

FANTAGOTICO ALL'INGLESE

Una breve ricostruzione storica

di Fabio Giovannini

David Pirie, il principale studioso del fantastico inglese, ha dedicato al gotico britannico un libretto indimenticabile ("A Heritage of Horror", Gordon Fraser, London 1973) irtagge avvolto in una copertina di un nero perlaceo e riempito di dotti riferimenti culturali, di acute indagini analitiche, di informazioni dettagliate. Tutto il cinema "nero" dell'Inghilterra, dal 1946 al 1972, è analizzato in riferimento alle sue origini letterarie. Con questa operazione Pirie ha nobilitato un "genere" disprezzato e vilipeso, e ha reso giustizia a registi e attori che del fantastico inglese hanno costituito l'ossatura.

Pirie muoveva la sua analisi a partire da un celebre studio sulla letteratura romantica e decadente, "The Romantic Agony", scritto prima del 1930 dal grande angusta italiano Mario Praz. Il titolo con cui il volume di Praz venne presentato in Italia, però, spiega meglio la parentela stretta tra fonti letterarie e cinematografia fantastica in Inghilterra: "La carne, la morte e il Diavolo nella letteratura romantica".

Più dell'agonia del romanticismo, il cinema gotico e fantastico inglese si nutre della triade indicata nel titolo dello studio di Mario Praz: la carne (vista come presenza immancabile dell'erotismo e dei rimandi sessuali), la morte (un cinema del terrore che "gioca" continuamente con la morte), il Diavolo (la presenza di diverse figure dell'immaginario tutte in qualche misura di origine diabolica).

I due grandi protagonisti dell'horror britannico, Dracula e Frankenstein, non a caso provengono direttamente dalla letteratura "gotica" ottocentesca, il romanzo dell'irlandese Bram Stoker e quello dell'inglese Mary Shelley. Se gli americani avevano già in precedenza saccheggiato la letteratura britannica vi si erano però avvicinati con un approccio molto nazionale, stravolgendo spesso le priorità strutturali delle trame (facendo ad esempio del mostro di Frankenstein la figura centrale a scapito dello scienziato, o togliendo molti tratti demoniaci e bestiali al vampiro Dracula, trasformato in gentiluomo vestito da sera). L'horror inglese rimaneggia i romanzi ma con una coincidenza "intellettuale" nei confronti della tradizione letteraria.

Di questa tradizione letteraria non si limita a conservare i personaggi, ma va oltre, recuperando inconsapevolmente anche lo stile. Come ha scritto David Punter in *The literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day* (trad. it. "Storia della letteratura del terrore", Editori Riuniti, Roma 1985), il cinema horror, e in particolare quello inglese, ha mutuato dalle sue matrici letterarie anche la raffinatezza psicologica e la grande cura e abilità tecnica: <(Almeno per un verso, il film dell'orrore è molto simile alla narrativa gotica settecentesca, per il fatto che, pur essendo una forma popolare, esso, ad un esame più approfondito, dimostra sia un grado di cultura sorprendentemente alto, reale nel caso dei creatori e altresì attribuito al suo pubblico, sia un altissimo livello di virtuosismo tecnico>.

Della letteratura gotica il cinema inglese ha assunto anche il gusto per la reiterazione delle vicende e dei protagonisti. Le interminabili serie di film su Dracula e i vampiri ricordano la prolissità delle puntate di un romanzo popolare come il vecchio *Barney the Vampire*: il mostro deve risorgere, e il pubblico deve sapere che ritroverà le situazioni e i brividi dei film precedenti. Solo in questo modo, inoltre, si può creare un culto, una schiera di fans fedelissimi. Ripetere secondo regole collaudate, sperimentando infinite variazioni sul tema, è un metodo antico ma efficace a maggior ragione in un periodo di crescente pervasione del modello televisivo anche sul piano narrativo.

Ma al di sopra dei personaggi-tipo (il vampiro, il mostro, la bestia, lo spettro, l'alieno), è ancora la triade di Praz ad attraversare il cinema gotico e fantastico inglese, fatto sempre e comunque di carne, di morte e di Diavolo.

La carne

Sotto questo termine va catalogata la produzione cinematografica inglese più “torbida”, nutrita di amori impossibili e bestiali, di sessualità morbide, di sottintesi erotici. Soprattutto la critica francese ha saputo scoprire quanto di “freudiano” sia nascosto nelle pellicole fantastiche britanniche. Ma Praz ha indicato un'altra caratteristica della tradizione inglese che oggi possiamo ritrovare nella storia del cinema fantastico britannico: il sadismo. Riprendendo una definizione ottocentesca, Mario Praz parla di “vice anglais” per descrivere le tendenze sadiche presenti nella cultura inglese: l'attrazione per gli spettacoli cruenti attribuita agli inglesi da molta letteratura europea del XIX secolo non escludeva il piacere per la flagellazione, il desiderio di assistere alle esecuzioni capitali, le brutalità verso bambini e adolescenti...

Tutta questa galleria di orgasmi sadici è presente anche nel cinema. La sessualità come sofferenza desiderabile è immancabile nei film a tema vampiresco (il morso sostitutivo del rapporto sessuale) ed è al centro di *L'occhio che uccide*, vera apoteosi della crudeltà e dell'eros più micidiale. E la lunga teoria di erotismi al sangue arriva sino ai nostri anni Ottanta, in un film che rivernicia in lustri post-moderni tutto il bagaglio di cinema e letteratura di genere, *Miriam* si sveglia a mezzanotte di Tony Scott. Con *Miriam* il sadismo inglese si coniuga con le più soffici storie d'amore e morte. La coppia vampirica Catherine Deneuve-David Bowie uccide i propri partner sessuali per suggerne il sangue, ma sono essi stessi protagonisti di una storia d'amore trasgressivo, che attraversa i secoli e supera le barriere della vita e della morte.

E interessante notare che l'autore di *The Hunger*, il romanzo da cui è tratto il film di Scott, è un americano, ma un americano perfettamente forgiato dalla cultura multimediale del gotico tradizionale e del neo-gotico novecentesco. Whitley Strieber ha scritto *The 1-lunger* con ingredienti che risentono delle lugubri visioni dei decadenti e delle colorate macellerie di scuola Hammer. Solo un inglese come Tony Scott poteva appassionarsi al romanzo di Strieber ed estrarne un film insolito, che ha deluso molte aspettative (soprattutto degli ammiratori di Bowie che attendevano grandi cose dall'incontro con la Deneuve e con i controluce garantiti da un regista proveniente dalla pubblicità televisiva) ma che resta l'ultimo vero prodotto del gotico cinematografico inglese, l'unica possibilità di aggiornamento dei miti e delle suggestioni defunte negli anni Settanta insieme alla consunzione della Hammer. La “carne” tormentata non si può più accontentare dei baci sensuali e perforanti di Christopher Lee, ma deve rinnovarsi con bagni nel rock e nelle sottoculture dark.

La morte

La morte è la vera protagonista del gotico inglese. I pericoli per la vita dell'umanità delle pellicole fantascientifiche (da *L'invasione dei mostri verdi* alla serie *Quatermass*) si coniugano con le moltitudini di non-morti che vagano per lande e brughiere (gli zombi, i vampiri, le mummie, i fantasmi). il morto che ritorna sembra affascinare gli inglesi, contaminati dalla vicina Irlanda e dalle sue folcloriche storie di fantasmi. La paura per i morti può portare morte, come insegna *Il giro di vite* di Henry James e i film ispirati alla stessa trama. Una governante può temere talmente gli spettri da massacrare gli esseri reali che la circondano.

Le resurrezioni sono all'ordine del giorno nel fantastico cinematografico inglese, e sono resurrezioni che provocano sempre altre morti. È in fondo l'eterna credenza nei fantasmi, molto inglese: «Per quanto il termine preciso “fantasma” (ghost) suggerisca uno scivolamento verso il soprannaturale e il meraviglioso, lontano da più materiali e ambigue ‘irrealtà del fantastico’, l'effetto dei racconti di fantasmi è inquietante nello stesso modo, perché implica il ritorno del morto come non morto. Questi racconti spezzano la cruciale linea di demarcazione che separa la vita ‘reale’ dall'‘irrealtà’ della morte, sovvertendo quelle discrete unità di cui è costituita la ‘realtà’» (Rosemary Jackson, “*Fantasy. The Literature of Subversion*”, Methuen, London 1981, pp. 68-69). Gli elementi della ghost story non mancano mai nel cinema inglese, popolato come un vecchio castello di spiriti, fantasmi, presenze soprannaturali e morti che ritornano. Anche i registi di altri paesi quando passano per l'Inghilterra devono fare i conti con i fantasmi: così Jacques Tourneur ha

diretto in Gran Bretagna La notte del demonio, che David Pirie definisce «un esercizio in un particolare tipo di orrore, la ghost story vittoriana» (A Heritage of Horror, p. 44), e il regista americano Robert Wise, in trasferta londinese, ha girato Gli invasati, un film che ruota intorno a una casa infestata, dove paiono aggirarsi le anime di quanti vennero assassinati dal crudele proprietario. E dalla morte vogliono sfuggire i grandi personaggi che lottano contro i limiti naturali, lo scienziato Frankenstein che rianima i cadaveri come il vampiro Dracula che vive in eterno succhiando il sangue. Fisher ci regala persino un *Uomo che ingannò la morte*, mentre Boris Karloff fece una tappa in Inghilterra nel 1957 per studiare quella forma di morte momentanea che è l'anestesia (in *Corridors of Blood* di Robert Day).

Il Diavolo

Il fantastico inglese è pieno di personaggi luciferini, di dandy profumati di zolfo. Il Frankenstein-Cushing di *La vendetta di Frankenstein* quanto il demonio orientale impersonato da Christopher Lee nella serie su *Fu Manchu* richiamano il Diavolo non più orripilante del Paradiso perduto di Milton. Scrive Praz: «Con Milton il Maligno assume definitivamente un aspetto di decaduta bellezza, di splendore offuscato da mestizia e da morte; egli è 'majestic though in ruin'.

L'Avversario diventa stranamente bello, non al modo delle maghe sorelle d'Alcina e di Lamia, in cui l'apparenza leggiadra è opera di sortilegio, vana illusione che si risolve in cenere come i pomi di Sodoma. La bellezza maledetta è attribuito permanente di Satana; il tuono e il fetore di Mongibello, vestigia della tetra figura del demonio medievale, sono scomparsi». (Mario Praz, op.cit., p. 44).

I personaggi 'negativi' dell'horror inglese mantengono sempre una bellezza e un fascino degno del Satana miltoniano, e sempre conservano una malinconia che è la tristezza del Male. Dracula e i vampiri, in questo, sono esemplari. Ingrid Pitt quando interpreta la *Carmilla* di Le Fanu non perde i languori nostalgici, e Dracula-Lee ha in fondo il fare sofferto di un decadente.

Diavoli tristi quelli inglesi, come triste e infelice è il voyeur di *L'occhio che uccide*, e tristi anche le diavolesse, come la Barbara Shelley che lamenta la sua maledizione in *Lo sguardo che uccide* (per citare due film che il distributore italiano ha fornito di titoli quasi identici).

Un po' indemoniato il fantastico inglese lo è sempre stato, anche quando esce dall'horror per entrare nella metafora fantapolitica: Peter Brook ha diretto *Il signore delle mosche*, sulle vicende di una comunità post-atomica popolata solo da bambini, e non bisogna essere degli esperti demonologi per ricordarsi che il signore delle mosche è Belzebù. E poi il Diavolo si è disseminato in tutto il genere, nell'horror e nella science fiction, con la sua capacità tentatrice. Ecco la virtù del fantagotico inglese, la maestria nel tentarci. Con la cura e la cultura che gli inglesi hanno messo nel fantastico anche il non appassionato cede spesso e volentieri alla tentazione. Se gli americani per decenni hanno fatto film di orrore e fantascienza dedicati quasi esclusivamente agli aficionados, i sobri inglesi hanno tentato anche pubblici più larghi. Anche i critici più austeri avranno visto almeno una volta *Dracula il vampiro*, e Ridley Scott, di recente, è riuscito a fare aprire il Festival di Venezia dal suo *Legend*. E in *Legend*, non a caso, appare il più bel diavolone degli ultimi anni, il rosso e cornuto Darkness, interpretato da Tim Curry.

I - Il muto: primi passi nella fantasia

Anche in Inghilterra i primi passi del cinema sono subito contrassegnati dai primi passi del cinema fantastico. E di un fantastico particolare, legato alla narrativa gotica e ai fantasmi. Già nel 1899, infatti, nel film *The Miser's Doom* il regista Walter R. Booth fa morire un personaggio di spavento di fronte al ritorno di una morta dalla tomba. Girato negli studi di New Southgate per Robert Paul, il film risentiva dello stile di Georges Méliès, il primo vero regista del fantastico, con una miriade di piccole invenzioni, oggi ingenuie ma di ottimo effetto per un cinema neonato: dalla doppia esposizione, alla cinepresa montata su binari, a panoramiche grandangolari.

