantastico Fox 1935/1985

di Franco Foco

Nel catalogo della quinta edizione del FANTAFESTIVAL, nel 1985, appariva un articolo a firma Franco Foco che, in occasione del cinquantesimo anniversario della fondazione della 20th Century Fox –una delle case di produzione che ha contribuito in modo sostanziale all’evoluzione del genere fantastico ed in particolare della fantascienza- ripercorreva i primi cinquant’anni di produzione fantastica di questa major.

Sono passati vent’anni, e ci sembra giusto dedicare un nuovo omaggio alla Fox, riproponendo il pezzo di Foco con un aggiornamento di Renato Venturelli che ci mostra come anche in questo periodo la casa americana abbia mantenuto il proprio impegno nel genere cinematografico che ci interessa.

Scorrendo i primi anni di produzione, notiamo, con rammarico che la compagnia fu parca di produzioni fantastiche, tutta indirizzata a generi come a comedy, il western, il musical, il melodramma e soprattutto, l’avventura.

Il fantastico lo troviamo nel *decor* di film che a tutta prima ricadono nel cosiddetto genere giallo. Dai primi Sherlock Holmes della coppia Basil Rathbone-Nigel Bruce (*The Hound of the Baskerville* e *The adventures of Sherlock Holmes*) dove ambientazione e scenografie (tutte in studio) ci portano di colpo nella terra di nessuno dove gli incubi prendono forma e vita. Si vedano l’antefatto in costume secentesco del primo, l’inseguimento di Ida Lupino da parte dello zoppo nel secondo, ed abbiamo il thriller vittoriano, dove poco importa se su tale universo veglia lo spirito sornione del detective che alla fine riconduce ogni cosa nel lecito e nel reale.

Lo stesso valga per i serial di Charlie Chan (*Charlie Chan nel museo delle cere*) e per le divagazioni nipponiche di Peter Lorre come mr. Moto.

L’horror fa il suo ingresso nella Fox negli anni ‘40 con produzioni minori come *Dr. Rerihault’s Secret* del ‘42 con George Zucco e J. Carrol Naish (una storia di mad doctor ed ape man) e *The creeper* del 1948, dove Eduardo Ciannelli, complice un siero orientale, trasforma gli umani in felini artigliati. I film furono realizzati secondo i canoni della Monogram (basso costo e breve durata, sui 65 minuti). Fa eccezione *The Undying monster*, del ‘42: da una novella di Jessie D. Kerriush, apparsa in Italia su “I romanzi di Urania” nel ‘55, narra di una nobile famiglia inglese i cui componenti sono perseguitati da un mostro immortale che semina sangue nei secoli. Il mostro affonda le sue radici sul mito del lupo mannaro. Già il soggetto è affascinante ed evoca orrori ancestrali; mentre sul piano tecnico vanta un apporto da serie A: musica di Emil Newman, fotografia di Lucien Ballard. Il regista è John Brahm, Lo stesso staff lo ritroviamo nel ‘44 sul set di *The lodger (Il pensionante)*, maturo thriller in sfondo vittoriano, in cui troviamo, vecchio soggetto di Hitchcock, Jack lo squartatore celato nel pensionante che abita nell’attico. Accanto a Merle Oberon, aspirante vittima del mostro e a George Sanders, psichiatra detective, c’è una singolare caratteristica della Fox, Laird Cregar. Già poliziotto tarato ed assassino in *Situazione pericolosa*, già rivoltante critico di matadores in *Sangue e arena*, già Morgan il pirata in *Il cigno nero*, la sua caratteristica era di possedere un viso fanciulesco, nonostante i baffi, su corpo enorme ed obeso (sui 120 chili) accomunati da una grande capacità istrionica. Cregar tornerà nel ‘45 a far parte della stessa troupe (eccezion fatta per la Darnell come protagonista e per Hermann per le musiche) nei

panni di un musicista psicopatico preda di crisi omicide in *Nelle tenebre della metropoli* (*Hangover Square*).

