

FANTAFESTIVAL

VIII Mostra internazionale
del film di fantascienza
e del fantastico





MOSTRA DEL FILM
DI FANTASCIENZA E DEL
FANTASTICO

Direttori
Adriano Pintaldi & Alberto Ravaglioli

ASSESSORATO ALLA CULTURA
DEL COMUNE DI ROMA
con il patrocinio del
Ministero del Turismo e Spettacolo

FANTAFESTIVAL '88
promosso da
COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

con il patrocinio di
MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO
AGIS
ANICA

Comitato d'Onore

Giulio Andreotti
Franco Bruno
Franco Carraro
Carmine Cianfarani
Giampaolo Cresci
Ludovico Gatto
Mario Pesucci
Nicola Signorello

Giugno 1988, ottava edizione del FANTAFESTIVAL.

Anche quest'anno il Festival si presenta vario e divertente: la sezione competitiva, che ospita inediti di molte nazionalità: film colti, horror, «ghost stories» e più classici, science fiction: inoltre avremo un omaggio a Bergman, una retrospettiva delle produzioni fantastiche firmate Paramount, e la partecipazione di tanti ospiti, tra i quali siamo particolarmente lieti abbiano accettato l'invito: Catherine Deneuve, Malcom Mc Dowell e Bruno Bozzetto.

La mostra è dedicata alla «fotografia fantastica» e, come è avvenuto nelle precedenti edizioni, contribuirà a rendere la sede della manifestazione, il Capranica e il Capranichetta, qualcosa di più di due sale cinematografiche: un vero e proprio luogo di ritrovo, un punto di incontro per pubblici diversi. Se è vero che i più appassionati del genere sono i giovani e i giovanissimi, veri sostenitori in particolare del «gore» e del «demenziale», contiamo sul fatto che l'interesse di un pubblico più adulto sia catturato dai due convegni: «Il cinema fantastico di Bruno Bozzetto» e «Ingmar Bergman ed il cinema fantastico scandinavo».

Per concludere e lasciare alle pagine di questo catalogo il compito di illustrare in dettaglio il programma, voglio ringraziare gli organizzatori e i miei collaboratori che hanno reso possibile la manifestazione. Sono personalmente molto felice di aver potuto ancora una volta sostenere una iniziativa di indubbio valore e che da anni riscuote il consenso della città, augurandomi che in futuro non resti l'unico festival internazionale di Roma.

*Ludovico Gatto
Assessore alla Cultura*

FANTAFESTIVAL 1988. Otto giorni di cinema fantastico che, per la gioia dei molti fans, si addentra nei meandri del genere e ne esplora le diverse sfaccettature, dall'ingenua fantascienza delle prime produzioni Paramount fino all'horror truculento dei «B movies» Empire e Troma.

Se si guarda ai film in progressione temporale, con una carrellata che va dagli anni '30 ad oggi, è evidente l'escalation dell'orrore, lo spostarsi continuamente in avanti della soglia di tollerabilità delle immagini e del messaggio. Si tratta forse del medesimo fenomeno che un tempo si verificò nel mondo delle fiabe, dove crudeltà si aggiungeva a crudeltà. Ma ciò che, con preoccupazione, ci si chiede è quanto di questo orrore non sia diventato quotidianità, quanto i film non rispecchiano la realtà o prefigurino il futuro. Mentre il cinema degli anni cinquanta immaginava missili, viaggi sulla Luna ed invasioni di extraterrestri, calando il tutto in atmosfere troppo simili alla «guerra fredda», il cinema verso il 2000 punta decisamente su una visione catastrofica: il nostro pianeta è terra di confine o di abbandono, regno di mutazioni e deviazioni dove l'umanità sopravvissuta vive rigettata in un nuovo medioevo o schiava sottomessa delle macchine. Sono visioni o forse intuizioni, che appaiono sempre meno fantastiche man mano che il nuovo millennio si avvicina nell'incombere del disastro ecologico e di un progresso tecnologico, variabile impazzita.

Considerato in questa ottica l'orrore che spesso pervade lo schermo cinematografico dovrebbe indurre alla riflessione piuttosto che far gridare allo scandalo.

E a proposito di scandalo, il FANTAFESTIVAL ci propone quest'anno la versione originale di un'opera che molto aveva fatto discutere al momento dell'uscita nel 1971: «Arancia Meccanica» di Stanley Kubrick metafora cruda e violenta che porta alle estreme conseguenze una realtà non meno dura — quella delle bande giovanili, che terrorizzavano Londra in quegli anni —. Il protagonista è uno degli ospiti d'onore del Festival e sarà certo ben accolto dal pubblico, giovanissimi compresi, che considerano «Arancia Meccanica» un vero e proprio «cult movie».

Altri celebri attori sono attesi, tra i quali diversi protagonisti dei film di Ingman Bergman, il grande regista svedese, al quale è dedicato un «omaggio». Interpreti del mondo onirico-fantastico dell'autore, hanno consegnato alla storia del cinema ruoli memorabili, personaggi al contempo umani ed alieni, calati in paesaggi che funzionano come una sorta di suggestivo «a huis clos» in esterni oppure fatti prigionieri in interni che risultano microcosmi, piccoli entropici universi.

Gli affezionati del FANTAFESTIVAL e molti critici considereranno forse un po' azzardata l'inclusione di Bergman in questa manifestazione, ma gli organizzatori hanno voluto così ribadire l'ampio spettro di possibilità che racchiude la parola «fantastico». Quante ce lo mostra il programma che anima le sale cinematografiche trasfigurate per qualche giorno in un palazzo incantato, vagamente ariostesco, dove si intrecciano trame amorose e fuggevoli incontri tra cinephiles e appassionati del «gore», tra film commerciali ed «opere» d'autore.

Elisabetta Bruscolini

E otto!

Il Fantafestival festeggia il suo ottavo compleanno dopo aver superato la settima fatidica edizione senza la proverbiale crisi ma avendo, anzi, raggiunto il massimo consenso di pubblico e di critica, anche all'estero.

Non ci soffermeremo, qui, sui passi da gigante che il piccolo festival nato in un cineclub romano ha fatto negli ultimi anni: il programma di quest'anno, e le attività collaterali ad esso parlano da soli.

Vogliamo solo soffermarci su quanto è stato fatto nel corso dell'ultimo anno: il Fantafestival ha definitivamente allargato i suoi confini e, dopo Milano, ha riproposto parte del suo programma in altre città italiane (e ovunque con grande successo). Pubblica da circa un anno una rivista di cinema fantastico, Videodrome, che rappresenta l'unica iniziativa del genere in Italia e, infine, è entrato in un progetto internazionale, iscritto com'è nella Federazione Europea dei Festival del Cinema Fantastico, insieme alle analoghe manifestazioni che si svolgono a Parigi, Sitges, Bruxelles, Amsterdam, Oporto, ecc.

Il Fantafestival è, insomma, l'unico festival cinematografico in Italia la cui attività non si limiti ai pochi mesi di organizzazione della specifica manifestazione, ma che, nell'arco di tutto l'anno, si pone come punto di riferimento per gli studiosi e gli appassionati di fantastico, non solo cinematografico.

E tutto questo lottando con le ormai scontate difficoltà economiche che lo pongono nella paradossale situazione di essere da una parte uno dei festival di genere più importanti in Italia, e dall'altra di essere in assoluto quello con il bilancio più modesto.