In breve Booth si costruì la fama di artista dell'insolito e del curioso, sfornando pellicole a base di giganti (*The Magic Sword* del 1901) o di avventure fantastiche, come *The Voyage of the Arctic* del 1903 dove Captain Kettle, un personaggio della letteratura popolare, scopre il Polo Nord. E accanto

ai giganti non mancarono i lillipuziani: in *The Cheese Mites* (1901) dei minuscoli marinai si mettono a ballare sul formaggio in un ristorante di Londra. Anche due temi classici del fantastico inglese a venire si presentano agli esordi del secolo, la mummia e il negozio di antichità pieno di oggetti misteriosi e maledetti. In *The Haunted Curiosity Shop* (1901) un antiquario tiene nel suo negozio una mummia vivente, sotto le cui bende si nasconde solo uno scheletro.

Sempre a Walter Booth si deve il primo film di fantascienza della storia del cinema inglese, *The Airship Destroyer* del 1909. Secondo la linea che troveremo confermata da tutta la produzione cinematografica successiva, il riferimento è alla letteratura, e in questo caso ai romanzi del contemporaneo Herbert George Wells. Lo scrittore britannico aveva appena pubblicato una storia di battaglie aeree futuribili ed ecco che Booth porta sullo schermo una invasione di aeroplani con battaglie cruente nei cieli di Londra. E la capitale bruciava in una sequenza resa più impressionante dalla tinta rossa della pellicola. Nello stesso anno Booth regala un altro viaggio celeste, con *The Aerocab and Vacuum Provider*, dove due ragazzini volano felici sulla città grazie a un inventore geniale. Il tema dell'inventore geniale, già presente in *The Airship Destroyer*, è poi alla base di tutta una serie di cortometraggi dal titolo *Professor Puddenhead's Patents*, mentre dal 1910 si inaugura un ciclo di pirateria aerea, con i banditi che manovrano un sottomarino capace di volare, in *The Aerial Submarine*, i rivoluzionari che bombardano fortificazioni, ponti e cattedrali in *The Aerial Anarchists*, i pirati del cielo che affondano navi e rapiscono fanciulle in *The Pirates of 1920* (uno dei primi titoli con date del futuro, girato nel 1911).

Ma Booth si permise anche di anticipare Walt Disney, precorrendo la macchina volante di *The Absent-Minded Professor* (*Un professore fra le nuvole*, 1961) con l'automobile stellare di *The Motorist* del 1906: un'auto scoppiettante si proietta nello spazio e corre sugli anelli di Saturno come su una strada asfaltata del pianeta Terra. Sullo stesso tema automobilistico Booth girò *The Automatic Motorist*, con un autista-robot, e *Tanks*, una anticipazione talmente realistica dei carri armati allora in costruzione (il film è del 1916) che le autorità ne vietarono la distribuzione finché non cambiò titolo in *Tanks Cartoons*, per suggerire che si trattasse di cartoni animati e non di troppo probabili macchine da guerra.

Le creazioni del Meliés britannico lasciavano ben sperare per le evoluzioni del cinema fantastico in Inghilterra, ma il caso di Booth restò invece una eccezione. Rapidamente la produzione inglese incominciò ad adagiarsi sui successi americani e a imitare le pellicole d'oltreoceano. La primogenitura di tutti i grandi miti del fantastico cinematografico spetta così all'America, che porta sugli schermi i primi Frankenstein, le prime donne vampiro, i primi Jekyll e Mister Hyde, tutte creature della letteratura inglese, ma che in patria dovranno aspettare qualche anno prima di apparire nei cinema.

In Gran Bretagna si preferiva riproporre i miti solo quando altrove avevano ottenuto già un successo interessante. E così l'inglesissimo "Dottor Jekyll" di Robert Louis Stevenson viene adattato per il cinema prima in America, nel 1908, e solo due anni dopo in Inghilterra. E anche le grandi figure dell'immaginario francese sono utilizzate dal cinema inglese solo in seconda battuta. La Butcher's Films usa la storia del gobbo di Notre-Dame, partorita da Victor Hugo, nel 1910 con *The Love of a Hunchback*, dopo che già nel 1906 la franco-americana Alice Guy aveva girato una versione del romanzo di Hugo. E lo stesso destino ha la vicenda della Bella e la Bestia, apparsa al cinema in Francia nel 1899 e riproposta nel 1905 dalla Clarendon di Londra, con il titolo *Beauty and the Beast*.

Queste difficoltà "creative" vanno in qualche misura addebitate ai rigori della censura, che inducevano le compagnie a non rischiare. Un ignoto film dal titolo *Dr. Zanikoff's Experiences in Grafting* (presumibilmente imperniato su uno scienziato pazzo) venne messo al bando dalla censura nel 1914 e costituì con tutta probabilità un avvertimento ben recepito dai produttori. Il cinema gotico sparisce dai programmi delle produzioni inglesi fino al secondo dopoguerra, lasciando un periodo di quasi completo deserto.

I censori non si accontentarono di condizionare i produttori nazionali ma si convinsero che era necessario arginare l'importazione di film del terrore statunitensi, in particolare quando si profilò il

grande successo della serie di “mostri” della Universal (ancora una volta ispirati quasi esclusivamente alla narrativa inglese). Nel 1937, il primo gennaio, viene istituito in Gran Bretagna il cosiddetto “certificato H”, per indicare i film horror, proibendone la visione ai minori di 16 anni. A fianco del certificato H si crea il “certificato A”, che limita l’accesso agli adulti (e ai minori di 16 anni solo se accompagnati). Questa regolamentazione severa durò fino al primo gennaio 1951 (quando si conìò il certificato X per tutti i film vietati ai minorenni) e vide passare sotto le sue forche caudine 37 pellicole timbrate “H” e 18 targate “A”. Inoltre alcuni film vennero completamente proibiti, e tra questi spicca l’innocuo *Bedlam* con Boris Karloff, vietato forse per l’ambientazione londinese nel manicomio di Saint Mary of Betlehem.

Nonostante le restrizioni censorie anche la Gran Bretagna riuscì a realizzare una piccola lista di horror, o comunque di pellicole con temi violenti ed episodi soprannaturali. Un vecchio cavallo di battaglia del teatro popolare e persino degli spettacoli di burattini venne più volte riproposto con una frequenza che anticipa i futuri pseudo-serial di Dracula e Frankenstein. Si trattava della vicenda, realmente accaduta, di William Carder, che uccise Maria Marten nel 1827 e ne seppellì il cadavere. Ma la madre di Maria vide in sogno il luogo dove il cadavere della figlia era nascosto e l’assassino venne impiccato. Nel 1902 la pionieristica casa di produzione George Harrison and Company di Londra realizza *Maria Marten, or The Murder in the Red Ram*, brevissimo adattamento della celebre storia di delitto e premonizione. Cinque anni dopo un’altra versione ebbe il titolo *The Red Barn Crime, or Maria Marten* e nel 1913 l’ennesima riproposizione del truce omicidio venne addirittura girata sui veri luoghi della vicenda, con il titolo *Maria Marten; or The Murder in the Red Ram*. Quando il cinema muto stava per chiudere la sua gloriosa stagione ancora una *Maria Marten* (1928) compare nelle sale inglesi.

Gli anni Dieci e Venti avevano però fornito tutta una serie di altri suggerimenti delle potenzialità del gotico e del fantastico, proponendo anche qualche idea originale non direttamente imitata dalle fortune di oltre oceano. Si delineano le figure tipo del cinema fantastico: lo spettro vendicatore (un assassino fa morire di paura il suo assassino in *Dr. Triniball’s Verdict* del 1913), la donna che si tramuta in animale (diventa un serpente velenoso in *The Vampire* del 1913 e in *Neba the Snake Woman* di due anni successivo, esempi palesi di anticipazione della *Morte arriva strisciando* di cinquanta anni dopo), la licanropia (ma con la preferenza per le trasformazioni dell’uomo in gorilla piuttosto che in lupo, vedi *The Fakir’s Speil* del 1914 e *A Cry in the Night* del 1915), il pazzo assassino (nel 1913 e nel 1920 appaiono due film dallo stesso titolo, *The Grip of Iron*, imperniate sui delitti dello “strangolatore di Parigi”).

Nel 1920 appare anche il primo film inglese riferibile al mito di Frankenstein. Un cadavere viene resuscitato con la corrente elettrica in *The Face at the Window*, film riproposto con lo stesso titolo in un remake del 1932. Nei due film, inoltre, appare un assassino che rimanda al doppio volto del dottor Jekyll: si tratta qui del banchiere Lucio Degradoff che di notte uccide sotto il nome di “Le Loup”.

Anche l’amore impossibile che supera i limiti del tempo (tema classico delle pellicole sulla mummia) fa la sua prima apparizione in *The Man Without Desire*, diretto nel 1923 da Adrian Brunel, che aveva interpretato come attore il cadavere vivente di *The Face at the Window* prima versione. Il conte Vittorio Dondolo vive per 300 anni in animazione sospesa, nel desiderio di ritrovare una discendente dell’amata moglie morta avvelenata. Racconta Denis Gifford, scrupoloso indagatore del fantastico cinematografico delle origini: «Alla prima del film vi fu grande sensazione quando una donna si mise a urtare e svenne di fronte alla scena in cui l’attore Ivor Novello, che interpretava il Conte Dondolo, usciva dalla sua bara». (in “A Pictorial History of Horror Movies”, Hamlyn, London 1973, p. 195).

Le tradizioni colonialiste inglesi si riflettono bene nei primi film fantastici del muto, così come avevano influito sulla cultura vittoriana. Numerosi film a carattere fantastico scelgono infatti ambientazioni esotiche, soprattutto l’India, ma anche il Borneo, l’America Latina, l’Egitto. Questi luoghi densi di mistero ospitano così spettri del passato, fachiri dotati di favolosi poteri, fanciulle fatali e bellissime. Uno studio approfondito del cinema muto inglese per- metterebbe quindi di

scoprire un vero catalogo dei “luoghi comuni” in cui si dipanerà il futuro film gotico e fantastico britannico, sottoponendoci fin dai primi anni carne, morte e diavolo.

II. La censura contro il gotico

Tra le maglie della censura solo poche case produttrici minori ebbero l'avventatezza di riproporre l'horror nei primi anni del sonoro. Le trame scelte non erano comunque ritrose nel presentare avvenimenti da orrore “duro”. In *Casi/e Sinister* (1932) uno scienziato pazzo vorrebbe trapiantare il cervello di una ragazza nella testa di un gorilla, e in tutta una serie di pellicole si utilizzano temi e personaggi del teatro del Grand-guignol. E il periodo del passaggio al cinema dell'attore di teatro Tod Slaughter, il primo grande villain britannico, un volto viscido e perverso messo al servizio di ogni pellicola che richiedesse un cattivo, un assassino, un ladro di cadaveri.

Dal 1935 fino alla morte avvenuta nel 1956 Slaughter salta da un film all'altro, diventando la stella di tutta una serie di film ‘neri’, non necessariamente a carattere fantastico. Ma Slaughter diventa l'unica faccia del terrore veramente nazionale per il cinema britannico. La mancanza di idee e di protagonisti costrinse quindi i produttori a importare le due massime star dell'horror statunitense, Bela Lugosi e Boris Karloff (quest'ultimo, va ricordato, nato in Inghilterra).

Il primo ad approdare sulle coste inglesi è Boris Karloff, chiamato agli studi della Twickenham Film dal regista T. Hayes Fiunter per girare *The Ghoul*. Karloff interpreta lo “spettro” del titolo, un egittologo che torna dalla tomba per vendicarsi di chi gli ha rubato un prezioso anello. La storia sfruttava un'idea molto simile a *The Mummy*, interpretato da Karloff l'anno precedente per l'americana Universal.

Boris Karloff torna ancora a Londra per *The Man Who Changed His Mind*, diretto da Robert Stevenson (che in seguito girerà un film molto diverso, *Mary Poppins...*), in cui si narrano le avventure del Dr. Laurience, dedito a trapiantare le anime da un corpo all'altro, il collega Bela Lugosi, intanto, si imbarcava su un vascello fantasma nel film *The Mystery of the Marie Celeste* (1935), basato su una leggenda marinara molto nota. Un'occhiata al manifesto originale di questo film fa scoprire che a produrlo era una casa di cui si sentirà spesso parlare, la Hammer, ancora in fasce e priva della futura specializzazione nel fantastico.