Ma Cregar era quasi irriconoscibile: si era sottoposto ad una cura dimagrante tanto violenta da procurarne la morte quello stesso anno!

Dopo la parentesi Brahm, la Fox produce film di argomento fantastico solo nel campo della comedy (*Let's live again*, dove uno scienziato trova in un cane la reincarnazione del defunto fratello, e *Quando torna primavera*, dove un Ray Milland in versione Clark Kent scopre un siero allergico alle molecole del legno e si trasforma in un superman del baseball, impregnando le palle col siero, rendendole rafrattarie alle mazze di legno).

Il film (giustamente) noto in tal genere è *Il Paradiso può attendere*, di Lubitsch, una produzione fantastica in Technicolor. L'immorale storia è infatti un lungo flash-back che il protagonista, Don Ameche, pervenuto al cospetto del Diavolo (un molto benigno Laird Cregar, ancora lui!) in un inferno da Grand Hotel racconta in una non sentita confessione a Belzebù.

Ancora il Technicolor in una strana produzione del '45, *La parata dell'impossibile* di Ratoff, che mostra uno stralunato Fred Mc Murray attraverso varie epoche storiche (fino a Cristoforo Colombo) per riscoprire le radici USA e renderlo "degno" di essere arruolato nell'esercito (si era ancora in guerra!). La sequenza più efficace come impegno di effetti speciali è quella del volo di ritorno nelle varie epoche (che assomiglia molto a quella che Mel Brooks fece in *La pazza storia del mondo!*), Quando i protagonisti giungono vicini ad una candida nuvola su cui sta scritto "20th Century" si ode la famosa fanfara della sigla Fox.,,l

Gli anni '40 si chiudono con una produzione "atipica". *La fiera delle illusioni*, del '47, ci mostra un imbonitore da luna park che inventa sedute medianiche false a scopo di lucro e che, smascherato, termina la sua carriera come controfigura di un vampiro.

Nulla di strano, se non fosse che il protagonista fu niente meno che Tyron Powell nella sua prima ed unica parte negativa" nella carriera alla Fox.

Le cose cambiano negli anni '50.

Nel '51, infatti, il producer Julian Blaustein realizza *Ultimatum alla Terra* per la regia di Robert Wise, destinato a diventare un mito nella fantascienza. L'atterraggio del disco volante a Washington, l'apparizione dello "straniero" in tuta astrale, lo sparo del soldato terrorizzato e la successiva apparizione del robot che disintegra le armi convenzionali con l'occhio a raggi sono tuttora sequenze con un carico emozionale di grande suggestione e fascino. Se si escludono alcune ingenuità, un science fiction già adulto, quasi alla pari de *La Cosa* di Hawks, del medesimo anno. L'anno dopo proprio Hawks gira per la Fox il capolavoro della comedy fantastica, *Il magnifico scherzo*, complici Cary Grant e Ginger Rogers, coniugi ringiovaniti ad opera di un siero miracoloso "scoperto" da uno scimpanzè. Nell'esilarante plot fa la sua comparsa una non ancora mitica Marilyn, che mostra allo stralunato Grant le gambe, sulle quali lo scienziato distratto riconosce le più recenti applicazioni dei suoi ultimi acetati (vedi calze di nylon).

Nel '53, il produttore Alperson fa girare all'ex scenografo di *Via col vento*, William C. Menzies, una delle più singolari opere della fantascienza: *Gli invasori spaziali*.

Nella notte un oggetto volante non identificato cala sulla Terra, fino ad insinuarvisi "penetrando" in essa. Accanto al campo dove il disco si cela sorge la casa di una famiglia americana. Ben presto marito e moglie scompaiono nel sottosuolo per uscirne "mutati", chiaramente zombies al servizio di "qualcun altro".