A chi obietta che la fortuna del Fantafestival è legata a quella sempre crescente che il cinema fantastico sta conoscendo nel nostro Paese, rispondiamo, senza falsa modestia, che riteniamo di aver contribuito ad avvicinare un buon numero di giovani al cinema fantastico, crescendo in tal modo insieme al nostro pubblico, che si è fatto sempre più attento, partecipe e smaliziato.

Oggi anche in Italia, al pari degli Stati Uniti e di altri Paesi, il cinema fantastico sta uscendo dal culto dei pochi e dallo snobismo dei molti ed è spesso programmato nei grandi festival internazionali (Venezia e Cannes

in testa), è protagonista di rassegne televisive ed oggetto di studi seri e approfonditi da parte di una critica prima diffidente nei confronti del genere.

Organizzare un festival di cinema fantastico sta diventando, insomma, sempre più una grande responsabilità culturale verso un pubblico che diventa di anno in anno più esigente.

La consapevolezza di dover mantenere questo pubblico, intrigarlo, sorprendendo e, possibilmente, accrescerlo, ci ha portati ad elaborare un programma che vuole essere ancora più «fantastico» di quelli delle precedenti edizioni.

E quindi le tradizionali sezioni del festival (concorso, informativa, retrospettiva) sono quantomai ricche di «avvenimenti», anche se in linea con le scelte degli anni passati, come quella di dare spazio alle cinematografie minori (quest'anno abbiamo pellicole dall'URSS, Danimarca, Polonia, Ungheria, Hong Kong, Australia), e dedicare la retrospettiva alle produzioni fantastiche delle «majors» americane (quest'anno è il turno della Paramount).

Gli ospiti, naturalmente, sono quantomai affascinanti, oltre che prestigiosi: Malcolm McDowell, l'indimenticabile Alex di «Arancia Meccanica» e Catherine Deneuve, che fu «fantastica» sotto la direzione di Bunuel, Polanski e Tony Scott, tra gli altri.

Un omaggio a Bruno Bozzetto, il più importante «cartoonist» italiano, una mostra fotografica delle opere di «Occhio magico», gli allestimenti video ed altre delizie allietano gli appassionati che, con il loro consenso o dissenso per le proposte in programma sono diventati, edizione dopo edizione, i veri protagonisti del Fantafestival.

Ed agli appassionati romani, che da sempre ci seguono con il loro entusiasmo, è dedicato l'altra grande ma esaltante «fatica» estiva: un'incredibile programmazione di cinema all'aperto che, dalla Farnesina all'Eur, per sessanta sere coinvolgerà l'intera Città in una meravigliosa kermesse di immagini affascinanti.

Adriano Pintaldi & Alberto Ravaglioli

Giuria Internazionale

BRUNO BOZZETTO *(Italia)*

Regista, autore di film e cortometraggi di animazione

FREDDY BOZZO *(Belgio)*

Direttore del Festival International du film Fantastique
et de Science-Fiction de Bruxelles

CARLO DE MARCHIS *(Spagna)*

Esperto e realizzatore di effetti speciali

LUIS GASCA *(Spagna)*

Critico cinematografico, già direttore del Festival
Internacional de Cine de San Sebastian

DONATELLA RETTORE *(Italia)*

Rock star e attrice

Assessorato alla Cultura
del Comune di Roma
Assessore: Ludovico Gatto

Dirigente superiore: Carlo Melappioni
Primo dirigente: Alberto Maria Arzilli
Ufficio spettacolo/settore cinema
Elisabetta Bruscolini, Mara Mariotti
Hanno collaborato:
Mario Ghirelli, Rosalba Ierace

Comitato Promotore

Roberto Bessi
Francesco Buffa di Perreiro
Ennio Coscarella
Vito de Cesare
Leslie Pound
Roberto Rajata
Michel Rongione

Direttori
Adriano Pintaldi
Alberto Ravaglioli

Ufficio Stampa
Cristiana Caimmi

*Ufficio Ospitalità e
Segreteria della Giuria*
Georgette Ranucci
Stefanella Ughi

Immagine e Pubblicità
C.P.A. Maria Teresa Pizzetti

Coordinamento organizzativo
Tony Vagnarelli

Segreteria
Maria Iva Casanova
Vincenza Testa
Mario Zignani

Direzione permanente
Via Boncompagni, 61
00187 Roma
tel. 47.57.058 - 47.55.672
telex 623052 CPA-I

*Rappresentanza a
Parigi*
Jean Rollin
Lionel Wallman
*Rappresentanza a
Londra*
Dennis Davidson Ass.
*Rappresentanza a
New York*
I.M.C. Stefano Ripamonti
*Rappresentanza a
Los Angeles*
Dennis Davidson Ass.

Vettore ufficiale
C.I.T. Holding

Mostra Fotografica
«OCCHIO MAGICO»
a cura del mensile «PHOTO»
Paola Bergna

Videoinstallazioni
ADVANCED VISIONS
Bino Ciccotti
Dominique Smerzu
Patrizia Smerzu

Sigla Fantafestival
Francesco Abbondati
Armando Valcauda
Spot Fantafestival '88
a cura di Adriano Pintaldi
Installazioni Elettroniche
Gaetano Martino
Itaipubbliservizi
Allestimenti
Marco Astengo
Luigi Cosatti
Traduzioni Simultanee
Marina Martinetti
Valeria Guglielmi
Ennia Cucchiarelli
Apparecchiature per Simultanea
Rosebud A.C.
Servizi Fotografici
Roberto Carnevali
Nuova Dial
Riprese televisive
Flash Cinema TV
Itaipubbliservizi
*Progettazione e
realizzazione luci*
Gianluigi Manini
Massimiliano Di Vincenzo
Impianto audio
Showtek
Trasporti internazionali
Alberto Ferri spa.

Stampa manifesto
IGE
Affissione
APA
SIPA

Si ringrazia

Francesca Abbondati
Aldo Addobbati
Arthur F. Ajzenman
Tamara Alessi
Alessandro Arangio Ruiz
Marcello Avallone
Lissy Bellaiche
Jountoyan Berge
Mrs Berge
Paola Bergna
Resy Bruletti
C.D.I.
C.I.T. Holding
Carla Caitani
Mario Canale
Ernesto Carpentieri
Alberto M. Castagna
Paola Caruana
Franco Cauli
Centro Sperimentale di Cinematografia
Marcello Cenciotti
Roberto Cialfi
Cinema City Ltd.
Czyzewska
Ciro Dammicco
Stefano Dammicco
Danish Film Inst.
Luigi De Rossi
Delta Video
Franco Di Pietro
Moiria Duncan
Eagle Pict.
Empire Int.
Alberto Estrafallaces
Alberto Farina
Maria Pia Federici
Luigi Filippi
Film Polski
Films du Scorpion
Flash Cinema Tv
Agnese Fontana
Franco Foco
Massimo Forleo
Vittorio Giacci
Paolo Giaccio
Ciro Giorgini
Fabio Giovannini
Maurizia Graziosi
Romolo Guerrieri
Hungarofilm
János Huszár
Annamaria Huszarik
I.F.E.
Mario Izzo
Alain Kutz
Isabella Labate
Eva Larsson
Marie Lind
Paolo Luciani
Stefano Mangiavacchi
Nico Mastorakis
Enrico Mastrangeli
Vito Matassino
Barbara Meixner
Giovanni Mongini
Ron Moore
N.B.D.
New World Pict.
Rita Nobile
Inger Olesen
Omega Ent.
Overview Films Ltd.
Paolo Paglia
Anna Paoletti
Steven Paul
Paul Ent.
Sandro Pierotti
Elena Pozzi
Roberta Romei
Jean Pierre Roy
Max Saidel
Erik Saltzgaber
Marco Scaffardi
Alain Schlockoff
Enzo Scotto Lavina
Shapiro Ent.
William Shields
Mikhail Shkalinov
J. Skrzyszowski
Smart Egg. Pict.
Sovexportfilm
Jacques Strauss
Technicolor Spa
Titanus Distr.
Stella To
Piero Tortolina
Rinaldo Traini
Troma Inc.
Mariarita Tuccio
Carol Tudor
Patrizia Ugolotti
U.I.P.
Baldo Vallero
Renato Venturelli
Norberto Vezzoli
William Italiana
Elsa Wong
Marco Zatterin
Ettore Zocaro