Lugosi colpisce ancora quattro anni dopo con *The Dark Eyes of London*, tratto da un racconto di Edgar Wallace. L'attore ungherese interpretava la parte del Dottor Orloff (un nome che tornerà in alcune produzioni europee di serie B negli anni Sessanta), ed era accompagnato da un grottesco servo, munito di denti sporgenti. Dopo alcuni delitti, compiuti in un Istituto per ciechi, il depravato Dottor Orloff dovrà vedersela proprio con il suo servo mostruoso.

I quattro film del duo Karloff-Lugosi non ebbero altro effetto che quello di incrudelire la censura, e in particolare *The Ghoul* ebbe in patria una vita difficilissima. Più tranquillamente, nell'ambito del fantastico, potevano proliferare le commedie (come quel *Fantasma galante* diretto da René Clair nel 1935), o alcuni film di fantascienza o di fantasy che faranno epoca.

Things to Come (*Nel 2000 guerra o pace*, 1935) è un film che conferma il legame tra letteratura e cinema fantastico in Inghilterra, con una particolarità in più, il diretto coinvolgimento dell'autore del romanzo cui il film è ispirato. Herbert George Wells, infatti, accolse la proposta di Alexander Korda e mise mano al suo libro “*The Shape of Things to Come*” per trarne una breve sceneggiatura. La preoccupazione principale di Wells era di salvaguardare il contenuto ideologico del proprio libro, un grande inno alle possibilità della scienza e alle responsabilità degli scienziati.

Il film che ne derivò aveva non poche ingenuità, il regista William Cameron Menzies riuscì solo in parte a rendere credibili i numerosi effetti speciali necessari per le futuribili scenografie del film. Inoltre Menzies non aveva mai diretto un film a grosso budget, e trovò alcune difficoltà nel realizzare un film in cui i dialoghi e non solo le scenografie (Menzies era uno dei più apprezzati scenografi americani) avevano un peso rilevante. Del resto, anche il genere fantascientifico non si adattava al carattere di Menzies, che tornerà alla science-fiction solo molti anni dopo, negli USA, con il debole *Invaders from Mars*. Ma la cura per la dimensione estetica del mondo futuro rappresentato in *Things to Come* era senza precedenti, e contribuì a fare di questo film un classico.

L'esperimento di una sceneggiatura dovuta allo stesso autore del romanzo di riferimento non diede quindi risultati del tutto felici. Lo stesso Wells parlò delle difficoltà incontrate, presentando la pubblicazione in volume dello script per *Things to Come*: «Si trattava della prima trasposizione cinematografica scritta dall'Autore stesso per la produzione del film», raccontava Wells usando la terza persona, «e l'Autore incontrò molte più difficoltà di tutti i suoi successori... Ciò che presentiamo qui al lettore è l'ultima di numerose stesure. Una prima versione venne scritta, discussa, elaborata per un po' e poi scartata, fra un lavoro di apprendistato e l'Autore deve molto all'amichevole generosità di Alexander Korda, Lajos Biro e Cameron Menzies, che misero tutta la loro esperienza a sua disposizione durante la riscrittura. Erano molto entusiasti del risultato complessivo, ma trovarono quella stesura del tutto impraticabile per la produzione. Allora venne scritta una seconda versione. Con varie modifiche si arrivò a una sceneggiatura di tipo tradizionale. Anche questa sceneggiatura venne messa da parte per una ulteriore versione, e anche questa venne rivista e trasformata nella stesura definitiva». (in H.G. Wells, "Two Films Stories: Things to Come and the Man Who Could Work Miracles", The Cresset Press, London 1940).

Fino al 1935 nessun film britannico aveva avuto i costi e le ambizioni di *Things to Come*. Nonostante la laboriosa fase di sceneggiatura il film dimostrò che l'industria cinematografica britannica poteva competere con Hollywood utilizzando talenti e idee nazionali. E *Things to Come* è perfettamente inglese, ben inserito in una tradizione vittoriana. L'ottimismo scientifico di Wells delega a un gruppo di tecnocrati il compito di ricostruire la Terra dopo le devastazioni della Guerra Mondiale. Ambientato nel 2036, *Things to Come* mostra la città sotterranea di Everytown, costruita sotto le rovine di Londra. Al contrario della tetra società immaginata in *Metropolis*, questo mondo futuro è luminoso e felice, contestato solo da alcuni oppositori della scienza. Anzi, la nuova società sotterranea tecnocratica costruisce un cannone spaziale per esplorare la Luna e le stelle. David Annan ha visto nel modello di civiltà proposto da *Things to Come* l'eco delle tematiche morali e psicologiche di Frankenstein e della cultura vittoriana inglese: «L'impulso di Frankenstein a superare i limiti della conoscenza anche a prezzo della distruzione deve essere soddisfatto, altrimenti la razza umana regredirà nell'immobilismo e nella bestialità. Negli ultimi anni dell'Impero Britannico, la fiducia vittoriana nel progresso non era ancora morta. Anche i pianeti dovevano essere colonizzati». (David Annan, "Cinefantastic. Beyond the Dream Machine", Lorrimer, London 1974, p. 88).

Il successo di pubblico e le buone accoglienze di critica per *Things to Come* incoraggiarono i produttori a proseguire sulla strada del colossale all'inglese. Lo stesso team di *Things to Come* diventa responsabile pochi anni dopo di uno dei migliori film fantastici di tutti i tempi, *The Thief of Bagdad* (*Il ladro di Bagdad*, 1940). A William Cameron Menzies, Alexander Korda, Lajos Biro, si affianca Michael Powell, un regista che ha lasciato una indimenticabile eredità al cinema fantastico inglese. Il film era una grande scommessa, un gioco con l'impossibile. Privo di tutte le rigorose caratteristiche produttive hollywoodiane, *Il ladro di Bagdad* non aveva una vera e propria sceneggiatura, ma lasciava spazio all'improvvisazione e alle trovate geniali. Non aveva nemmeno un vero regista, perché a fianco di Michael Powell si trovavano almeno altri cinque directors. E in più il film venne interrotto dall'inizio della Seconda Guerra Mondiale, costringendo la troupe a spostarsi in America per concludere le riprese.

Su queste premesse inconsuete per una grossa produzione, dominava incontrastato, a tenere le fila di un progetto tanto avventuroso, il produttore Alexander Korda. E a Korda che si deve l'ostinazione nel portare a termine il progetto di un film di favola e di magia, covato dal produttore per molti anni, e portato a compimento con la fondazione della Alexander Korda Productions (Korda era anche azionista della United Artists e direttore della London Films e degli Studi di Denham). Il ruolo preponderante dei produttori resterà una caratteristica britannica anche negli anni successivi, basti citare gli esempi della Hammer e della Amicus, secondo un approccio "di squadra" alla costruzione dei film.

Il gigantesco spettacolo offerto dal *Ladro di Bagdad* (106 minuti di fotografia a colori, effetti speciali, musiche sontuose) è stato anche l'occasione per mettere alla prova tutta una schiera di

professionisti britannici che costituiranno un modello di riferimento per il revival fantagotico del dopoguerra. Tra i principali collaboratori di *Thief of Bagdad*, tra l'altro, troviamo Miles Malleon, nella parte del Sultano di Bassorah e responsabile degli adattamenti dei dialoghi di tutto il film. Malleon, attore drammatico e sceneggiatore, tenne in seguito a battesimo la nuova scuola gotica Hammer, aparendo in *Dracula il vampiro* (è il becchino Marx) e in altri classici di Terence Fisher. *Il ladro di Bagdad* introduce una nuova nota nel fantastico britannico, la favola. La cultura inglese ha tratti di meraviglioso e di fiabesco che riemergono nel cinema. Da Oscar Wilde e Lewis Carroll, l'elemento del racconto infantile è stato una costante dell'Ottocento inglese. Nelle tempeste prebelliche questo gusto per la favola ritorna grazie all'ungherese Alexander Korda: «La credenza nel fiabesco e nello straordinario sono un dono solitamente riservato all'universo privilegiato dell'infanzia. Nel Ladro di Bagdad, un mago apre per noi una porta favolosa su questo 'altro lato' inaccessibile alla maggior parte degli uomini: Alexander Korda, enfant terrible del cinema e magnate di una industria colossale, si è divertito a ritrovare, con gli artifici della sua arte, i ricordi incantati della sua giovinezza». (Danièle Grivel, "Le voleur de Bagdad", in "L'Ecran Fantastique" n. 18, 1981).

III. *Dead of Night*: lo spartiacque

La vera nascita del fantastico inglese, il vero momento di definizione di uno stile e di uno standard inconfondibili, data il 1945. Il produttore Michael Balcon, che già si era distinto producendo i primi film di Hitchcock, mette in cantiere agli studi Ealing il mitico *Dead of Night*, film capostipite di una grande stagione per il fantastico e pioniere della tipica pellicola a episodi che caratterizzerà una parte consistente del gotico britannico degli anni Sessanta e Settanta. Quattro registi si misero all'opera per dirigere cinque storie soprannaturali e insolite, collegate da una vicenda di tramite. Il padrino di *Dead of Night* è Basil Dearden, che dirige l'episodio di collegamento e la prima, breve storia del film. Un architetto è vittima di strani sogni, che presto si tramutano in incubi. Ospite in una casa di cui ha già conosciuto in sogno gli abitanti, l'architetto spinge tutti gli altri ospiti a raccontare un fatto inspiegabile capitato loro. Come nelle "Mille e una notte" o nei "Racconti di Canterbury" inizia a snodarsi la successione di episodi

Nei pochi minuti del primo episodio un malato riceve la premonizione di non prendere un certo autobus, la mattina successiva, per lasciare l'ospedale. Inizia un'allucinazione a metà strada tra delirio e incubo: orologi che smettono di ticchettare, improvvisi spostamenti dalla notte al giorno, strade candide e vuote. La macchina da presa si muove velocemente verso un conducente di carro funebre, che alza il viso verso il ricoverato e gli sussurra: «C'è posto per una persona, signore». Dopo questa sequenza onirica (ma alcuni particolari indicano che quei fatti sono "realmente" accaduti) la notte lascia di nuovo posto al giorno, e il malato si avvicina all'autobus: ovviamente alla guida c'è l'uomo del sogno, che ripete la stessa frase ambigua. Il malato si rifiuta di salire e poco dopo assiste alla caduta dell'autobus giù dal ponte, in un fiume.

Il secondo episodio era diretto da Alberto Cavalcanti, un regista brasiliano formatosi nell'avanguardia francese e poi nella documentaristica dove conobbe il giovane Dearden (che volle al suo fianco in questo film), e introduceva in *Dead of Night* una storia di fantasmi. L'infanzia, come in tanti film degli anni a venire, è un luogo ideale per le ghost stories, e qui una ragazzina scopre, durante una festa di bambini, una stanza misteriosa in cui le appare lo spettro di Francis Kent. Il bambino era stato ucciso dalla sorella Constance in un fatto di cronaca che turbò gli inglesi.

Ivan Butler non trova soddisfacente questo episodio, pur apprezzando invece l'altro "sketch" girato da Cavalcanti: «È stato probabilmente un errore fare uso di un caso di omicidio vero e famoso, e certamente un errore lasciare la rivelazione culminante dell'episodio solamente a una veloce spiegazione verbale da parte di un'attrice che non si era mai vista in precedenza. Almeno avremmo avuto bisogno di vedere direttamente la stanza, e non semplicemente sentirci raccontare che tutto era successo molto tempo prima». (in "Horror in the Cinema", Zwemmer, London 1970, p. 94).

Nel terzo episodio compare un tipico "oggetto" del terrore: lo specchio. Mai comprare con leggerezza vecchi reperti d'antiquariato, suggerisce spesso il cinema inglese (un altro specchio

maledetto si trova in *La bottega che vendeva la morte*, del 1973). Un giovanotto riceve in dono dalla fidanzata un grande specchio, e appena lo fissa vede riflessa un'altra antica stanza di stile vittoriano. Una stanza da letto, illuminata da un camino, dove un uomo aveva strangolato la moglie. Con il gusto del colpo di scena, il regista Robert Hammer, che aveva lavorato con Alfred Hitchcock imparando bene la lezione, fa comparire improvvisamente la fidanzata dietro lo specchio. Il giovane si sentirà spinto a strangolarla.

Dopo un intermezzo comico diretto da Charles Crichton, il film proseguiva con l'ultimo episodio, di nuovo sotto la regia di Cavalcanti. E' uno psichiatra che racconta, proponendo un altro tema classico del soprannaturale e del brivido: il pupazzo del ventriloquo. Un artista viene completamente posseduto dal suo pupazzo, che parla autonomamente e porta il suo "padrone" alla rovina. L'uomo finirà in un letto d'ospedale, dominato dal pupazzo al punto di riuscire a parlare solo con la voce disumana della bambola.