La stessa sorte tocca poi ad agenti di polizia, vicini, bambine, militari, ecc.: il primo esempio dell'invasione silenziosa, subdola. Chi ha visto e "sa" è il figlioletto della prima coppia scomparsa. In suo aiuto giunge il vero protagonista, che è una donna tanto bella e formosa quanto basta (l'attrice degli anni '40 Helena Carter) e in più fornita di un'intelligenza, di un intuito scientifico e di una determinazione tale da prendere in mano la situazione. Notiamo che anche fisicamente la dottoressa assomiglia al personaggio analogo di Joan Weldon in *Assalto alla Terra* dell'anno successivo. Con l'arrivo dell'esercito si inizia una battaglia all'invasore nelle viscere della Terra, fino ad incontrare chi comanda la pattuglia di automi marziani: una "cosa" tentacolata ma dai

caratteri somatici orientali. Il film termina con la vittoria dei terrestri; chi era stato posseduto è stato operato ed è guarito. L'ultima sequenza mostra il bimbo che dorme osservato con amore dalla dottoressa e dall'amico astronomo. La "Casa" è ancora salda sulle fondamenta, la "Famiglia" è ricomposta simbolicamente.

Il film dimostra innanzitutto che l'America di quegli anni è ancora sotto lo choc dell'aggressione di Pearl Harbor da parte di "musi gialli", ma che ha soprattutto il terrore dell'invasione dell'idea deviante per i suoi valori. Uno strano condensato de *La guerra dei mondi*, quindi, ma anche un'anticipazione del più famoso *L'invasione degli ultracorpi* di Siegel. Per una produzione di serie B, in più girato a colori, in un sistema più economico del Technicolor, non ci sembra poi poco. L'anno successivo la Panoramatic produce per la Fox *Gorilla in fuga*, che, dopo *King Kong*, può essere considerato il capolavoro dei film sul sottogenere dei "gorilla". In questo thriller con gorilla veri o presunti che si aggirano in un moderno luna park, fra delitti e sale degli specchi, appare un cast veramente d'eccezione: Anne Bancroft, Lee J. Cobb, Cameron Mitchell, Raymond Burr e Lee Marvin in un ruolo di poliziotto. Girato a colori e 3D!

Questi sono anni di remakes: Hugo Fregonese rifà *The lodger*, con Jack Palance in *The man in the attic* e Roy Backer dirige Tyrone Power in un ruolo di scienziato che viaggia nel tempo in *La grande passione*, ruolo che fu già di Leslie Howard. Il film è a colori, e segna la seconda ed ultima apparizione di Power nel mondo del fantastico.

Un fatto curioso è che la Fox, dopo aver lanciato il Cinemascope, si faccia battere dalla MGM nel produrre il primo film di fantascienza per il grande schermo (*Il pianeta proibito*, 1955). Bisogna attendere alcuni anni prima che film di quel genere vengano realizzati con il sistema Fox. Intanto Kurt Neumann dirige due piccoli gioielli. Il primo, *Kronos*, è prodotto per la Fox dal gruppo Regal di Lippert (il quale produce una serie di "B-movies" in bianco e nero e "Regalscope", il procedimento di proiezione della casa, tutti purtroppo inediti in Italia).

Il secondo, *The fly* (*L'esperimento del dr K*), è un capolavoro bizzarro. Già nell'ambientazione, il Canada francofono, rompe una tradizione di horror filobritannico. In più, partendo come un normale film di detection, ci fa attendere più della metà della durata per rivelare che si tratta di un film di fantascienza. Dopo le insistenze del cognato, la moglie della vittima confessa di aver "aiutato" il suicidio del marito in quanto, in seguito ad un esperimento mal riuscito, questi si era trasformato in un essere metà uomo e metà mosca! In più nella casa e nel giardino vola una mosca con la testa ed il braccio del defunto! Incredibile la scena (tagliata nell'edizione italiana di allora e vista solo di recente alla tv) della mosca umana che urla, prigioniera di una ragnatela e viene assalita dal ragno, per essa gigantesco. Nonostante gli attori (Vincent Price, Herbert Marshall, Patricia Owens), il film fu concepito e girato come un "serie B". Bastò il colore e il Cinemascope a conferirgli dignità e respiro da serie A.