Catalogo a cura di
Alberto M. Castagna
Alberto Ravaglioli

Testi di
Alberto M. Castagna
Alberto Farina
Fabio Giovannini
Renato Venturelli
Ettore Zocaro

Impaginazione
C.P.A.
Fotocomposizione
Eurosema
Stampa
Arti Grafiche Pedanesi

Immagine Fantafestival '88

Art Director
Maria Teresa Pizzetti
Foto
Roberto Rocchi



«*Rettore*»
Il trucco della Rettore
è stato curato da
Alberto Tarallo

Fotomontaggio in Elettronica
Roma Scanner
Alberto Pucciarelli



LA PARAMOUNT

«The Best Show in Town» era lo slogan della Paramount nell'epoca d'oro dello studio-system: e la sua immagine, sostenuta da un potente circuito di sale cinematografiche, era quella della spettacolarità non sempre raffinata, ma comunque fondata su formule di collaudato successo e in alcuni casi grandiosa. Non a caso, Cecil B. De Mille era stato uno dei suoi fondatori, a metà degli anni Dieci. E non a caso, quando si trovò costretta a dichiarare bancarotta nel '33, sembrava dovesse venir assorbita dalla MGM, che dello spettacolo ricco e sontuoso aveva fatto il suo marchio distintivo.

Alla sua formazione avevano contribuito diverse esperienze e personalità degli anni Dieci: da William Hodkinson a Jesse Lasky, da Sam Goldwyn (all'epoca ancora Goldfish) a Cecil B. De Mille e soprattutto Adolph Zukor. Hodkinson le aveva dato il nome, e l'aveva fatta affermare sul mercato come distributrice di produzioni cui partecipava con quote finanziarie. Lasky, Goldwyn e De Mille erano stati i fondatori della «Lasky Feature Play» nel 1913, e Adolph Zukor era un ungherese che aveva intrapreso l'ambiziosa politica di portare sugli schermi celebri attori e successi teatrali. «Famous Players in Famous Plays» era il suo slogan, e la specializzazione in questo tipo di produzioni si consolidò dopo l'associazione con Jess Lasky, sotto l'egida della Paramount che curava la distribuzione dei loro prodotti. In breve, però, Zukor iniziò una rapida scalata,

arrivando all'inizio del 1917 a controllare tutto il complesso Famous Players-Lasky-Paramount.

Nella prima metà degli anni Trenta, la Paramount dovette affrontare l'ultima crisi di assestamento, dovuta prima all'irruzione del sonoro e poi alla Depressione che aveva fatto sentire pesantemente le sue conseguenze anche presso le majors hollywoodiane. I suoi registi, all'epoca, si chiamavano ormai Lubitsch, Sternberg, Mamoulian e poi Mitchell Leisen e ancora De Mille; le sue star, Mae West, Gary Cooper, Marlene Dietrich, i fratelli Marx. Il suo approccio con il cinema fantastico, che proprio all'inizio del decennio aveva conosciuto un importante slancio, rimase però sempre piuttosto diffidente. Mentre la Universal si stava lanciando in una produzione specifica che la caratterizzò per lungo tempo, il fantastico Paramount — dopo un'iniziale attenzione — tendeva ad eludere i filoni e i generi che si andavano codificando.

Non è possibile, perciò, parlare di un «fantastico Paramount» allo stesso modo in cui se ne può parlare per case come la Universal o la Rko. Vi sono però alcune scelte ed alcuni film che segnano un suo importante contributo alla storia del genere, anche se spesso eccentrico rispetto ai filoni codificati. È il caso delle due versioni del «Dr. Jekyll», ma anche di SF/horror memorabili come *The Island of Lost Souls* o il *Dr. Cyclops*, e più avanti del ciclo fantascienza realizzato negli anni '50 con George Pal. Ma

c'è soprattutto un settore del cinema fantastico in cui la Paramount ha lavorato con continuità ed efficacia: ed è quello della commedia fantastica, che visse il suo momento d'oro nella prima metà degli anni Quaranta, ma che è sempre stata particolarmente adatta alle tendenze e all'immagine Paramount. Questione di «specialità della casa», per una compagnia che aveva costruito la sua affermazione portando sugli schermi star del palcoscenico e successi teatrali, e che era contraddistinta dal «glamour» e dal meraviglioso chiaroscuro dei suoi direttori della fotografia. Niente licanthropi né vampiri, dunque, ma sogni ad occhi aperti, fantasmi o presenze inquietanti che si affermano soprattutto nel periodo in cui — verso l'inizio degli anni '40 — si cercava di «mobilitare» il fantastico e di riscattarlo dalle produzioni horror ripetitive e a basso costo. Ed ecco allora affiorare una continuità che permette di trascorrere dall'acceso romanticismo onirico di *Sogno di prigioniero* (1935) al Clair di *Ho sposato una strega* (1942), da *La morte va in vacanza* (1934) a produzioni di minore impegno ma di ottima riuscita come *La casa sulla scogliera* (1945) e *La sconfitta di Satana* (1949), o altri esempi di una serie B che intorno al 1940 viveva alla Paramount una stagione particolarmente felice.

Seguendo questo filo esile ma significativo attraverso i 75 anni di attività della compagnia, si ha anche l'impressione che il fantastico (in modo analogo, anche se diverso, rispetto a una MGM) intervenga a volte come una sorta di arricchimento dello spettacolo, di «sfondamento» della realtà in una poetica dell'entertainment che non accetta i confini del verosimile. Questo, almeno, nel periodo dello studio-system, che arriva più o meno fino all'inizio degli anni '50 e che permette di precisare una politica delle majors, prima delle trasformazioni produttive e dell'ingresso di proprietari che ormai nulla hanno a che vedere con il cinema.

1. GLI ANNI DEL MUTO: CECIL B. DE MILLE

Figura esemplare di questo «fantastico» come componente della spettacolarità, spesso legato anche ad originarie formule teatrali, è senz'altro Cecil B. De Mille (1881 - 1959), che fu tra i fondatori di un ramo della compagnia e che vi lavorò per decenni. Già noto come regista teatrale, De Mille si era infatti associato con Lasky e Goldwyn nel 1913, lavorando in una direzione destinata a caratterizzare l'attività sua e della compagnia, con film a lungometraggio, d'ispirazione teatrale e di ricercatezza «artistica» (lo scenografo era Wilfred Buckland, famoso a Broadway per le celeberrime produzioni di David Belasco).

Nei suoi film non è raro trovare elementi fantastici, ma appartengono in larga parte a quelli già suggeriti dalle produzioni teatrali in voga tra gli anni Dieci e Venti, oppure alla grandiosità spettacolare e ai modelli iconografici del regista. Tipico di questo periodo è ad esempio l'inserimento di elementi fantastici all'interno di melodrammi contemporanei, con sequenze che non a caso colpivano maggiormente l'immaginazione del pubblico. In *The Whispering Chorus* (1918), ad esempio, un uomo simula la propria morte e cambia identità, ma finisce accusato dell'omicidio di se stesso; e per mostrare i conflitti interni alla sua coscienza compaiono sullo schermo, attorno alla sua figura, varie facce che rappresentano diversi stati d'animo e diversi consigli morali. Sono volti che mostrano gentilezza o tentazione, ridono, accusano, incoraggiano: quel «chorus of faces» che viene ripreso dallo stesso titolo del film.