Ma il film non si conclude semplicemente con l'esaurirsi degli episodi. Il racconto di collegamento continua, si sviluppa, fornisce altre spiegazioni degli episodi già narrati, con un andamento circolare che ha fatto apparentare *Dead of Night* a "Finnegans Wake" di James Joyce. Il confine tra sogno e realtà, tra quotidiano e immaginario si sfalda sempre più mano a mano che ci si avvicina agli ultimi fotogrammi. Il montaggio e gli espedienti della fotografia accentuano questa immersione nella nebbia dell'indistinto, sottraendo ogni percezione sicura del reale e dell'irreale.

IV. Anni Sessanta: il miracolo

L'Inghilterra rappresenta una eccezione nel panorama della produzione cinematografica del dopoguerra. Tutta l'Europa aveva abbandonato fin dagli anni Trenta il regno del cinema fantastico nelle mani degli Stati Uniti. Le serie di mostri Universal e le altre fantasie sugli extra terrestri sembravano dominio incontrastato degli americani. Solo la Francia, forse, tentava qualche virtuosismo, con *Le Corbeau* o *Les yeux sans visage*, oppure con il thriller antebellum (*Les Diaboliques* di Henri Clouzot nel 1955). Ma si trattava in fondo di produzioni a solo uso del mercato interno, e che comunque non fecero "scuola", non proliferarono.

In Gran Bretagna si era abituati a fruire delle pellicole fantastiche americane, senza tentare nessuna concorrenza. Al massimo, se si escludono alcune eccezioni, ci si limitava, come si è visto, ad ospitare in produzioni locali alcuni grandi miti dell'horror statunitense. Dopo l'impennata positiva degli anni Quaranta, un altro decennio di passività e di crisi. Poi, alla fine degli anni Cinquanta, il miracolo. Sull'onda dei primi successi televisivi la piccola casa produttrice Hammer iniziò la sua avventura, facendo rinascere il gotico proprio nella sua patria di nascita. Il successo della Hammer era sicuramente dovuto al crollo di credibilità del fantastico americano, sempre più relegato nella serie B, e indubbiamente si avvantaggiò del colore e di una nuova leva di attori e registi (dal duo Peter Cushing e Christopher Lee al caposcuola Terence Fisher). Ma un ruolo importante ha avuto la struttura imprenditoriale della casa Hammer.

Una piccola sede in cui girare tanto film ambientati in Transilvania come vicende della lontana india, un'equipe affiatata, una serie di tematiche e personaggi ricorrenti, una "specializzazione" nel genere fantastico che attrae i fans e contemporaneamente permette di acquisire una professionalità settoriale.

Con questi semplici ingredienti la Hammer inaugurò uno stile di lavoro nel campo del cinema dell'orrore e del fantastico che diventerà un dato stabile della produzione inglese. Accanto alla Hammer sorgeranno in breve la Amicus, e poi la Tyburn, la Tigon, la Charlemagne. Piccole o piccolissime case di produzione, che si scambiano attori e talenti, si rubano vicendevolmente storie e collaboratori, ma tutte indiscutibilmente legate al cinema di genere. Lo stile Hammer diventa un prototipo, capace anche di varcare l'oceano, fino a insegnare a Roger Corman come confezionare in una settimana un film del terrore decoroso e vendibile.

La Amicus, o comunque le pellicole prodotte su iniziativa della coppia Milton Subotsky-Max Rosenberg, è stata l'unica casa di produzione a rivaleggiare con la Hammer, fin dal lontano 1959, quando riutilizzarono il volto tremendo di Christopher Lee, appena reduce dai *Frankenstein* e dai

Dracula di Terence Fisher, per una storia espressionista diretta da John Moxey, *City of the Dead* (*La città dei morti*). La concorrenza non avverrà sullo stesso piano, perché se la Hammer sceglie di riesumare i grandi miti del fantastico (i vampiri, i licantropi, gli scienziati pazzi, gli zombi, le mummie...), la Amicus preferisce il soprannaturale e la violenza pura. La formula diventa quella del film a episodi, e la costante non sono i mostri, ma le amputazioni, le decapitazioni, le morti orribili. Inoltre l'umorismo inglese di Fisher viene dilatato sino all'auto-ironia. Se la Hammer rischiò più d'una volta di incorrere nella comicità involontaria, la Amicus ha saputo giocare d'anticipo e provocare deliberatamente il sorriso dello spettatore.

Di Terence Fisher, della Hammer e della Amicus si parla diffusamente in altre parti di questo catalogo. Qui si vuole solo fornire uno spunto per lo studio ulteriore del fenomeno fantagotico inglese degli anni Sessanta e Settanta. Quali caratteristiche hanno fatto la fortuna della Hammer e della Amicus, come di tutte le altre piccole produzioni dello stesso periodo?

Il caso della Hammer è senza dubbio il più interessante, perché più di ogni altra questa compagnia dagli anni Cinquanta agli anni Settanta ha saputo riempire le sale cinematografiche riproponendo, in Eastmancolor, i grandi miti del fantastico: *Dracula*, l'uomo lupo, gli zombi, la gorgone, ecc. Un fantastico spesso intrecciato al thriller e all'avventura, ma senza mai uscire dai canoni caratteristici del fantagotico.

La storia della Hammer nasce con la famiglia Carreras, classica dinastia inglese, nota inizialmente per la proprietà di una fabbrica di sigarette a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Nel 1913 la fabbrica viene venduta da Enrique Carreras, nipote dell'imprenditore capostipite. Con il ricavato Carreras crea una catena di sale cinematografiche. Nel 1935 entra in gioco un'altra famiglia britannica, la famiglia Hinds, che in società con Enrique Carreras dà vita alla Exclusive Films, una piccola casa di distribuzione che produce anche cortometraggi e documentari. Quattro anni dopo Will Hinds (che si faceva chiamare Will Hammer) e Enrique Carreras lasciarono la guida della Exclusive ai rispettivi figli Anthony Hinds e James Carreras. Nel 1948, infine, la Exclusive Films si trasforma definitivamente in casa di produzione con il nome Hammer Films: il direttore è James Carreras, il produttore è Anthony Hinds, coadiuvati dal figlio di James, Michael Carreras, come assistente alla produzione.

Come è chiaro, una confluenza di famiglie capitalistiche solidamente radicate nell'imprenditoria cinematografica, ma non solo in quella. Su queste premesse si fonda il dinamismo della piccola casa produttrice, che mette in pratica la sua stessa vicenda costitutiva e la trasferisce nei collaboratori "artistici". Si sceglie la strada del team, del gruppo coeso che segue fedelmente tutte le pellicole: Jack Asher e Arthur Grant per la fotografia, James Bernard per le musiche, Bernard Robinson per le scenografie, Jimmy Sangster e John Elder (nome d'arte di Anthony Hinds-Hammer) per le sceneggiature, Phil Leakey e Roy Ashton per il make up, Terence Fisher (e poi John Gilling, Roy Ward Baker, Peter Sasdy, Man Gibson, Freddie Francis) per la regia. E anche gli attori tendevano ad essere costanti. Dal 1955 al 1976 Peter Cushing ha interpretato 22 film Hammer e Christopher Lee 20.

La Hammer è nata con un legame diretto con altri media. Inizialmente, negli anni Cinquanta, la politica dello spin-off (lo sfruttamento cinematografico di successi radiofonici o televisivi) portò discreta fortuna alla casa produttrice. Il vero prototipo della "serie" gotico-fantastica che la Hammer produrrà per vent'anni è senza dubbio *The Quatermass Xperiment* (*L'astronave atomica del dottor Quatermass*), del 1955. Con *The Quatermass Xperiment* la Hammer passa dagli adattamenti cinematografici di serial radiofonici a un serial TV, prodotto dalla BBC su sceneggiatura di Nigel Kneale nel luglio-agosto del 1953. La Hammer affidò il film all'abile professionista inglese Val Guest e allo sceneggiatore americano Richard Landau. Con questo film la Hammer usciva dalla crisi finanziaria in cui stava scivolando.

La casa Hammer dimostrò di utilizzare una tecnica seriale sin da questo tipico "prototipo". Lavorando abilmente sul primo pezzo la Hammer è riuscita a rivendere per vent'anni cento pezzi dello stesso prodotto. Un prodotto aperto, modificabile: almeno i primi film Hammer, secondo notizie che la casa produttrice non ha mai voluto smentire, erano girati in diverse versioni. Il

prodotto poteva quindi essere “aggiustato” nei diversi paesi, con una programmazione preventiva degli effetti censori, ribaltati a fini commerciali.

La Hammer si appropria dello stile televisivo e dei suoi uomini. In particolare Nigel Kneale è tenuto talmente d’occhio che si utilizzeranno suoi soggetti non solo per il capostipite *Quatermass Xperiment*, ma anche per il successivo *Quatermass* del 1956 (*I vampiri dello spazio*) e per *Il mostruoso uomo delle nevi*.

Anche la prima stella del fantagotico Hammer veniva dalla televisione: Peter Cushing tra il 1951 ed il 1956 aveva interpretato circa 23 sceneggiati televisivi, tra cui un adattamento del 1954 di Orwell, che gli valse un premio, il Best Television Actor of the Year Award. E anche in seguito Cushing apparirà in televisione, come ospite in ruoli “cameo” e nella serie BBC su Sherlock Holmes (al cinema Cushing interpreterà l’investigatore proprio per la Hammer, in *La furia di Baskerville*). La Hammer ha mutuato dalle prime esperienze televisive americane e inglesi lo stile seriale, e ne ha poi anticipato con i suoi film gli ulteriori sviluppi. Persino nell’approccio finanziario la casa si comportò come le moderne industrie televisive: i costi vennero standardizzati in rapporto a prodotti molto simili, e ciò portò a una omogeneità di fondo tra film e film, a una produzione compatta e coerente (e ben funzionante quindi anche in concorrenza con altre case produttrici impegnate nel settore).

Persino la “filosofia” degli artefici della casa Hammer è analoga a quella dell’imprenditoria televisiva dedita ai telefilm. Fin dal 1959, in una dichiarazione alla rivista “Films and Filming”, James Carreras dichiarava di detestare i film “a messaggio” e di pensare solo a film di intrattenimento (entertainment). E il figlio di Carreras nel 1974 dichiarava che il film migliore è quello che fa i soldi (un po’ la teoria degli odierni ideologi del massimo indice di ascolto...), aggiungendo ai termine “entertainment” anche quello di “exploitation”, per indicare un prodotto “commercializzabile”.

Ma seriale non necessariamente deve significare prodotto mediocre o privo di agganci culturali o letterari. Anzi, la quantità di prodotti tipica del seriale può affermarsi nella nutrita concorrenza solo se si distingue per qualità. Ed è singolare che questa serialità sia stata possibile a partire da un riferimento alla cultura e alla letteratura nazionale inglese, dalla Gothic Novel della seconda metà del XVIII secolo, al byronismo, al soprannaturale misterioso dell’epoca vittoriana.

“La Hammer Film è risorta dalla tomba”. Con questo slogan la stampa specializzata nel cinema fantastico e horror ha salutato recentemente il ritorno sulla scena produttiva britannica e internazionale della celebre casa di produzione. Dopo quasi un decennio di inattività, la piccola industria cinematografica Hammer è tornata a colpire con una riconversione salutare e fortunata. Il 13 settembre 1980 è stato presentato alla televisione inglese il primo telefilm della serie *Hammer House of Horror*. Una tipica serie di 13 episodi, della durata di un’ora ciascuno.

Nessuno avrebbe scommesso un penny sulle sorti della Hammer, l’unica casa produttrice del mondo che aveva retto le sue fortune creando film di un solo “genere”. Invece grazie alla messa a frutto delle implicite potenzialità televisive di tutta la sua storia, la Hammer dalla serialità ha fatto risorgere la serialità.

La rinascita della Hammer è stata non a caso affidata, sotto l’aspetto produttivo e manageriale, a Brian Lawrence e Roy Skeggs, che nella Hammer degli anni d’oro si sono formati e che hanno vissuto tutte le stagioni rigogliose del gotico inglese creato dalla firma di Bray. Brian Lawrence ha lavorato all’ufficio acquisti della Hammer sin dai primi passi della casa produttrice, quando James Carreras lasciò la compagnia al duo Anthony Hinds-Michael Carreras. Roy Skeggs, a sua volta, si occupò della contabilità della Hammer a partire dal 1963, per diventare in seguito supervisore alla produzione (per la serie di film vampireschi dei primi anni Settanta, da *Una messa per Dracula* a *Vampiri amanti*) e poi produttore degli ultimi tentativi “horror” della compagnia (in particolare ha prodotto l’ultimo film del “maestro” Terence Fisher, *Frankenstein and the Monster from Hell*).