Dopo il seguito di *The fly*, si passa ad un altro piccolo capolavoro sul tema della trasgressione tra esseri umani ed animali: nel '59 Roy Del Ruth firma *Uomini coccodrillo*, in cui una sposa si cala nelle paludi della Louisiana alla ricerca del consorte fuggito la notte delle nozze. Dopo situazioni da incubo in un paesaggio allucinante, lo ritroverà condannato, con altri, a prendere fattezze da alligatore.

Il film è un lungo flash-back che la donna (Beverly Garland) racconta in istato di ipnosi a due medici.

Nello stesso anno Henry Levin dirige, sulla scia del successo dei film tratti da Verne, *Viaggio al centro della Terra*, in cui si stabiliscono i canoni del film fantastico di qualità, come li si intenderà alla Fox fino ai giorni nostri. Durata più lunga del normale, attori famosi, intelligente uso di paesaggi naturali suggestivi, effetti speciali accuratissimi, storie affascinanti, ottimi registi, colori smaglianti e Cinemascope.

Con lo stesso modulo l'anno seguente Irvin Allen rifarà *Mondo perduto*, da Conan Doyle. E nel '65 Richard Fleisher realizzerà *Viaggio allucinante*, il farnoso "trip" attraverso le arterie di un corpo umano, ad opera di un sottomarino miniaturizzato.

Nel frattempo la Fox distribuisce in tutto il mondo il prodotto dell'inglese Hammer, più alcuni film del "terrore", per la più sottoprodotti, eccezion fatta per il britannico *Suspence*, di Clayton con Deborah Kerr, tratto da "Giro di vite" di James, ed un curioso e mal giudicato remake in chiave psichiatrica de *Il gabinetto del dottor Caligari* scritto da Robert Bloch.

La fantascienza fa allora un'apparizione di 'comedy' con *Stazione Luna*, di Gordon Douglas con Jerry Lewis, primo "sposo spaziale". L'argomento erotico era trattato in maniera (per quegli anni!) tanto spregiudicata che la censura italiana pensò bene di vietarlo ai minori di 14 anni.

Si arrivò così a quello che viene universalmente definito il primo film di fantascienza adulto: *Il pianeta della scimmie*, tratto da Boulle, e "voluto" dal protagonista, Charlton Heston. Anche se il film ha subito modifiche rispetto al romanzo, lo shock che produsse nel pubblico fu enorme. Per la prima volta la fantascienza pessimista arrivava sullo schermo, precedendo di un anno il *2001* di Kubrick

Visto il successo commerciale dei due film, i produttori pensarono che la fantascienza "rendeva", per cui -è storia recente- si diede il via alle megaproduzioni. Fino ad arrivare al secondo film che diede una rivoluzione al genere ed al "box office", quel *Guerre stellari* che va ricordato come il capostipite del cinema moderno.

Troppo note le vicende narrate, troppo noti i personaggi che divennero una saga, troppo copiati gli effetti speciali che sono ormai la grammatica del lessico del filmmaker che voglia narrare di epica (*Conan, Il cacciatore di stelle, Krull*); favole (*L'avventura degli Ewoks*), di orrore: *Alien*, di Ridley Scott, su un vecchio soggetto di Cahan (*Il mostro dell'astronave*), ci ripropone in 70mm le angosce che la futura manovalanza spaziale potrà subire per colpa dei loro "padroni". Compreso il rischio di essere oggetto degli appetiti del famelico alieno. Niente di nuovo sotto il sole, anche se lontano miliardi di miglia dal nostro. E neanche il fatto che la protagonista sia una donna, visto che la Carter l'ha preceduta di 25 anni.