In *Manlaughter* (1922), la protagonista sogna un'orgia romana di grande effetto visivo. In *Adam's Rib* (1923) un inserto preistorico serve a chiari-

re il rapporto familiare tra due genitori contemporanei e la figlia amante del charleston e delle gonne corte. Nei *Dieci Comandamenti* (1923), il prologo biblico si inserisce nel racconto di un dramma contemporaneo e colpisce l'attenzione degli spettatori. In *Feet of Clay* (1924), la scena fantastica venne ancora una volta giudicata come la più immaginativa del film, e seguiva il viaggio verso la morte (e ritorno) da parte di marito e moglie che avevano tentato il suicidio. De Mille, inoltre, doveva anche dirigere *The Sorrows of Satan*, storia faustiana con prologo della rivolta di Satana e degli angeli ribelli. La vicenda si ispirava ad un romanzo di successo pubblicato nel 1895 da Marie Corelli, i cui diritti erano stati venduti alla Famous Players Lasky con il curioso accordo che il film non sarebbe stato diretto da De Mille. Con la morte della Corelli nel 1924, la produzione venne ovviamente affidata subito a De Mille, ma trasferita poco dopo a D. W. Griffith. L'episodio, probabilmente, influi sul divorzio tra De Mille e la compagnia, essenzialmente dovuto però alla revisione del contratto richiesta dagli amministratori per limitare le sue spese e ridimensionare le sue percentuali. De Mille se ne andò all'inizio del 1925, per ritornare poi nel 1931 e dirigere il grande successo di *Sign of Cross* (1932); sempre per il filone biblico realizzerà ancora per la Paramount *Sansone e Dalila* (1948) e *I dieci comandamenti* (1956), ma uno degli episodi più curiosi è il suo interessamento negli anni '30 al romanzo di Balzac e Wylie *Quando i mondi si scontrano*, che sarà realizzato da Rudolph Maté nel '52, e che presenta una significativa combinazione di fantascienza e motivi biblici (l'arca di Noè).

A destra, Theodore Roberts è Mosè ne *I dieci Comandamenti* (*The Ten Commandments*) 1923 di Cecil B. De Mille. Nella pagina seguente, Louis Wolheim (a sinistra) e John Barrymore (*Mr. Hide*) in *Dr. Jekyll and Mr. Hide* (*Dr. Jekyll and Mr. Hide*), 1920 di John S. Robertson.



2. GLI ANNI DEL MUTO: FANTASMI, SPIRITISTI E IPNOTIZZATORI

Una delle formule di De Mille, peraltro diffusa nella drammaturgia e nel cinema contemporanei, era quindi quella di inserire vicende fantastiche, oniriche, mitiche, allegoriche, all'interno di drammi contemporanei. È un concetto di fantastico inteso in funzione morale che troviamo diffuso negli anni Dieci e Venti, ma scomparirà poi rapidamente con il sonoro, sostituito da una nuova codificazione dei generi. La sua forma più esplicita è l'allegoria, che troviamo ad esempio in *Madame Jealousy* (1918), *The Tree of Knowledge* (1919), *Everywoman* (1919), *Experience* (1921), *Singed Wings* (1922), oltre che nel citato *The Whispering Chorus* (1918) di De Mille, tutti con personificazioni di vizi, virtù e sentimenti, che in alcuni casi diventano anche il centro stesso della trama.

Ma il tema più propriamente fantastico tipico di questi anni è quello che coinvolge fantasmi, possessioni, ipnotismo e reincarnazioni: tutti elementi cioè, in relazione con lo spiritismo in voga anche nella letteratura popolare, e spesso utilizzati in chiave comica.

Uno degli esempi più fortunati è *The Ghost Breaker* (1914), commedia di Paul Dickey e Charles Goddard che verrà rifatta nel 1922 con Wallace Reid, nel 1940 con Bob Hope e Paulette Goddard (*La donna e lo spetto*, ambientata a Cuba con tanto di zombies), e successivamente col titolo *Scared Stiff* con Jack Haley (1945) e con Dean Martin e Jerry Lewis (*Morti di paura*, 1953). La storia è quella di una ragazza che riceve in eredità un castello infestato dagli spiriti, ma sopravvive al terrore grazie al comico aiuto del protagonista maschile.

Case infestate, o almeno credute tali, e presenze fantasmatiche si ritrovano anche in *The Ghost House* (1917) di William De Mille, comedy-thriller in cui dei rapinatori di banca usano una casa abitata da spiriti; in *The House of Silence* (1918) di Donald Crisp, detective story con casa dove ci si sente; in *The Haunted Bedroom* (1919) di Fred Niblo, altra comedy-thriller con falsi fantasmi; in *Something Always Happens* (1928) di Frank Tuttle, commedia in cui una ragazza americana in Europa si eccita quando il suo fidanzato la porta in una casa infestata dove si nasconde un ladro cinese. Lo spiritismo è al centro di *Beyond* (1921), dove compare il fantasma della madre della protagonista, mentre le sedute spiritiche alla moda costituiscono la principale attrattiva di *Darkened Rooms* (1929), ma sono fasulle ed espongono il protagonista al biasimo della sua ragazza, quando pretende di portare la voce e lo spirito di un aviatore alla fidanzata dell'uomo. In *Borderland* (1922) di Paul Powell l'anima di una donna interviene sotto forma di una vecchia serva per salvare la vita familiare di sua nipote. In *Forever* (1921), William Reid ed Elsie Ferguson sono invece due amanti che si incontrano in sogno, in quella che è la prima versione del celebre *Sogno di prigioniero* con Gary Cooper.

Tematicamente affini sono le storie di ipnosi, come *The Crystal Gazer* (1917) di George Melford o *The Case of Becky*, realizzato prima con Blanche Sweet nel 1915, e poi con Costance Benney e Glenn Hunter nel 1921: la storia è quella di una ragazza che assume una doppia personalità per effetto di un mago ipnotizzatore, ma il suo «io» malvagio viene eliminato dal medico buono.

In *One Glorious Day* (1922) troviamo un tipico esempio di possessione in chiave comica, mentre due drammi sulla reincarnazione sono *The Heir of the Ages* (1917) e *Buried Treasure* (1921). In quest'ultimo, vengono rievocate in trance precedenti esistenze; *The Heir of the Ages* unisce invece la reincarnazione con il filone preistorico: nella prima parte, due fratelli dell'età

della pietra si contendono la stessa donna; nella seconda parte, la situazione si ripete quasi identica per due fratelli del West che sono la reincarnazione dei precedenti protagonisti.

Ai margini del fantastico si muove anche Harry Houdini, il famosissimo mago di origine ungherese che tentò senza molta fortuna la via del cinema; la Paramount distribuì due dei suoi primi film: *The Grim Game* (1919), incentrato sulle sue celebri «evasioni», e *Terror Island* (1921) diretto da James Cruze. Sarà ancora la Paramount, tra l'altro, a realizzare il film biografico su di lui interpretato da Tony Curtis (*Il Mago Houdini*, 1953).