I telefilm Hammer occhieggiano al nuovo cinema fantastico di Brian de Palma e di Ridley Scott, e anche ai successi più commerciali come *L’esorcista* o *Il presagio*. Ma il vero modello dei telefilm Hammer è costituito dalla stessa Hammer. I telefilm hanno funzionato, e la casa ne ha messo in

cantiere altre serie, confermando questa parentela del fantagotico hammeriano con la televisione, la sua serialità, i suoi modelli.

V. Attualità: la rivincita delle grandi produzioni

La stagione Hammer-Amicus è durata a lungo e ha quasi completamente coinvolto tutto il fantastico inglese. Spaziando dall'orrore al terrore, dalla fantascienza ai thrilling, dal fantasy all'humour nero, lo stile hammeriano e quello del produttore Subotsky si diffuse e contaminò anche oltre i suoi confini. Fu, insomma, una scuola.

Preconizzatore dello stile televisivo, il modello Hammer-Amicus si scioglie proprio nella televisione. Tutti i grandi leader della Hammer oggi lavorano prevalentemente per la TV, da Jimmy Sangster a Brian Clemens, da Alan Gibson sino a Christopher Lee.

Dopo la crisi del modello Hammer e del suo alter ego Amicus la produzione del fantastico inglese stenta a ritrovare uno stile ben identificabile. L'insegnamento degli anni Sessanta e dei primissimi anni Settanta è acquisito, ha formato decine di professionisti del settore e ha dimostrato che il fantastico e l'orrore "all'inglese" possono anche avere notevoli risultati commerciali. Non va dimenticato che anche la televisione britannica si è impegnata ripetutamente nel fantagotico, con alcune serie di grande successo che hanno mutuato dallo stile Hammer-Amicus idee, personaggi, attori, registi.

La serie più importante è stata senza dubbio The Avengers (in Italia conosciuta come Agente speciale), imperniata sulle avventure di due agenti segreti in lotta contro mostri, scienziati pazzi, esseri meccanici. Dal 1961 fino agli inizi degli anni Settanta l'attore Patrick Macnee ha fronteggiato volta a volta Christopher Lee, Peter Cushing, Barbara Shelley, ecc., con le regie di Roy Ward Baker, Brian Clemens e altri professionisti del fantastico. Con The Prisoner la televisione si è poi spostata nella fantascienza, già sondata negli anni Cinquanta con il 1984 interpretato da Peter Cushing. Ma anche il telefilm fantagotico ha seguito la linea discendente dei suoi parenti cinematografici.

E la serie di James Bond, probabilmente, a costituire il vero stile inglese degli anni Ottanta. Esso ha insegnato molto all'Indiana Jones di Spielberg e nello stesso tempo ne ha in seguito assorbito il gusto per il paradossale e per l'avventura rocambolesca e insensata.

Sopravvissuto a tutte le intemperie, il ciclo Bond ha permesso di accreditare l'Inghilterra e i suoi giganteschi studi cinematografici per ospitare coproduzioni come l'ulteriore serie di Superman, un personaggio prettamente americano che però aveva bisogno della professionalità cinematografica del fantastico britannico. La serie Bond diventa anche il punto di incontro tra nuovo cinema fantastico americano e cinema inglese. Irvin Kershner, infatti, approda a 007 dopo essere stato artefice di L'impero colpisce ancora e di Occhi di Laura Mars (su soggetto di John Carpenter, non va dimenticato), e rianima il corpo immortale di Bond-Connery in Mai dire mai.

La serie Bond è il modello delle mega produzioni, a base di effetti speciali e invenzioni fantascientifiche. Da Bond si dipartono le produzioni a grosso budget che sostituiscono ormai le produzioni gotiche (se si escludono i tentativi semi-artigianali di un Pete Walker). Il fantagotico degli anni Ottanta in Gran Bretagna è ormai orientato in molti rivoli differenti, non c'è più quel tratto magico subito riconoscibile che caratterizzava i vecchi film Hammer e Amicus. Allora bastava un'ambientazione vittoriana, una nebbia colorata o la faccia di uno dei divi horror ben noti per far riconoscere un film inglese. Oggi tra fantastico americano e fantastico inglese il confine è più labile. Bellissimi film nascono in Inghilterra, ma perdono ogni caratteristica eminentemente nazionale.

Ma il fenomeno Bond resta troppo unico e troppo anomalo per essere unico rappresentante del fantastico inglese, di cui pure porta

molti segni (soprattutto nelle più recenti fatiche di Roger Moore).

alla serie 007 altri filoni hanno trovato uno spazio nell'immaginario apparentemente monopolizzato da Hammer e Company e

poi da Bond e ragazze. La fantascienza, ad esempio, mantiene già negli anni Sessanta e Settanta una sua dignità autonoma in Inghilterra. Si caratterizza, tra l'altro, per un costante pessimismo. I tempi di *Things to Come* erano definitivamente superati e dal futuro e dalle stelle gli inglesi vedono solo arrivare pericoli. Nel futuro si distruggono i libri (in *Fahrenheit 451*, film inglese di François Truffaut), si creano razze disumane (i bambini di *Hallucination* e poi *Il villaggio dannati* e *La stirpe dei dannati*) oppure si proibisce con la violenza la procreazione (in *Zero Population Growth*, del 1971). E dallo spazio non viene mai consolazione (mentre i film americani non rinunciavano all'ottimismo nonostante la perenne caccia al marziano), ma solo pericoli, virus e mostri. Dal dolente astronauta che si trasforma in gelatina di *Quatermass Xperiment*, all'alieno in cerca di donne terrestri di *Madra il terrore di Londra*, la conquista dello spazio è un calvario, come dimostra la serie televisiva *Spazio 1999* e un buon numero di pellicole cinematografiche. Ma un calvario che può anche portare sublimazione e conoscenza, solo che si esca dalle produzioni minori e si torni, ancora una volta, alle majors, alle mega-industrie cinematografiche. 2001: *Odissea nello spazio* è infatti l'ennesima eccezione del panorama inglese, che ricorda i colossali degli anni Quaranta. Effetti speciali raffinati, colonne sonore ricercate, un regista di classe, con in più, una trama tratta dal romanzo, per non negare le origini letterarie del cinema fantastico inglese.

Bisognava attendere i giorni più critici della fine degli anni Settanta perché anche le grosse produzioni si facessero contagiare dal pessimismo fantascientifico. Con *Alien*, infatti, la conquista dello spazio torna ad essere un inferno, dove grosse bestiacce spaziali si inoculano nei corpi degli astronauti.

Questa tendenza pessimistica e malinconica permane nel fantastico degli anni Ottanta, il passato di *I banditi del tempo* come il futuro di *Brazil* o di *1984* propongono universi violenti e sanguinari, dove i mostri fantasiosi degli anni Sessanta si mutano nel realismo della tortura e dell'ammazzamento.

Già il povero extraterrestre David Bowie se ne era accorto, piombando sul nostro pianeta *L'uomo che cadde sulla Terra*: questo mondo è difficile da vivere. I viaggi nel tempo del dottor Who (un altro classico personaggio del telefilm inglese) confermano che non c'è periodo buono, ogni epoca ha pericoli e rischi micidiali.

Da questi orribili e cupi scenari l'immaginario inglese ha tentato di uscire con l'umorismo demenziale e graffiante dei Monty Python. E però gli stessi ragazzi terribili del gruppo hanno subito pensato di togliere ogni illusione con *Brazil*, che trasforma in incubo una visione del mondo che in *Il senso della vita* riusciva ancora a far ridere. Ora che anche Roger Moore sembra voler andare in pensione, facendo sparire l'ultima faccia rassicurante di James Bond, chi resterà a proteggere gli spettatori britannici?

Volti Fantagotici

attori e attrici del fantastico inglese (a cura di F.G.)

Peter Cushing (1913) — Nato a Kenley nel Surrey, Cushing debutta in teatro nel 1935. Quattro anni dopo è in America dove appare anche in un film di James Whale (il regista di *Frankenstein*), *The Man in the Iron Mask*. Rientrato in patria nel 1942 si dedica quasi esclusivamente al teatro. Agli inizi degli anni Cinquanta ottiene un grosso successo in televisione e approda rapidamente alla Hammer che lo consacra nel ruolo di Frankenstein e di Van Helsing. Stella indiscussa del cinema fantastico inglese, interpreta anche numerose serie televisive. Negli ultimi anni è apparso in molti film come "guest star" (ad esempio in *Guerre stellari*, 1977) ed ha appena pubblicato la sua autobiografia. Insieme a Christopher Lee ha formato la coppia horror più celebre di tutta storia del cinema, giocando abilmente sull'ambiguità dei ruoli che gli sono stati offerti (alfiere del Bene, ma crudele; diabolico scienziato, ma simpatico).

Michael Gough (1917) — Nato in Malesia, Gough passa dal teatro al cinema, alla televisione. Protagonista di commedie nel dopoguerra, è con *Dracula il vampiro* che diventa un volto immancabile nel cinema fantastico inglese. Senza mai assurgere al ruolo di primo protagonista (se si escludono tre film di serie B, *Gli orrori del museo nero*, *Konga* e *Sinfonia di morte*) riesce

comunque a diventare un ospite conteso per i film di Fisher o di Francis. Il suo sguardo sardonico gli varrà delle indimenticabili apparizioni anche in *Una sera, un treno* di André Delvaux e in *Di pari passo con l'amore e la morte* di John Huston. La sua attività principale resta comunque il teatro, dedicando al cinema solo episodiche apparizioni.

Ralph Bates (1940) — Dopo aver studiato all'Università di Dublino e a Yale, Bates ha lavorato in numerosi telefilm, spesso in parti "nere" o di "cattivo". Notato da Jimmy Sangster è passato alla Hammer nel 1969, con una breve parte in *Una messa per Dracula*. L'anno successivo è arrivato ai ruoli da protagonista, interpretando un'ennesima versione di *Frankenstein* (nella parte dello scienziato) e del *Dottor Jekyll* (in *Barbara il mostro di Londra*). È apparso in quasi tutti gli ultimi horror della Hammer, senza disdegnare parti dello stesso tipo per altre case inglesi. Recentemente ha abbandonato il genere fantastico e del terrore per il timore di rimanere prigioniero di ruoli stereotipati.

Martine Beswick (1941) — Nata in Giamaica, è giunta in Gran Bretagna nel 1953. Dopo un periodo di attività come modella è passata al cinema nel 1963. Il suo debutto nel fantastico data invece il 1966, con due parti di cavernicola in *Un milione d'anni fa* e *Femmine delle caverne*. La sua migliore interpretazione resta comunque quella dell'alter ego di Ralph Bates in *Barbara il mostro di Londra* (*Dr. Jeekyll and Sister Hyde*). La Beswick ha lavorato anche in Italia, in alcuni film comici, e ha partecipato a due film della serie James Bond.

Veronica Carlson (1945) — Nata nello Yorkshire, ha iniziato come comparsa nel cinema inglese della seconda metà degli anni Sessanta. Dopo aver cambiato agente si è inserita negli organici della Hammer, dove ha messo i suoi capelli biondi e la sua bellezza al servizio di Dracula (in *Le amanti di Dracula*) e di Frankenstein (in *Distruggete Frankenstein!* e *Gli orrori di Frankenstein*). Il suo ultimo film risale al 1977, una commedia girata in Germania. Da allora si è ritirata nella sua casa in Inghilterra, con il marito e la figlia.

Hazel Court (1926) — Nata a Sutton-Coldfield nel Warwickshire, inizia la sua carriera come modella per poi approdare agli studi Gainsborough. Dal 1944 compare in numerose commedie sotto la direzione di Alberto Cavalcanti, Stanley Haynes e altri. Dopo una breve permanenza a Hollywood a partire dal 1949, torna in Inghilterra per diventare una delle vedettes del cinema horror britannico. E la fidanzata di Frankenstein in *La maschera di Frankenstein* ed è la bella rapita di *L'uomo che ingannò la morte*. Dopo Terence Fisher sarà Roger Corman a scegliere il viso di Hazel Court per i suoi film. Indimenticabile per i suoi seni palpitanti, la Court ha impersonato fino alla metà degli anni Sessanta l'eroina in pericolo che non nasconde però il suo fascino femminile.

David Hemmings (1941) — Nato in Inghilterra, ottiene la sua prima parte nel cinema nel 1957. Solo nove anni dopo, però, raggiunge la notorietà con *Blow-up* di Michelangelo Antonioni. Da allora si specializzerà sempre più in parti tormentate e in vicende misteriose. E il protagonista principale di *Profondo rosso* e di *Thirst*. Ha prodotto e diretto il pluri-premiato *The Survivor* ed ha recitato nel thriller *Harlequin*. Per la televisione è apparso nel duplice ruolo del dottor Jeekyll e Mister Hyde.