Ai giorni nostri, la donna può però allevare l'anticristo (come ne *Il presagio*) o soprattutto ritornare al suo antico ruolo di vittima, agognata magari da una Entità, che di Barbare Hershey aspira solo a possedere il corpo.

Meglio allora tornare al medioevo, alla fiaba, a *Lady Hawke*?

1985-2005

il fantastico nell'era del blockbuster

di Renato Venturelli

1985-2005. Come intervenire per un aggiornamento del fantastico Fox dopo gli ultimi vent'anni e le loro rivoluzioni nel campo del cinema e del suo consumo? Per prima cosa, c'è da ricordare quanto l'intero rapporto con la storia del cinema sia stato profondamente trasformato dall'edizione homevideo di film classici, che ha permesso una sempre più approfondita rilettura di quello che un tempo era affidato innanzitutto alla memoria cinefila. Una memoria talvolta poderosa, come appunto nel caso di Franco Foco, autore del catalogo della "storica" retrospettiva di vent'anni fa. Originalissima figura di cinefilo-programmatore, capace di ricordare inquadratura per inquadratura film visti una sola volta, Foco è stato tra l'altro attivo per alcuni anni nella programmazione di una sala cinematografica (l'ABC di Genova) dedita quasi esclusivamente al fantastico: una sala dove il recupero di classici introvabili si affiancava alla proposta di titoli meno celebrati, secondo un'idea di cinema come viaggio appassionante nell'immaginario più che come triste rigorismo auteuriste. Per quanto riguarda il periodo classico della 20th Century Fox, limiteremmo però questo ventennio di revisioni, retrospettive, videocassette e DVD ad una sola sottolineatura: l'importanza dei film anni '40 di John Brahm, in pratica unico tentativo d'epoca della compagnia di Zanuck di competere davvero sul terreno dell'horror con gli studi rivali. E se rivisto a distanza di tempo *The Undying*

Monster rimane un prodotto sostanzialmente minore, *Il pensionante* conferma di meritare molti degli elogi che gli sono stati tributati, e soprattutto *Nelle tenebre della metropoli* si pone in assoluto come uno dei migliori film gotici del periodo. La sequenza notturna della festa di Cuy Fawkes, in cui Laird Cregar si aggira per le strade col cadavere di una Linda Darnell appena assassinata, ha una forza visionaria che va molto al di là di una semplice rievocazione d'epoca e d'atmosfera di gusto decorativo. Ma ancor più memorabile è il finale delirante, in cui lo stesso Cregar appicca il fuoco ad un teatro e resta poi solo sul palco, avvolto dalle fiamme, a suonare al pianoforte il Concerto Macabro di Bernard Herrmann. Una scena assolutamente da antologia, che merita di essere ricordata tra i momenti migliori di tutto l'horror del decennio.

Per quanto invece concerne il periodo successivo alla retrospettiva Fox del Fantafestival 1986, il fenomeno più significativo è probabilmente quello legato all'imporsi della nuova politica del blockbuster, basata su un taglio transgenerico in grado di soddisfare una fascia di pubblico più ampia possibile. In questa formula, il fantastico si accampa in posizione centrale, mescolandosi frequentemente all'action, e sviluppandosi secondo un intenso ricorso a sequel e remake o allo sfruttamento di fumetti e serie televisive per quanto riguarda la scelta dei soggetti. Entro quest'ottica, il periodo che va dalla metà degli anni Ottanta all'inizio dei Novanta è probabilmente il più ricco di stimoli, per il tentativo di affidare le nuove politiche produttive a registi che si stavano imponendo con una forte personalità. E' in questi anni, ad esempio, che la 20th Century Fox realizza grosse produzioni fantastiche affidate a John Carpenter (*Grosso guaio a Chinatown*, 1986), Ridley Scott (*Legend*, 1985), James Cameron (*Aliens*, 1986, e *The Abyss*, 1989), e con budget minori a John McTiernan (*Predator*, 1987) o Tim Burton (*Edward Moni di forbice*, 1990), tutti chiamati nel momento in cui stavano affermandosi sulla scena internazionale.