3. LE DUE VERSIONI DEL DR. JEKYL

Ipnatismo, reincarnazioni e spiritismo saranno temi fantastici destinati ad essere anch'essi ridimensionati con l'avvento del sonoro. Più curiosi possono essere invece alcuni film che anticipano sviluppi successivi. *An Hour Before Dawn* (1913) è così un primo esempio di fantascienza, con uno scienziato ucciso da un raggio esplosivo; in *The Man Who Saw Tomorrow* (1922) un uomo vede il futuro per ipnotismo, e in *The Story Without a Name* (1924) viene rapito uno scienziato che ha inventato il raggio della morte. Senza trascurare il fatto che fu la Paramount a distribuire e a far conoscere negli Stati Uniti alcuni capolavori del cinema tedesco, come *Gli occhi della mummia* di Lubitsch, *Il Golem* di Wegener, *Il sepolcro indiano* di May, *Metropolis* e *M* di Lang.

Ma il contributo di gran lunga più importante del periodo muto è il *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* diretto da John Robertson nel 1920. L'adattamento comprende numerose libertà, prima fra tutte quella, divenuta canonica sullo schermo, della doppia figura femminile: la fidanzata dell'alta società con cui Jekyll mantiene rapporti obbligatoriamente formali, e la ragazza di estrazione popolare che scatena il desiderio sadico sotto l'aspetto di Hyde. Ma la principale attrattiva di questa versione è costituita dall'interpretazione di John Barrymore, celebre soprattutto per aver reso la classica scena della trasformazione riducendo al minimo il trucco, e puntando quasi esclusivamente sulla propria capacità mimica di distorsione facciale. Stevenson, come si sa, era stato del resto molto parco di informazioni dirette sull'aspetto di Hyde, ricorrendo invece ad elementi indiretti (la reazione di chi lo guarda, gli abiti troppo larghi, lo specchio ecc.) o a calibrati dettagli (la mano): Hyde non è infatti mostruoso per i suoi tratti, quanto ripugnante perché possiede solo l'elemento malvagio anziché la compresenza di male e bene caratteristica di tutti gli esseri umani.

Sul trucco insisterà invece maggiormente la successiva versione diretta in modo magistrale da Mamoulian nel 1932, con Fredrich March nella doppia parte del protagonista: un trucco rimasto misterioso come procedimento, ma probabilmente realizzato mediante l'uso di filtri colorati.

Le scene di trasformazione, assieme ad un memorabile spogliarello di Miriam Hopkins, sono tra le più efficaci di un film che sfrutta il chiaroscuro della splendida fotografia di Karl Strauss per gli effetti ricercati da Mamoulian. Il regista, passato al cinema da pochi anni, era infatti impegnato fin dal suo film d'esordio (il musical drammatico *Applause*, 1929) a cercare un linguaggio cinematografico più ricco e brillante nei movimenti di macchina, in un periodo in cui i problemi del sonoro stavano costringendo i registi da una minore mobilità nell'uso della macchina da presa.

Il *Dottor Jekyll e Mr. Hyde* inizia così con una celebre soggettiva, che rovescia tutta la prospettiva della storia di Stevenson. A differenza del racconto, Mamoulian ci porta subito dal punto di vista della coscienza di Jekyll, e nella successiva lezione universitaria anticipa quella spiegazione teorica sull'io buono e l'io malvagio che nel testo originario è affidata al manoscritto conclusivo. In questo modo, il regista ci fornisce subito una chiave fondamentale della sua messinscena: portare lo spettatore dal punto di vista di Jekyll, ed in questo senso va interpretata anche la colonna sonora per la scena della trasformazione, un commento sintetico basato sul battito cardiaco.

Un'altra variante significativa è il rilievo dato a Sir Carew, che da quasi anonima vittima diviene un generale vittoriano, padre della fidanzata di Jekyll, che rinvia il matrimonio per questioni di «decenza». Acquista così un rilievo più esplicito il tema sessuale, come già in precedenti versioni teatrali, ma nella sua stretta connessione con l'ipocrisia sociale: Jekyll non è infatti un corpulento cinquantenne, ma un giovane brillante, il cui desiderio sessuale viene frustrato e si riversa sulla ragazza che incontra per strada (Miriam Hopkins) e che scatena il suo desiderio attraverso il doppio di Hyde.

Mamoulian rende così evidente quello che ha dichiarato essere il suo tema centrale: non tanto il conflitto tra Bene e Male, quanto quello tra natura e civilizzazione. Se John Barrymore è ricordato da molti come il più straordinario Jekyll dello schermo, la versione di Mamoulian è generalmente riconosciuta la migliore di tutte quelle tratte dal racconto di Stevenson. Con i due Jekyll, la Paramount realizza insomma due caposaldi dell'horror: ma è significativo che si tratti di un horror letterario e di lunga tradizione teatrale.

4. GLI ANNI '30 E '40: IL FANTASTICO D'AUTORE

Gli anni Venti della Paramount si erano aperti all'insegna dello scandalo: nel settembre 1921 il comico Fatty Arbuckle venne accusato della morte di una ragazza durante un party orgiastico; nel febbraio 1922 l'attrice Mary Miles Minter fu coinvolta nel torbido episodio dell'omicidio del regista William Desmond Taylor; e subito dopo la star William Reid, di enorme popolarità per i suoi ruoli di americano pulito, confessò di essere un tossicodipendente.

Se vi si aggiungono i melodrammi peccaminosi di Cecil B. De Mille, si può capire come l'immagine della compagnia si fosse trovata esposta alle campagne moralizzatrici. Ma la Paramount aveva brillantemente superato ogni difficoltà, con le sue star che andavano da Gloria Swanson a Rodolfo Valentino, da Marion Davies e Paola Negri ai Barrymore. Più difficile fu invece superare la crisi economica che la colse all'inizio degli anni Trenta, quando tutte le compagnie dovettero affrontare prima il passaggio al sonoro, poi la crisi e la Depressione. Adolphe Zukor era riuscito a mettere assieme un forte complesso di sale, in buona parte acquisite con metodi dubbi e proposte «che non si potevano rifiutare». Il cast di stelle poteva contare su Fredric March, Claudette Colbert, Maurice Chevalier, Miriam Hopkins, Jeanette MacDonald, Charles Ruggles, Carol Lombard, i fratelli Marx, e poi Mae West, Gary Cooper, William Powell, Harold Lloyd, Clara Bow, George Bancroft, W.C. Fields, Marlene Dietrich, Cary Grant, Charles Laughton, Bing Crosby, Silvia Sydney. Nel 1931 era tornato De Mille, e gli altri registi degli anni Trenta si chiamavano Lubitsch, Mamoulian, Sternberg, Leo McCarey, il Cukor degli esordi.

Come per tutte le altre majors, tuttavia, gli incassi del 1932 erano stati disastrosi. La Paramount rischiò di essere assorbita dalla MGM, ma si rimise in sella, dopo una breve assenza di Zukor che era stato sostituito senza molto successo da Lubitsch a capo delle strutture produttive. La compagnia aveva ormai acquisito quell'assetto definitivo che terrà fino alla fine degli anni Quaranta, quando la sentenza del 1949 imporrà a tutte le case di produzione di disfarsi delle catene di sale, decretando, in pratica, la fine di un modo di far cinema che l'avvento della televisione avrebbe ulteriormente trasformato negli anni immediatamente successivi.

In questo ventennio, che vide affermarsi altre star come Alan Ladd, Bob Hope, Dorothy Lamour, Betty Hutton, Veronica Lake, e poi registi come Preston Sturges o Billy Wilder, i film fantastici restano sempre una minoranza o comunque relegati in ambiti secondari, ma vi sono alcuni esempi di rilievo anche nelle produzioni più ambiziose.