John Hurt (1940) — Nato nel Derbyshire, dopo aver seguito studi di architettura è entrato nel cinema nel 1962. Ha recitato in molti sceneggiati televisivi e ha raggiunto il successo grazie alla sua interpretazione, a teatro, di un testo di Harold Pinter. Dopo molti ruoli di secondo piano nel cinema inglese (tra l'altro in *The Ghoul* di Freddie Francis, a fianco di Peter Cushing), si è sempre più affermato come volto per pellicole fantastiche o per interpretazioni di villain "moderno", molto malinconico. È apparso in *Alien*, era il folle assassino di *Oesterman Weekend*, è stato Caligola nel serial *Io, Claudio*. Il suo capolavoro resta la parte del mostro in *The Elephant Man*, accanto alla parte di Winston Smith in 1984.

Boris Karloff (1887-1969) — Per quanto abbia raggiunto la celebrità in America, Karloff è nato ed è morto in Gran Bretagna. Dopo un debutto teatrale in patria si reca a Hollywood e diventa famoso con la sua interpretazione del mostro in *Frankenstein* (1931). Da allora si specializzerà nella parte di villain, spesso in coppia con Bela Lugosi. Dopo la guerra lavora spesso in Europa, e torna più

volte in Inghilterra (dove era già apparso in *The Ghoul* del 1933, e *The Man Who Changed His Mind* del 1936) recitando per Robert Day e Vernon Sewell. Anche se malato continua a lavorare per la televisione e per il cinema. Il suo ultimo film, *Black Horror*, lo vede a fianco di Barbara Steele e Christopher Lee. Il suo vero nome era William Henry Pratt.

Christopher Lee (1922) — Nato a Londra, si avvicina al cinema dopo la guerra, inizialmente lavorando come comparsa e in ruoli secondari. Solo nel 1957 arriva al successo grazie a Terence Fisher, che lo sceglie per la parte del mostro in *La maschera di Frankenstein* e poi per interpretare il personaggio che condizionerà tutta la carriera di Lee, Dracula. Per tutti gli anni Sessanta Lee è conteso dalle varie produzioni europee per partecipare a film del terrore, rendendolo in breve il più popolare di tutti gli attori del genere. Dalla metà degli anni Settanta si è trasferito in America, dove lavora soprattutto in televisione, rifiutando di indossare ancora il mantello di Dracula, ma senza disdegnare periodiche apparizioni in pellicole horror.

Herbert Lom (1917) — Nato a Praga (il suo vero nome è Herbert Schluderpacheru), inizia la carriera di attore cinematografico in Cecoslovacchia per poi trasferirsi in Gran Bretagna nel 1939. La sua caratterizzazione nel fantastico inizia nel 1961 con l'interpretazione del Capitano Nemo in *L'isola misteriosa*. Dopo il ruolo da protagonista in *Il fantasma dell'Opera* di Fisher, appare in numerosi film del terrore, recitando tra l'altro per Jesus Franco e Roy Ward Baker. Parallelamente è interprete fisso nella serie di film della Pantera rosa, a fianco di Peter Sellers. La sua recitazione sobria e il suo fisico "normale" gli hanno consentito solo presenze di contorno, ma spesso incisive, in innumerevoli pellicole fantastiche.

David Peel (1920) — Nato a Londra, è attore e regista di teatro. Debutta nel cinema nel 1942, ma solo in ruoli secondari. L'unico film fantastico che interpreta è *Le spose di Dracula* (1960), dove ottiene la parte principale: il vampiro Meinster. Solo gli appassionati ricordano quindi il nome di Peel, al quale va riconosciuto di essere stato l'anti-Lee, il vampiro biondo, complessato e quasi omosessuale. Dopo *Le spose di Dracula*, Peel è tornato al teatro.

Donald Pleasance (1919) — Il volto di Pleasance è diventato negli ultimi anni sempre più presente nel fantastico inglese, ma la sua carriera di villain o di stravagante interprete di vicende del terrore risale al 1959, con le sue apparizioni in *Le iene di Edinburgo* e *Il circo degli orrori*. Ha affiancato Christopher Lee e Peter Cushing in molti film, ma ha condotto una carriera anche esterna alla piccola produzione britannica. È stato infatti lo sfregiato Blofeld in *007 Si vive solo due volte*, il nevrotico intellettuale di *Cul de sac*, e di recente l'entomologo di *Phenomena*.

Dave Prowse (1941) — Nato a Bristol, a sedici anni inizia a praticare il sollevamento pesi, e a ventun'anni diventa campione nel suo paese e mantiene il titolo per due anni. La sua prima apparizione come attore avviene a teatro, dove interpreta la Morte (doveva sollevare gli attori e portarli fuori dal palcoscenico). Passato al cinema e alla televisione, compare brevemente anche in *Casino Royale*. Nel 1971 e nel 1972 è alla Hammer, dove interpreta per due volte il mostro di Frankenstein, indossando make-up molto differenti. Appare anche in *La regina dei vampiri* e interpreta il ruolo di guardia del corpo in *Arancia Meccanica* di Stanley Kubrick.

Oliver Reed (1938) — Nato a Wimbledon, dopo alcuni anni di teatro e di cinema deve la sua prima interpretazione di successo alla Hammer che gli assegnò la parte del licantropo in *L'implacabile condanna* (1961). Da allora sia la Hammer che altre produzioni hanno utilizzato Reed per parti di villain o di maniaco, fino al successo internazionale con *I diavoli* di Ken Russell, dove interpretava il diabolico vescovo di Loudun, bruciato sul rogo per i suoi presunti rapporti con il Diavolo. È nipote del celebre regista Carol Reed.

Michael Ripper (1913) — Nato in Inghilterra, entra a sedici anni in una scuola di teatro. Dopo un periodo di attività come attore teatrale giunge al cinema nel 1934 (dove lavora come attore e come assistente regista), per tornare poi al palcoscenico. Solo alla metà degli anni Cinquanta ritorna al cinema diventando un viso immancabile nei film Hammer. È Ripper il tipico oste, il popolano, l'ubriaccone che attraversano, in ruoli secondari, innumerevoli film di mostri e vampiri. Con la chiusura della Hammer l'attore si è dedicato soprattutto alla televisione.

Barbara Shelley (1923) — Nata a Londra, comincia a lavorare nel cinema con alcune parti minori in Italia, dopo una prima fase di attività come modella. Nel 1957 rientra in Gran Bretagna ed è subito protagonista di un film del terrore, *Cat Girl* di Alfred Shaughnessy. Con *Il sangue del vampiro* diventa la vittima per eccellenza, ma presto si rivela dotata di un fascino ambiguo, che le permetterà di interpretare ruoli di donne-mostro (*Lo sguardo che uccide*, 1964) o donne vampiro (*Dracula principe delle tenebre*, 1965). La sua peculiarità è stata di incarnare i due volti della femminilità nel gotico (l'eroina perseguitata e la femme fatale).

Tod Slaughter (1885-1956) — Nato a New Castle, debutta a teatro nel 1905, prima come comparsa e poi in ruoli di primo piano nel teatro popolare. Dal 1935 approda al cinema, dove diventa “il Karloff del cinema britannico”, specializzandosi in parti da criminale, assassino e villain. Almeno sei film di Slaughter sono al confine del fantastico (da *Sexton Blake and the Hooded Terror* a *Crimes at the Dark House*). Il suo merito è stato di portare sullo schermo il teatro del Grand-guignol, al quale Slaughter è tornato dopo il 1948.

Amicus: una firma per il terrore

di Marco Zatterin

Parlando di cinema fantastico inglese, capita spesso che si tenda a dimenticare l'importanza del ruolo che in questo campo ha svolto la Amicus con le sue produzioni. Le si svaluta e sottovaluta per il contenuto prevalentemente episodico e le si etichetta miseramente come sorelle minori di quelle della più celebre Hammer. Le si riduce ingenuamente, soprattutto quando una attenta analisi di prospettiva delle due case sarebbe in grado di rivalutare chiaramente la prima senza togliere nulla alla seconda.

Amicus ed Hammer sono state due cose estremamente differenti e sebbene abbiano avuto da critici e pubblico gli stessi attributi di ‘gotico’ ed ‘horror’, hanno sempre realizzato pellicole dai caratteri per molti versi opposti. Milton Subotsky, 65 anni, americano naturalizzato inglese, creatore e signore della Amicus, spiega con semplicità il suo perché di questa diversità. «Rubando un pensiero di Richard Matheson — racconta — posso definire l'orrore come quanto si comunica mostrando qualche cosa in modo esplicito ed il terrore come quanto si riesce ad insinuare nello spettatore facendo lavorare la sua fantasia su un'immagine che non abbia nulla di orrendo o truculento. In pratica la vista di un qualche specifico contro una tensione ed una suggestione che scaturiscono dall'atmosfera di un film. Ciò che si vede contro ciò che si deduce. In questo è la differenza fra la Hammer e la Amicus. Loro facevano film dell'orrore, noi del terrore».

Subotsky esagera un po' per amore di parte, ma la sua affermazione è tutt'altro che lontana dalla realtà. Certo la Hammer ha spesso trovato i propri miti nel cinema del passato, lanciandosi in formidabili operazioni di remake girate il più delle volte in modo assolutamente fantastico, ma pur sempre guidate più dal portafoglio che dal cuore. I vari Carreras ed Hinds, bisogna ricordarlo, erano prima di tutto degli imprenditori, attenti alla qualità artistica delle pellicole ma anche, e soprattutto, alle possibilità di rientro finanziario del proprio investimento. Il mito del gotico, è triste ammetterlo, è stato di conseguenza inventato e sfruttato dalla Hammer per ragioni quasi esclusivamente commerciali. Era l'unica possibilità, alla fine degli anni Cinquanta, di fare soldi nel mondo del cinema puntando su pochi capitali. Che poi i lavori siano stati fatti bene, è un altro discorso. Quel che conta è lo spirito di partenza, che per la Amicus è stato diametralmente diverso. Milton Subotsky infatti, prima di essere un produttore e quindi un uomo d'affari, è stato un appassionato ed uno scrittore di fantasy, una persona, quindi, estremamente attenta all'importanza della storia portante di un suo film. Il suo sforzo è stato quello di trovare ogni volta un soggetto originale, inventando poi lo schema ad episodi per offrire un intrattenimento ancora maggiore allo spettatore. Deciso a salvaguardare il contenuto morale dei lavori firmati Amicus, Subotsky è riuscito a conservarsi coerente ai propri principi senza scivolare nelle trappole che la decadenza del

cinema gotico poneva sul suo cammino. Niente sesso, niente sangue facile. Solo idee e film godibili frutto di quella identità fra management ed intelletto che è sempre stata l'arma prediletta della casa nei suoi anni di attività, un quarto di secolo che Milton Subotsky ricorda anche nei più minuziosi dettagli.

«Tutto è cominciato con *La città dei morti* del quale avevo scritto il soggetto da cui era stata tratta la sceneggiatura di George Baxt. Fra il 1957 e Max Rosenberg, mio socio per i successivi diciotto anni, mi chiese di venire in Inghilterra per seguire il film per il quale tutto era pronto. Quando arrivai, però scoprii che la produzione era molto indietro. Lo script era lungo solo 16 minuti e mi toccò riscriverlo per portarlo ad una durata ragionevole. Alla fine, comunque, le cose andarono bene ed il discreto successo ottenuto mi convinse a non tornare a New York. Ero nel mondo del cinema da parecchi anni ma solo allora cominciavo a sentirmi nel mio ambiente naturale. Negli States mi ero sempre sentito uno straniero. A Londra trovai finalmente la mia casa».

Quando hai cominciato a pensare alla possibilità di realizzare film a soggetto fantastico?

«È successo ancora prima de *La città dei Morti*. Dopo il mio primo film, un musical intitolato *Rock, Rock, Rock* del 1956, ebbi l'idea di fare un Frankenstein a colori. Presi così il libro di Mary Shelley e ne tirai una sceneggiatura molto fedele, qualcosa che assomigliava ad una combinazione del *Frankenstein* e de *La sposa di Frankenstein* degli anni Trenta. Messi insieme davano il libro originale ed io volevo fare un Frankenstein autentico. Portai il copione alla "Seven Arts", una compagnia americana, che per tutta risposta mi chiese cosa ne sapessi io di film horror visto che il mio unico lavoro era stato un musical. Era incredibile, avevo fatto solo un film e tutti credevano che sapessi fare solo musicals. Mandai allora lo script ad un mio vecchio amico inglese, James Carreras, capo della Hammer, che trovò l'idea meravigliosa. Mi rispose che avrebbe fatto il film ma che avrei dovuto modificare la sceneggiatura ed in proposito ebbi anche un fitto scambio di lettere con Michael Carreras. Alla fine decisero che non avrebbero usato la mia sceneggiatura ed affidarono il lavoro a Jimmy Sangster. Non seppi nulla del film fino a che fu finito e proiettato nelle sale. Non mi piacque molto anche se fu un grandissimo successo che consacrò la Hammer che non mancò di ringraziarmi inviandomi una somma come percentuale dei profitti per la mia idea.