I risultati economici, tuttavia, non furono sempre all'altezza della qualità. È proprio il sottovalutato *Grosso guaio a Chinatown*, ad esempio, a mettere definitivamente in crisi il rapporto tra Carpenter e Hollywood, rigettando il regista nell'estetica e nell'ideologia delle produzioni a basso costo, in grado di permettere un maggior margine di indipendenza. E sarà una superproduzione fin troppo ambiziosa nella sua visionarietà tutta scenografica (*Toys*, 1992, di Darry Levinson) a costituire uno dei fiaschi più clamorosi del periodo.

Accanto a questi titoli, in cui talvolta la qualità è inversamente proporzionale al risultato economico, esistono però anche buoni film fantastici che ottengono eccellenti risultati al box-office. E' ad esempio nel periodo di questa politica che arrivano i successi di *Cocoon*, *l'energia dell'universo* (1985), commedia fanta-geriatrica diretta da Ron Howard, e soprattutto di *Highlander l'ultimo Immortale* (1986), esempio di fantasy-action affidato all'emergente Russell Mulcahy, nome nuovo proveniente dal videoclip. Mulcahy dimostrerà ben presto i suoi limiti, ma all'epoca conquistò il pubblico di mezzo mondo con il dinamismo sfrenato (e un po' gratuito) della sua macchina da presa:

Discutibile sul piano estetico, lo stile tarantolato di Mulcahy costituiva comunque una delle prime affermazioni di quel linguaggio videoclipparo, totalmente estraneo alla nuova classicità di un Carpenter o di un Cameron, ma destinato ad imporsi rapidamente nei gusti del pubblico giovanile. Il gioco non era riuscito in modo altrettanto felice con il linguaggio para-pubblicitario di Ridley Scott, che raccontando le avventure fantasy di *Legend* (1985) non aveva confermato i successi di pubblico di *Alien* o di *Blade Runner*. Molto più apprezzabile, invece, il risultato ottenuto da John McTiernan in *Predator* (1987), che usava con sobria energia la fisicità di Schwarzenegger all'interno di un racconto fanta-bellico-avventuroso mantenuto sempre entro il rigore visionario di un'estetica efficacemente "B".

Questo tipo di politica produttiva ha il suo aspetto per così dire più seriale nei vari *Alien* che si succedono attraverso gli anni, e che dopo James Cameron spingono la Fox a ingaggiare prima un David Fincher ad inizio carriera (solo più tardi consacrato da *Seven*), poi un Jean-Pierre Jeunet, chiamato prontamente dall'Europa dopo gli exploit grafici di *Delicatessen* e *La città perduta*, ma non ancora lanciato dalla rilettura digitale della commedia francese anni '30 ne *Il favoloso mondo di Amélie*. Sia *Alien 3* (1992) che *Alien: Resurrection* (1997) rimarranno opere non fondamentali nella

storia del cinema, ma testimoniano un'attenzione produttiva tutt'altro che banale verso nuovi talenti e nuove concezioni della visione fantastica.