Primo fra tutti *Sogni di prigioniero* (*Peter Ibbetson*, 1935), remake di un film del 1921 con Wallace Reid («Forever»), tratto a sua volta da un romanzo di George Du Maurier che era stato un grande successo teatrale di John Barrymore negli anni Dieci. L'architetto Peter Ibbetson (un Gary Cooper con baffetti) va a compiere un lavoro presso il duca di Towers, fa amicizia con la moglie del suo cliente, e scopre di aver fatto lo stesso sogno della donna. La duchessa (Ann Harding) è in effetti la compagna di giochi infantile dell'architetto, che era cresciuto con lei ma ne era stato separato da piccolo. I due decidono di fuggire assieme, ma vengono scoperti dal duca, che rimane ucciso nella lotta. Condannato all'ergastolo, Peter Ibbetson continuerà a incontrarsi con la donna in sogno, fino alla morte che arriverà contemporaneamente per i due amanti.

L'accesso romanticismo della vicenda non era forse ideale per un regista come Henry Hathaway, e lo stesso Gary Cooper è convincente solo a tratti, ma il film possiede un fascino particolarissimo. Come già la precedente



L'interpretazione di Fredric March nel Dr. Jekyll e Mr. Hyde (Dr. Jekyll and Mr. Hyde) 1932 di Rouben Mamoulian e Hopkins. considerata esemplare. Qui è con Miriam

da — Anche qui avevo una sequenza soggettiva, quando il dottore è ucciso dalle creature, guarda in alto e vede sopra di sé gli strumenti della vivisezione come una foresta d'acciaio. Ammiravo Eric C. Kenton, che lo direbbe: era stato un fotografo, io avevo conosciuto nel periodo in cui espose le mie fotografie. Aveva una grande padronanza dell'inglese, più di tutti gli altri con cui ho mai lavorato. Recitava ogni scena come esempio per gli attori, perfino per Laughlin, che come dr. Moreau fu superbio».

versione del 1921, anche questa edizione di *Peter Ibbetson* non ebbe negli Stati Uniti il successo sperato, ma divenne celebre in Europa, ed è perfino ricordata nel titolo — e nei versi — di una delle più importanti poesie di Montale («Sogno di prigioniero», compresa nella raccolta «La bufera e altro»). I suoi maggiori esimatori furono comunque i surrealisti, che vi videro un meraviglioso esempio di «amour fou», dove la logica razionale veniva sconfitta dalla potenza del sogno. Secondo Breton, e «un film prodigioso, trionfo del pensiero surrealista».

Un altro caposaldo del fantascifico Paramount è *Ho sposato una strega (Marré a Witch, 1942)*, secondo film americano di René Clair, realizzato in una fase in cui il regista francese era particolarmente attratto dalla commedia fantascifica (*Il fantasma galante* è del '35, *Accadde domani* del '43).

Lo stesso Clair era stato interessato dal romanzo *The Passionate Witch* di Thorne Smith e Norman Matson, ed aveva curato la sceneggiatura in collaborazione con Robert Pirosh. Un uomo politico di successo (Fredric March) sta per sposarsi con la figlia di un importante editore, ma a causa di un fulmine si spingono dalle radici di un albero gli spiriti di una ragazza e di suo padre, bruciati nel '600 per stregoneria. I due scoprono che l'uomo politico è il discendente diretto del loro persecutore e decidono di vendicarsi. La ragazza (Veronica Lake) riprende il suo aspetto umano, entra nella vita dell'uomo, e prepara un filtro d'amore che però, a causa di un imprevisto, finisce per bere lei stessa. Per tre volte farà fallire il matrimonio con la figlia dell'editore, e nonostante gli ostacoli e i contrasti provocherà dal padre riuscirà a sposare Fredric March.

Il film segna un incontro tempestivo tra la vena fantascifica e surreale di Clair, e le tendenze fantascifiche della commedia americana dei primi anni Quaranta. La regia, sciolta e leggera, sfrutta i pregi della calibratissima sceneggiatura, abilmente giocata sulle continue entrate e uscite dei personaggi, e l'elemento fantascifico interviene come ulteriore articolazione di una rigorosa commedia della casualità, facendo del protagonista delle figure davvero «impalpabili» nelle mani di meccanismi irreali ed impre-

5. L'ORRORE DEGLI ANNI TRENTA

Nonostante l'atteggiamento sempre un po' diffidente nei confronti del fantastico, la Paramount produce tutavia fra gli anni '30 e '40 una serie di pollicie horror che vanno ad affiancarsi alla splendida versione del Dr. Jekyll. La cosa più importante è *The Island of Lost Souls* (1932), che ripren-

de il soggetto del romanzo *L'isola del dottor Moreau* di H. G. Wells, ed è incentrata soprattutto sull'interpretazione di un eccezionale Charles Laughlin.

E lui il dottor Moreau, che nella sua isola del Pacifico sta portando a termine gli esperimenti per la completa trasformazione degli animali in uomini. Un giovane naufrago americano capita nell'isola, e si accorge che è abitata da creature mostruose, dall'aspetto in parte umano e in parte anti-

malesco. Moreau cerca in un primo tempo di allontanarlo, poi decide di studiare la possibilità di un unione con una ragazza-pantera, ed infine tenta di accoppiare la fidanzata del giovane (giunta nel frattempo sull'isola per cercarlo) con un uomo-scimmia. Ad interrompere i suoi esperimenti sarà una rivolta degli uomini-beste, che scoprono la vulnerabilità dell'uomo e si rivolgono contro di lui.

La fotografia era anche in questo caso di Karl Struss, lo stesso del Dr. Jekyll di Mamoulian, «*Island of Lost Souls* era un film interessante — ricor-

Il dottor Moreau di Laughton costituisce una variante davvero unica del cliché dello scienziato folle: il suo crudele cinismo, tra l'altro, scaturisce da una sorta di sarcastica mollezza, di indolenza compiaciuta e di educazione perversa, dove la follia scientifica del «mad doctor» lascia spazio ad una più gratuita crudeltà. Nella parte dell'uomo-scimmia che gli fa da luogotenente compare un Bela Lugosi nascosto dalla maschera, ma inconfondibile nella pronuncia del testo della Legge («What is the Law? ...»). Quanto al regista Erle C. Kenton, gli appassionati lo ricordano soprattutto per aver lavorato negli anni '40 alla Universal in film come *Il terrore di Frankenstein*, *Al di là del mistero* o *La casa degli orrori*, dove il repertorio horror slitta sempre più verso la contaminazione carnevalesca.

Un altro celebre scienziato pazzo Paramount è il protagonista del *Dr. Cyclops*, il film diretto da Ernest Schoedsack («King Kong») nel 1939, ed interpretato da Albert Dekker nella parte dello scienziato in grado di alterare le proporzioni degli esseri viventi. Tre studiosi lo raggiungono nel suo isolato laboratorio tra le montagne del Perù; congedati bruscamente ed allontanati, scoprono che la regione è ricca di materiale radioattivo e decidono di fermarsi nella zona. Suscitano così la sua reazione, e vengono sottoposti ad un particolare trattamento «atomico» che li trasforma in minuscole creature miniaturizzate.