Pensavi di fare concorrenza alla Mamme, quando hai fondato la Amicus?

No assolutamente. Fin dall'inizio ci siamo proposti di andare in una direzione diversa. Non c'è mai stata competizione anche se siamo stati noi ad accendere la loro miccia, Prima di Frankenstein avevano fatto solo piccoli film di detective e riadattamenti di successi televisivi...

Vuoi dire che non c'era rivalità pur avendo le stesse stelle, gli stessi tecnici e lo stesso pubblico?

Non c'erano altri attori famosi in quel momento per fare film dell'orrore. Cushing e Lee erano gli unici disponibili visto che non era possibile avere Price e Carradine che erano sotto contratto con la AIP, l'American International Pictures. Lo stesso discorso vale per Freddie Francis e Roy Baker, e, nonostante questo, non c'era concorrenza, non almeno a livello strettamente personale fra di noi. Se poi l'ha creata la stampa, la cosa non mi riguarda.

Da dove hai preso l'idea di fare film ad episodi?

È stata sempre una mia passione, fin da quando ho visto *Dead of Night*, un grande film, l'ideale per una omnibus story. Era un po' divertente, un po' serio, c'era immaginazione ed erano diverse storie. La conclusione è splendida anche se il montatore mi ha confessato di averla composta nella "cutting-room". Era insomma, una formula che mi affascina e con una storia rimasta fuori da *La città dei Morti* cominciai a costruire quello che molti anni dopo sarebbe divenuto *Le cinque chiavi del Terrore*.

*È stato difficile cominciare il lavoro Amicus con un film ad episodi come *Le cinque chiavi*...?*

Abbastanza. Finii di scriverne la sceneggiatura subito dopo aver prodotto *It's Trad, Dad* di Dick Lester. Volevo fare un altro film con la Columbia e pensavo che quella fosse l'idea giusta. La Columbia accettò ma pose come condizione che il film fosse in bianco e nero e non superasse le novantamila sterline di budget. Preparai il nostro prospetto dei costi e la Columbia lo fece controllare ad un contabile della Hammer che rifece i calcoli a suo modo ed arrivò a quota 94 mila sterline. Per quattromila sterline ci lasciarono a piedi. Due anni dopo sono comunque riuscito a farlo con 105 mila sterline a colori e cinemascope».

Finito questo sei tornato a lavorare sii una pellicola dalla storia unica, Il teschio maledetto. Era un soggetto di Robert Bloch che mi aveva colpito moltissimo perché dava la possibilità di essere sviluppato in numerosi modi visivi diversi. Quel racconto, lungo otto pagine, mi fece però capire chiaramente quanto fosse difficile portare uno scritto sullo schermo. Infatti quando cominciammo a montare il materiale girato, ci rendemmo conto che il film non avrebbe funzionato bene come la storia originale e così fummo costretti a cambiare il finale ricomponendolo con scene riprese per altri scopi. Credo che abbia funzionato bene lo stesso perché fu un enorme successo e perché ancora adesso continuo a ricevere i diritti d'autore.

Avete dovuto cambiare il finale anche per La bambola di cera, vero?

Sì e credo che, molto poco per combinazione, entrambi i film fossero diretti da Freddie Francis, un uomo dal grande senso della cinepresa in termini visuali ma privo di un senso per la storia altrettanto buona. In quel caso specifico, io e Max ci accorgemmo che chiunque sarebbe stato in grado di identificare l'assassino a metà film. Decidemmo allora di rimontare completamente la conclusione del film, cambiandone la storia e trovando un assassino a sorpresa molto credibile.

Verso la metri degli anni sessanta hai abbandonato il genere terrifico per i due film sui Daleks. Come mai?

Il cofinanziatore de *Le Cinque Chiavi...*, Joe Vegoda, era il proprietario dei diritti cinematografici per questo che originariamente era un programma della BBC di grande successo. Propose a me ed a Max di farne un film e noi accettammo con in mente l'idea di realizzare una cosa per bambini che fosse plausibile anche per un pubblico di adulti. Personalmente trovavo i Daleks, piccole creature robotiche di metallo, estremamente affascinati, del resto tutti gli inglesi impazzivano letteralmente per loro. Devo dire che fu un film divertente da girare e credo che la prestazione di Peter Cushing sia stata straordinaria. Ho comunque l'impressione che il secondo della serie, *Il futuro fra un milione di anni*, sia stato migliore del primo anche se alla sua uscita l'interesse per i Daleks stava scemando. A distanza di anni restano due film piacevoli a vedersi ogni volta che passano in televisione.

Il ritorno al film ad episodi fu con Il giardino delle Torture, il famoso film dell'accendino.

Avevo una sceneggiatura basata su quattro storie di Bloch ed almeno un paio di queste erano assolutamente superbe. In particolare ricordo quella in cui Barbara Ewing è uccisa dal pianoforte del suo fidanzato, una storia difficile da girare e ancora più da montare. Credo che solo per la sequenza in cui la ragazza è intrappolata nella stanza dal pianoforte omicida ci siano voluti sei giorni di lavorazione.

Per quanto invece riguarda l'accendino devo dire che non è stata una mia idea ma di Francis e che ho sempre cercato di tagliarlo fuori dalla pellicola. L'idea originale del lavoro era che il Dr. Diablo, Meredith Burgess, predicesse quanto stava per accadere nel futuro. Nella scena in cui si vede Jack Palance con l'accendino in mano alla fine della sua "visione", non si capisce se abbia assistito a qualcosa avvenuto nel passato o a qualcosa da accadere nel futuro. Per questo ho provato ad eliminare questo particolare ma non c'è stato modo di farlo senza effettuare tagli fondamentali ed allora è rimasto lì. Ho chiesto una volta a Francis perché avesse voluto mettere l'accendino nel film e lui mi ha risposto che semplicemente gli sembrava un buon trucco.

(Recentemente ho chiesto a Francis dell'accendino e lui mi ha risposto che era un'idea per costringere lo spettatore a scegliere fra il passato ed il futuro. N.d.A.).

Nel 1969 hai prodotto per la AIP Terrore e Terrore, il primo film in cui Lee, Price e Cushing abbiano lavorato insieme. Nonostante il cast, a vederlo si ha l'impressione di un film travagliato. Lo è stato. Abbiamo avuto guai fin dall'inizio per colpa della sceneggiatura. Io avevo trovato la novella originale da cui avevo tratto il primo copione. La AIP impose, però, un altro sceneggiatore (Chris Wicking) che fece un lavoro così brutto da convincermi a togliere il mio nome dai credits. Se questo non fosse bastato, ci furono anche grossi problemi di produzione, in quanto il responsabile AIP decise di voler montare personalmente il film. Quando ebbe finito imposi la mia volontà e lo rimontai una seconda volta. Gordon Hessler, il regista, distrusse tutto con un terzo montaggio. Alla fine il film venne fuori "così così" e non è certamente uno dei miei preferiti anche se c'erano Lee, Price e Cushing. Il solo motivo per cui siamo stati in grado di averli tutti sta nel fatto che io sono riuscito a condensare la parte di Price in due settimane di lavoro legandolo al film con un contratto diverso da quello AIP, cosa che mi ha permesso di dargli meno soldi. Con il denaro risparmiato ho preso Cushing e Lee, rispettivamente per uno e tre giorni.

Tutto è andato meglio quando hai ripreso lo stile a episodi con La casa che grondava sangue. Aveva un ottimo ritmo.

E stato un grosso successo. Avevo quattro splendide storie di Bloch, un ottimo cast ed un brillante regista, Peter Duffel, che da allora non ha più lavorato in film di questo genere. Ripensandoci l'unica cosa di cui mi rammarico è il fatto che avrei dovuto dare un finale diverso alla quarta storia. Se ben ricordo, il racconto si conclude con la testa di Cushing servita al proprietario del museo alla ragazza su di un vassoio con la frase: «Non è splendida, mia bella Salomé?». Il giorno in cui stavo mostrando il film ai finanziatori mi resi conto che tutto sarebbe stato più affascinante se fosse stata la testa del proprietario ad essere servita sul vassoio da Cushing alla donna, con la frase: «Non è splendida, mia bella Salomé? ». In pratica si sarebbe scoperto che Cushing aveva ucciso il proprietario per impadronirsi del museo e della ragazza. Sarebbe stato meglio, ma ai finanziatori piacque così com'era e non mi permisero di cambiare.

Ho letto che La vera storia del Dr. Jekyll avrebbe dovuto essere in 3D.

Sì, ma in un nuovo tipo di 3D che avevo inventato io. Il problema fu, però, che nessun regista affermato era disposto a correre il rischio di dirigere il film con questo nuovo sistema e così mi trovai costretto ad offrire la regia a Stephen Weeks, che allora aveva soltanto 22 anni. In pratica non fu una scelta felice perché rovinò il film. Toccò a me e al montatore, Peter Tanner, salvare il nostro lavoro in "cutting room" anche se, nel fare questo, fummo costretti a rinunciare all'effetto 3D.

Con Asylum, hai cominciato il tuo sodalizio con Roy Baker. Come andò?

Molto semplicemente, non c'era più molta voglia da parte mia di lavorare con Francis e di Francis di lavorare con me. Altri registi dotati non erano disponibili e Roy era l'unico capace di garantirmi un ottimo prodotto e che volesse lavorare per la Amicus. Prima di allora avevo già ammirato i film di Baker e quindi fu molto facile sceglierlo, riuscendo così a mettere su per "Asylum" un cast fantastico, ancora con quattro storie di Bloch. Le finanze erano completamente nostre e questo ci permise di gestire il film a nostro completo piacimento. Fu un successo di pubblico e critica proprio perché lo avevamo fatto in condizioni in cui mi piacerebbe poter sempre lavorare.

Hai abbandonato la Amicus nel 1975, ma i tuoi problemi con Rosenberg devono essere cominciati prima. Come sono andate esattamente le cose?

Tutto ha avuto inizio nel 1973, quando Max portò un nuovo manager di produzione nella compagnia, John Dark, perchè supervisionasse alla realizzazione pratica dei film. Non era un grosso

lavoro ed io accettai pensando che, in tal modo, avrei avuto più tempo per occuparmi delle sceneggiature, anche se trovai Dark antipatico fin dall'inizio.

Tuttavia fu proprio in quel momento, per la prima volta in quindici anni, che iniziammo ad andare fuori budget nelle produzioni. Per questo motivo nacquero dei dissapori con Rosenberg e di lì si arrivò alla rottura. Dark voleva fare il produttore e cominciò a mettere il naso da tutte le parti arrivando perfino a riscrivere le sceneggiature, con il permesso di Max, senza che io ne venissi informato. Nel 1975 decisi che era troppo e me ne andai fondando la "Sword and Sorcery" per la quale ho prodotto *The Uncanny*, *Dominique* e *The Monsters' Club*.

Parliamo di quest'ultimo. Hai cercato di rinnovare la formula Amicus, vero?

Più che altro ho provato a fare un horror per un pubblico di giovanissimi, cosa che avevo già tentato con *La casa che grondava sangue* ma che non mi era riuscita perché il distributore aveva imposto che il film fosse vietato ai minori. Sono ad ogni modo soddisfatto del lavoro, anche se ha avuto grossi intoppi nella distribuzione poiché la compagnia incaricata stava fallendo così che negli States, non uscì mai nei cinema ma solo nei circuiti della TV via cavo. In Inghilterra, invece, ricevette buone recensioni

Adesso hai ricomprato il nome Amicus per la tua compagnia. Cosa intendi fare?

Ho già numerose idee e, in particolare, sono al lavoro su quindicina di soggetti di cui, in qualche modo, possiedo o posso facilmente ottenere i diritti. Il primo che penso di produrre sarà, probabilmente, *Screamshow*, un film del terrore ad episodi che far interpretare da un cast di attori famosi. Ho in mente anche la realizzazione di un cartone animato molto visuale con pochi dialoghi. Potrebbe essere una coproduzione con l'Unione Sovietica, dove hanno visto il mio progetto e lo hanno trovato molto interessante. Si tratta di una sorta di opera a fumetti, da ambientarsi nel mondo della fantasia, con uno stile grafico che nessuno ha mai utilizzato.