Il rischio, ovviamente, è che alla lunga molti di questi nuovi talenti si rivelino semplicemente anonimi shooters, capaci di mettersi al servizio di grosse macchine produttive ma privi di uno sguardo preciso: anzi, in molti casi, apprezzati proprio per quella mancanza di personalità che funziona da garanzia per la produzione e le sue operazioni di puro marketing. E' il caso, ad esempio, di Roland Emmerich, che con *Independence Day* (1996) centra uno dei massimi successi del decennio, spalancando le porte al nuovo blockbuster che unisce una vacua enfasi stilistica con una tronfia retorica nazional-belicista: il tutto all'insegna di una ripetitività narrativa derivata dal videogame, terzo ingrediente chiave del rinnovato linguaggio del blockbuster hollywoodiano accanto all'influsso di spot pubblicitari e videoclip. Non a caso, si muoverà in questa direzione anche il quinto, deludente, episodio della serie *Alien: Alien vs. Predator*, firmato nel 2004 dal Paul W.S. Anderson, esperto in cinema-videogame affermatosi con *Resident Evil*, a dire il vero incalzante e serrato, ma pur sempre all'interno di una radicale estetica da playstation. La produzione fantastica della Fox resta comunque in questi ultimi anni una delle più attente all'emergere di nuovi registi, nel tentativo di integrare la novità dei loro talenti, veri o presunti, con le esigenze sempre più ferree dei meccanismi produttivi. L'operazione di *X-Men* è a suo modo esemplare: parte da un celebre fumetto della Marvel, e viene affidata ad un regista emergente come il Bryan Singer di *I soliti sospetti*, che esibisce alcuni tocchi più "adulti" nell'affrontare il tema della diversità. Il risultato è poi abbastanza banale sul piano cinematografico, ma centra comunque il successo di pubblico e ottiene il consenso dei fans, innescando l'inevitabile serie giunta per ora al terzo episodio. Al tempo stesso, però, la serialità del cinema fantastico torna a stimolare il regista che negli anni Settanta aveva dato origine a tutto il fenomeno: vale a dire George Lucas, che con il nuovo ciclo di *Star Wars* torna ad immergersi nelle contraddizioni dell'industria hollywoodiana, sperimenta il digitale fino a livelli talvolta discutibili, ma dimostra ancora una volta come si possa fare un cinema a suo modo di ricerca e sperimentale anche all'interno degli schemi delle superproduzioni hollywoodiane. Oggetto di aspre discussioni critiche, amata e detestata, la nuova trilogia formata da *La minaccia fantasma* (1999), *L'attacco dei cloni* (2002) e *La vendetta dei Sith* (2005) costituisce comunque una nuova frontiera del linguaggio filmico, sempre più sospeso fra la tradizionale ripresa del reale e una sua radicale reinvenzione digitale. Il dilemma del fantastico Fox di questi ultimi anni riflette perciò il più ampio dilemma del blockbuster contemporaneo: quello che riguarda il rapporto tra la ricerca di nuove frontiere linguistiche e la semplice riproduzione di un gergo tra il clip e la playstation. Sul versante più autoriale vanno ad esempio collocati il Tim Burton di *Il pianeta delle scimmie* (2001), il cui estro inventivo risulta peraltro un po' soffocato dall'apparato produttivo, oppure il più personale Steven Spielberg di *Minority Report* (2002), sospeso tra fantascienza dickiana e bushiane guerre preventive, ma sotto sotto ossessionato dal solito tema spiebergiano di giovani condannati ad un'esistenza incapace di diventare veramente adulta.

Sul versante dei registi shooters, possiamo invece citare il mediocre Stephen Norrington di *La leggenda degli uomini straordinari* (2003) o il più efficace Roland Emmerich del post-catastrofico *L'alba del giorno dopo* (2004), mentre al di fuori della logica del blockbuster ma sempre in una curiosa dimensione transgenerica, possiamo ricordare *L'insaziabile* (1999), originale variazione horror-western diretta dall'inglese Antonia Bird.

Un discorso a parte meriterebbe poi la commedia, che negli ultimi anni ha sviluppato una tendenza ad affondare nella deformazione corporea in chiave grottesca, spesso ai confini del fantastico. Ma per restare alla serialità che caratterizza il cinema hollywoodiano degli ultimi anni, è forse meglio chiudere su uno dei migliori risultati della recente animazione 20th Century Fox: i due episodi di l'era glaciale, ennesima reinvenzione del filone preistorico affidata alle armi di una narrazione molto classica, fatta di ritmo, di definizione sintetica dei personaggi e di impeccabile costruzione delle gag.

La semplice arte del racconto come strumento (preistorico?) del cinema futuro.