Fra questi due titoli-chiave, abbiamo un paio di horror minori, realizzati nel 1933, quando la compagnia sembrava interessata a porsi sulla scia dei successi Universal. *Supernatural* è una storia di possessione, in cui Carole Lombard viene ingannata da uno spiritista disonesto, il quale le fa credere che il fratello appena morto voglia mettersi in contatto con lei. L'imbroglione è abituato a liberarsi in modo sbrigativo di quanti lo contrastano, ma questa volta deve fare i conti con lo spirito di un'assassina

giustiziata (Vivienne Osborne), che s'impadronisce della povera Carole Lombard e la trasforma in una furia omicida, che cerca di uccidere lo spiritista. Il film è diretto da Victor Hugo Halperin, che assieme al fratello Edgar in veste di produttore aveva appena realizzato «White Zombie», uno dei film fantastici più originali degli anni Trenta. A detta dei recensori, *Supernatural* soffre di un'enfasi teatrale che sempre minacciava le produzioni degli Halperin, destinati a scomparire in un progressivo anonimato con i successivi «I Conquer the Sea» e «Revolt of the Zombies» (1936), «Torture Ship» (1939) o «Buried Alive» (1940).

In *Murders in the zoo* mancano invece elementi fantastici veri e propri, ma la dose di orrore e di sadismo era davvero massiccia per il pubblico dell'epoca, che decretò un buon successo a questo melodramma di elaborati omicidi. Protagonista è un eccellente Lionel Atwill alle prese con uno dei ruoli più «forti» della sua carriera: quello di uno zoologo particolarmente geloso, che sfrutta la sua domestichezza con gli animali esotici per compiere delitti passionali. Prima uccide in India l'amante della moglie cucendogli la bocca e lasciandolo in pasto a pitoni e tigri, secondo quello che dottamente afferma essere un'usanza orientale. Tornato poi in America con un carico di animali e con la moglie fedifraga, concepisce nuove vendette, come abbandonare la donna nella fossa dei coccodrilli o far avvelenare il suo nuovo amante da serpenti velenosi. Finirà però lui stesso vittima delle spire di un pitone¹.

6. GLI ANNI QUARANTA: STUART HEISLER E LEWIS ALLEN

All'inizio degli anni '40 l'ex-montatore Stuart Heisler realizza invece tre film fantastici, di cui il più importante è *The Monster and the Girl* (1941), che riprende il motivo del trapianto del cervello di un uomo nel corpo di una scimmia. Ma l'uomo è stato ingiustamente giustiziato, ed ora cerca di vendicarsi dei gangster che avevano avviato la sorella (Ellen Drew) sulla via della prostituzione. Lo scienziato che opera il trapianto è un volto noto, George Zucco, ma facce conosciute compaiono anche tra i gangster, con Paul Lukas, Rod Cameron, Joseph Calleia o Mark Lawrence.

Heisler si era appena segnalato con un eccellente successo in tutt'altro campo (*The Biscuit Eater*, un B-movie familiare sull'amicizia tra un cane e un bambino), ma venne dirottato per qualche tempo su soggetti inquietanti. Subito dopo *The Monster and the Girl* firma così anche la regia di *Among the Living* (1941), un ottimo suspense di atmosfera «gotica», in cui Albert Dekker è un uomo accusato dell'omicidio che ha in realtà commesso suo fratello gemello, un pazzo fuggito dal manicomio ed immediatamente datosi al crimine. Dekker interpreta ovviamente il ruolo di entrambi i gemelli, mentre il cast comprende anche una quasi esordiente Susan Hayward e una quasi agonizzante Frances Farmer, che da lì a poco conoscerà in ben altro modo manicomi e follia.

In *Remarkable Andrew* (1942), Heisler ha invece a che fare con un soggetto alla Frank Capra, in cui un idealista di provincia riesce ad aver la meglio sui politici corrotti. Lo sceneggiatore era Dalton Trumbo, il protagonista William Holden, mentre le scene fantasy erano fornite dagli spiriti dei presidenti degli Stati Uniti (in particolare l'Andrew Jackson di Brian Donlevy), che giungono a soccorrere e guidare l'azione del giovane ed onesto contabile.

Un altro regista che negli anni '40 realizza originali film fantastici alla Paramount è Lewis Allen, con *La casa sulla scogliera* (*The Uninvited*, 1944) e

Paul Lukas ed Ellen Drew in *The Monster and the Girl* (1941) di Stuart Heisler.



il successivo *Il fantasma* (*The Unseen*, 1945). Di origine inglese e di estrazione teatrale, Allen era passato al cinema con un contratto che lo legò alla Paramount per tutto il decennio. Il produttore John Houseman la ricorda «dotato di esperienza teatrale, modi scostanti e parecchio snobismo»; messo da parte dopo una carriera di B-movies «noir» o polizieschi dignitosamente svolta fino a tutti gli anni '50, è oggi dimenticato, ma resta autore di molti film interessanti: a cominciare proprio da *La casa sulla scogliera*, per proseguire con *Amarti è la mia dannazione*, *Gangster in agguato*, *Il cerchio di fuoco*, *Ultimatum a Chicago*, o *Voi assassini*.

*La casa sulla scogliera*² è ambientato sulle coste della Cornovaglia, dove un critico musicale e sua sorella si trovano in vacanza, e casualmente s'imbattono in una villa disabitata a picco sul mare, che decidono di acquistare. Villa Ventosa, però, mostra subito di nascondere qualche segreto: ha fama di essere abitata da fantasmi, viene venduta a basso prezzo, e suscita contrasti tra il colonnello che ne è proprietario, e la sua nipote ventenne, che vi aveva abitato da bambina. In effetti, appena vi si stabiliscono, i due nuovi proprietari notano strani fenomeni: una stanza è particolarmente fredda e inquietante, prima dell'alba si sentono angoscosi singhiozzi, e la ragazza dice di sentire la presenza della madre, morta suicida molti anni prima gettandosi giù dalla scogliera.

C'è sotto un'intricata vicenda familiare, con triangolo adulterino sfociato in tragedia, una doppia presenza fantasmatica, ed un vero e proprio mistero da risolvere; ma quello che conta è il clima d'inquietudine che il film trasmette e l'«atmosfera» che riesce a creare. Non si tratta soltanto di «orrore suggerito», ma di un abilissimo alternarsi di commedia e di mistero. Il tono del film resta infatti in gran parte leggero, particolarmente nell'interpretazione di Ray Milland, ma riesce a passare con grande efficacia da situazioni brillanti ed ironiche all'incertezza e all'inquietudine. Parte del merito va anche alla fotografia di Charles Lang, noto soprattutto per western o film avventurosi, ma a cui si devono anche *La morte va in vacanza*, *Sogno di prigioniero*, *Il fantasma di mezzanotte*, o (alla Fox) *Il fantasma e Mrs. Muir*.

Una casa misteriosa è al centro anche di *Il Fantasma*, alla cui sceneggiatura collaborò Raymond Chandler, allora sotto contratto alla Paramount. Il fascino del film — molto inferiore a *La casa sulla scogliera* — è affidato anche qui al clima di tensione e di mistero, abilmente suscitato dalla fotografia di John Seitz (lo stesso di *La fiamma del peccato*), ma anche dalla sceneggiatura di Chandler, che rimaneggiò completamente una prima stesura che era stata tratta dal romanzo «Her Heart in Her Throat» di Ethel Lina White. Il motivo per cui fu scelto Chandler è che il giallista veniva ritenuto in grado di poter risolvere un intrigo un po' troppo complicato, e che lo interessò per l'aspetto «inglese» che presentava. Ricorda infatti il regista Lewis Allen: «Chandler era molto amareggiato, perché sentiva di non aver ricevuto i giusti riconoscimenti per i suoi libri. Riscrisse completamente «The Unseen». Gli inglesi sembrano maneggiare il terrore meglio degli americani, e Ray — con i suoi modi inglesi — capi che cosa ci voleva. Criticò la prima sceneggiatura perché poco inglese, e fece del suo meglio per porvi rimedio».