L'intervista è stata raccolta da Marco Zatterin il 12 febbraio 1986, in casa di Subotsky a Herne Hill, Londra

FILMOGRAFIA AMICUS

Il seguente elenco di film si allontana leggermente dalla sfera delle produzioni propriamente attribuibili alla Amicus. Comprende infatti anche una serie di pellicole realizzate da Subotsky e Rosenberg utilizzando diversi marchi di fabbrica. Reputiamo, comunque, che si tratti di lavori che contribuiscono a rendere più chiara la linea che ha guidato l'evoluzione dello stile Amicus per oltre un ventennio.

Ringraziamo Milton Subotsky per la gentile collaborazione nella riedizione dell'elenco.

City of the dead (La città dei morti - 1959)

Britannia Films/British Lion Reg.: John Moxey. Sc.: George Baxt, da una storia di Milton Subotsky). Prod.: Donald Taylor. 78 min.

Con: Christopher Lee, Dennis Lotis, Betta St. John, Patricia Jessel, Valentine Dyll.

It's Trad, Dad! (1960)

Amicus - Columbia Pictures Reg.: Dick Lester. Sc.: Milton Subotsky. Prod.: Milton Subotsky.

Con: Helena Shapiro, Craig Douglas, Chubby Checker, Gary (U.S.) Bonds, Del Shannon, John Leyton.

Just for Fun (1961)

Columbia Pictures Reg.: Gordon Flemyng. Sc.: Milton Subotsky.

Con: Mark Wynter, Bobby Vee, The Crickets, Johnny Tillotson, Freddy Cannon, Joe Brown.

Dr. Terror's House Horrors (Le cinque chiavi del terrore - giugno 1964)

Amicus - Paramount Pictures/British Lion Reg.: Freddie Francis. Sc.: Milton Subotsky. Prod.: Milton Subotsky, Max Rosenberg. 98'.

Con: Peter Cushing, Christopher Lee, Donald Sutherland, Roy Castle, Jeremy Kemp.

The Skull (Il teschio maledetto - gennaio 1965)

Amicus - Paramount Pictures Reg.: Freddie Francis. Sc.: Milton Subotsky, da "The Skull of Marquis de Sade" di Robert Bloch. Prod.: Milton Subotsky, Max Rosenberg. 83 min.

Con: Peter Cushing, Patrick Wymark, Christopher Lee, Jill Bennett, Patrick Magee, Michael Gough.

Torture Garden (Il giardino delle torture - novembre 1966)

Amicus - Columbia Reg.: Freddie Francis. Sc. Robert Bloch, da 4 storie brevi di Robert Bloch. Prod.: Milton Subotsky. 93'.

Con: Jack Palance, Burgess Meredith, Peter Cushing, Beverly Adams, Michael Bryant, John Standing, Robert Hutton.

Danger Route (marzo 1967)

Amicus - United Artists Reg.: Seth Holt. Sc.: Meade Roberts, dal romanzo "The Eliminator" di Andrew York). Prod.: Milton Subotsky, Max Rosenberg. 93 min.

Con: Richard Johnson, Carol Lynley, Barbara Louchel, Sylvia Syms, Diana Dors, Harry Andrews, Sam Wanamaker.

The Birthday Party (Festa per il compleanno del caro amico Harold - gennaio 1968)

Palomar Pictures - International Reg.: William Friedkin. Sc.: Harold Pinter, dalla sua commedia omonima. Prod. Milton Subotsky, Max Rosenberg. 126 min.

Con: Robert Shaw, Patrick Magee, Sidney Tafler, Dandy Nichols, Moultrie Kelsall, Relen Fraser.

A Louch of Love (giugno 1968)

Amicus - Columbia Pictures/British Lion Reg.: Waris Hussein. Sc.: Margaret Drabble, dal suo romanzo "The Millstone". 107'.

Con: Sandy Dennis, Ian McKellen, Michael Coles, John Standing, Eleanor Bron.

The Mind of Mr. Soames (Il cervello di Mister Soames (febbraio 1969)

Amicus - Columbia Pictures Reg.: Alan Cooke. Sc.: John Hale & Edward Simpson, dal romanzo di Eric Charles Maine. 98 min.

Con: Terence Stamp, Robert Vaughn, Nigel Davenport.

Scream and Scream Again (Terrore e Terrore - giugno 1969)

Amicus - American International Pictures Reg.: Gordon Hessler. Sc.: Christopher Wicking, dal romanzo "The disorientated Man" di Peter Saxon. Prod.: Milton Subotsky. 94'

Con: Vincent Price, Christopher Lee, Peter Cushing.

The Deadly Bees (Il mistero dell'isola dei gabbiani - febbraio 1965)

Paramount Pictures Reg.: Freddie Francis. Sc.: Robert Bloch, dal romanzo "A taste for Honey" di H.F. Heard. Prod.: Milton Subotsky, Max Rosenberg. 83 min.

Con: Suzanna Leigh, Frank Finlay, Guy Doleman, Catherine Finn, John Harvey.

Dr. Who and The Daleks (marzo 1965)

British Lion Reg.: Gordon Flemyng. Sc.: Milton Subotsky, dal serial TV della B.B.C. di Terry Nation. Prod. Milton Subotsky, Max Rosenberg. 83'.

Con: Peter Cushing, Jennie Linden, Roy Castle.

The Psychopath (La bambola di cera (luglio 1965)

Amicus - Paramount Pictures Reg.: Freddie Francis. Sc.: Robert Bloch. Prod.: Milton Subotsky, Max Rosenberg. 83'.

Con: Patrick Wymark, Margaret Johnson, John Standing, Alexander Knox, Judy Huxtable.

Daleks' Invasion Earth, 2150 A.D. (Daleks: il futuro tra un milione di anni - gennaio 1966)

British Lion Reg.: Gordon Flemyng. Sc.: Milton Subotsky, dal serial TV per la B.B.C. di Terry Nation. Prod.: Milton Subotsky, Max Rosenberg.

Con: Peter Cushing, Bernard Cribbins, Ray Brooks, Jill Curzon, Andrew Keir.

The Terrornauts (I Terrornauti - giugno 1966)

AVCO Embassy Reg.: Montgomery Tully. Sc.: John Brunner, dal romanzo "The Wailing Asteroid" di Murray Leinster. Prod.: Milton Subotsky, Max Rosenberg.

Con: Simon Oates, Stanley Meadows, Zena Marshall, Charles Hawtrey, Patricia Hayes.

They Came from Beyond Space (La morte scarlatta viene dallo spazio - settembre 1966)

AVCO Embassy Reg.: Freddie Francis. Sc.: Milton Subotsky, dal romanzo "The Gods Hate Kansas" di Joseph Millars. Prod.: Milton Subotsky.

Con: Robert Hutton, Jennifer Jayne, Zia Mayhedin, John Harvey, Geoffrey Wallace, Bernard Kay.

The Huse that Dripped Blood (a casa che grondava sangue - giugno 1970)

Amicus - Cinerama International Releasing Organization Reg.: Peter Duffell. Sc.: Robert Bloch, da 4 storie di Robert Bloch. Prod.: Milton Subotsky. 102'.

Con: Christopher Lee, Peter Cushing, Nyree Dawn Porter, Denholm Elliott, Jon Pertwee, Ingrid Pitt.

I Monster (La vera storia del Dr. Jekyll - ottobre 1970)

Amicus - British Lion Reg.: Stephen Weeks. Sc.: Milton Subotsky, da "Dr. Jekyll & Mr. Hyde" di Robert Louis Stevenson. Prod.: Milton Subotsky. 75'.

Con: Christopher Lee, Peter Cushing, Mike Raven.

What Became of Jack and Jill? (febbraio 1971)

Amicus - Palomar Pictures International

Reg.: Bili Bain. Sc.: Soger Marshall, dai romanzo "The Ruthless Ones" di Laurence Moody.

Prod.: Milton Subotsky. 90'.

Con: Vanessa Howard, Mona Washbourne, Paul Nicholas.

Tales from the Crypt (Racconti dalla tomba (settembre 1971)

Amicus - Metromedia/Cinerama

Reg.: Freddie Francis. Sc.: Milton Subotsky, basata sui fumetti E.C. Comics pubblicati da William M. Gaines. A-od.: Milton Subotsky. 92'. Con: Joan Collins, Peter Cushing, Richard Greene, Ian Hendry, Patrick Magee, Barbara Murray, Ralph Richardson.

Asylum (La morte dietro il cancello (aprile 1972)

Amicus - Cinerama/C.I.C. Reg.: Roy Ward Baker. Sc.: Robert Bloch, da 4 storie di Robert Bloch. Prod.: Milton Subotsky, Max Rosenberg. 88'.

Con: Peter Cushing, Britt Ekland, Herbert Lom, Patrick Magee, Barbara Parkins, Robert Powell, Charlotte Rampling, Richard Todd.

And now the screaming starts (La maledizione (agosto 1972)

Amicus - Cinerama Reg.: Roy Ward Baker. Sc.: Roger Marshall, dal romanzo "Fengriffen" di Roger Case). A-od.:

Max Rosenberg, Milton Subotsky.

Con: Peter Cushing, Herbert Lom, Patrick Magee, Stephanie Beacham, Ian Ogilvy, Ouy Rolfe.

The Vault of Horror (novembre 1972)

Amicus/Metromedia/Cinerama Reg.: Roy Ward Baker. Sc.: Milton Subotsky basata su storie di Al Feldstein & William M. Gaines pubblicate sulle riviste a fumetti E.C. Comics. Prod.: Milton Subotsky. 86'.

Con: Dawn Addams, Tom Baker, Michael Craig, Denholm Elliott, Curt Jurgens, Anna Massey, Daniel Massey, Terry-Thomas
Madhouse (maggio 1973)
Amicus - American International Pictures Reg.: James Clark. Sc.: Greg Marrison & Ken Levinson dal romanzo "Devilday" di Angus Hall. Prod.: Milton Subotsky. 92'.

Con: Vincent Price, Peter Cushing, Robert Quarry, Adrienne Corri.
From Beyond the Grave (La bottega che vendeva la morte (luglio 1973)
Amicus - Warner Bros. Reg.: Kevin Connor. Sc.: Robin Clarke & Raymond Christodoulou da 4 storie di R. ChetwyndHayes. A-od.: Milton Subotsky. 98'.

Con: Ian Bannen, Ian Carmichael, Peter Cushing, Diana Dors, Margaret Leighton, Donald Pleasence, David Warner.
The Beast Must Die (agosto 1973)
Amicus - British Lion Reg.: Paul Annett. Sc.: Michael Winder dal racconto "There Shall De No Darkness" di James Bhish. Prod.: Milton Subotsky. 93'.

Con: Calvin Lockhart, Peter Cushing, Charles Gray, Ciaran Madden, Marlene Clark.
The Land That Time Forgot (La terra dimenticata dal tempo (aprile 1974)
Amicus - A.I.P./British Lion Reg.: Kevin Connor. Sc.: James Cawthorn and Michael Moorcock dal romanzo di Edgar Rice Burroughs. 91'.

Con: Doug McClure, John McEnery, Susan Penhaligon.
At the Earth's Core (Centro della terra continente sconosciuto (gennaio1976)
Amicus - A.I.P./British Lion Reg.: Kevin Connor. Sc.: Milton Subotsky, dal romanzo di Edgar Rice Burroughs. 90'.

Con: Doug McClure, Peter Cushing, Caroline Munro.
The Uncanny (Artigli (novembre 1976)
Rank/Cinevideo (Canada) Reg.: Denis Heroux. Sc.: Michel Parry. Prod.: Milton Subotsky. 85 min

Con: Peter Cushing, Ray Milland, Donald Pleasance, John Vernon, Samantha Eggar, Susan Penhaligon.
Dominique (settembre 1977)
Melvin Simon Productions Reg.: Michael Anderson. Sc.: Edward & Valerie Abraham, da un racconto di Harold Lawlor.
Prod.: Milton Subotsky/Melvin Simon. 100 min

Con: Cliff Robertson, Jean Simmans, Jenny Agutter, Simon Ward, Ron Moody, David Tomlinson, Jack Warner.
The Martian Chronicles (1978-1979)
Charles Fries Productions Reg.: Michael Andreson. Sc.: Richard Matheson, dal libro di Ray Bradbury. Miniserie per NBC e BBC tre film per la TV di due ore ciascuno (una versione ridotta anche per le sale cinematografiche).

Con: Rock Hudson, Darren McGavin, Fritz Weaver, Roddy McDowell, Gayle Hunnicut, Maria ScheII, Jon Finch, Bernie Casey.
The Monstr Club (Il club dei mostri (1980)
I.F.C. Reg.: Roy Ward Baker. Sc.: Edward and Valerie Abraham, dal romanzo di R. Chetwynd-Hayes. Prod.: Milton Subotsky. 97'.

Con: Vincent Price, Donald Pleasence, John Carradine, Stuart Whitman, Barbara Kellermann, Britt Ekland, Simon Ward, Patrick Magee.