C'è ancora di mezzo un edificio, questa volta a Salem Halley (New England), dove anni prima è stato ucciso un uomo, e che da allora è rimasto chiuso. Ogni tanto, però, una misteriosa luce accesa traspare dalle imposte delle finestre, e l'atmosfera di inquietudine e di sospetto sembra pervadere anche la famiglia dei vicini, composta da un vedovo, dai suoi due figli e dalla governante che, appena arrivata a prendere servizio, si è immediatamente accorta del clima da incubo. La situazione precipita

quando torna la proprietaria della casa misteriosa, che intende riprendere possesso dell'abitazione, ma viene uccisa dal fantasma. Si scoprirà che il presunto fantasma è in realtà l'assassino del marito della donna.

Alla tradizione horror appartiene invece *The Man in the Half Moon Street* (1945), con Nils Asther nella parte di uno scienziato ultranovantenne che dimostra però poco più di trent'anni. È riuscito a prolungare la sua giovinezza grazie ad un elisir di lunga vita, ottenuto uccidendo giovani studenti in medicina ed utilizzandone poi l'estratto ghiandolare. Il film è inedito in Italia, ma le recensioni d'epoca ci dicono che si tratta di una produzione abbastanza accurata rispetto alla media del genere, pur lamentando che la storia era già stata vista e rivista molte volte. Tratta da una pièce di Barre Lyndon, era destinata però ad essere vista almeno ancora una volta: quando Terence Fisher realizzerà nel '59 «L'uomo che ingannò la morte» («The Man Who Could Cheat Death»), prodotto dalla Hammer, e distribuito in America proprio dalla Paramount.

Donald Crisp e Gail Russell in *La casa sulla scogliera* (*The Uninvited*) 1944, una deliziosa «ghost story» di Lewis Allen, interpretata da Ray Milland.



7. LE COMMEDIE FANTASTICHE DI MITCHELL LEISEN

Tra i registi che fecero la Paramount, e che meglio interpretarono lo «stile» della casa, un posto di primo piano occupa Mitchell Leisen (1898-1972), autore assai fine ma per lungo tempo sottovalutato, e solo recentemente «riscoperto» dalla critica francese (è del dicembre '87, ad esempio, un significativo ma parziale dossier su «Positif»).

Leisen aveva studiato arte all'Art Institute di Chicago ed architettura all'università di Washington, ed era arrivato alla Paramount con Cecil B. De Mille, che lo aveva ingaggiato negli anni Dieci come costumista, passandolo poi scenografo e portandolo con sé anche nel periodo di divorzio dalla Paramount (1925-31). All'inizio degli anni '30 era stato poi promosso regista assieme a Henry Hathaway, Charlie Barton e Alexander Hall, dirigendo come suo secondo film *La morte va in vacanza* (1934), un ottimo successo basato su una commedia di Alberto Casella.

L'aristocratico Friedrich March vi interpreta la Morte, che si prende una vacanza e penetra in un castello, dove si fa presentare a tutti come il Principe Sirki, diventando in breve tempo il centro della vita mondana; di lui si innamora però la figlia del Duca, decisa a seguirlo anche quando viene a sapere di chi realmente si tratti. Leisen vi affronta uno dei suoi temi preferiti: quello dell'uomo che serve a rivelare la personalità della donna, in un clima che è qui sospeso tra amore terrestre e disponibilità a seguire il proprio desiderio anche nel mistero e nell'aldilà.

Come regista, era esattamente l'opposto di De Mille, ed il fascino delle sue commedie si fondava soprattutto sulla leggerezza del tocco: «per De Mille — ricorda Leisen — ogni cosa era a lettere maiuscole, in tubi al neon alti otto piedi: Amore, Passione, Vendetta ... Non c'era nessuna sfumatura. E quando vide il mio primo film, venne da me quasi dispiaciuto, perché io avevo fatto quello che lui non era in grado di fare. Sapete, lui vedeva tutto in grande, e quando provò a fare quella che credeva una commedia brillante, fece la cosa più tragica io abbia mai visto. Non sapeva lavorare con sfumature o sottigliezze».

Abile nel dirigere gli attori, Leisen seppe sfruttare il proprio gusto scenografico e le splendide sceneggiature che gli venivano fornite dagli scrittori dello studio, in particolar modo Preston Sturges, Maxwell Anderson e soprattutto la coppia formata da Billy Wilder e Charles Brackett. Nella sua lunga permanenza alla Paramount, ebbe altre occasioni di dirigere commedie con occasionali elementi fantastici ed onirici. *The Big Broadcast of 1938* (con W. C. Fields, Dorothy Lamour, e un esordiente Bob Hope) è ad esempio la quarta ed ultima puntata di una fortunata serie comico-musicale, in cui gli elementi fantastici compaiono come eccentriche stravaganze, e in *Non c'è tempo per l'amore* (*No Time for Love*, 1942) Fred MacMurray sogna di essere un superman volante.

Ma i due casi più importanti sono ancora legati a due personaggi femminili, sottoforma di «commedia psicanalitica». *Le schiave della città* (*The Lady in the Dark*, 1944), tratto da una commedia di Moss Hart con musiche di Kurt Weill, è un musical in cui la direttrice di una rivista (Ginger Rogers) si dimostra un po' troppo presa dal suo lavoro, ed in seguito ad alcuni disturbi nervosi si reca da uno psicanalista. Rivive così sulla scena alcuni sogni che permettono al medico di scoprire l'origine dei suoi mali, e a Leisen e allo scenografo Hans Dreier di sbizzarrirsi in fantasiosi numeri musicali, tra cui la stravaganza circense dove Ginger Rogers canta «The Saga of Jenny». Le canzoni sono tuttavia in numero ridotto rispetto allo spettacolo di Broadway, perché — a detta di Leisen — il produttore Buddy De Sylva odiava Kurt Weill, e lo costrinse a tagliare ottimi numeri musica-

li che erano già stati girati.

Di carattere onirico-psicanalitico è anche *L'uomo che vorrei* (*Dream Girl*, 1947), in cui due sorelle amano lo stesso uomo che, dopo molte indecisioni, sposa una di loro. L'altra (Betty Hutton) inizia allora a cadere frequentemente in sogni ad occhi aperti, abbandonandosi a fantasticherie in cui si prende varie rivincite sulla delusione subita. Tratto da un grande successo di Broadway, aveva però sostituito la protagonista Betty Field con Betty Hutton, e soprattutto aveva trasformato il personaggio da dolce sognatrice in capricciosa ed antipatica miliardaria: due variazioni che il pubblico mostrò di non gradire.

La carriera di Mitchell Leisen finirà improvvisamente all'inizio degli anni Cinquanta, con l'esaurirsi di quello studio-system di cui era stato un ingranaggio esemplare. Tra le sue regie televisive immediatamente successive, è da ricordare la realizzazione di tre episodi della prima serie (1959-60) di «Ai confini della realtà»: «The Sixteen-Millimeter Shrine», «Escape Clause» e «People Are Alike All Over».

8. AI CONFINI DEL FANTASTICO

Ai margini del fantastico si collocano poi filoni o personaggi serial che propriamente non vi appartengono. È il caso, ad esempio, del dottor Fu Manchu, il criminale cinese dalle straordinarie virtù ipnotiche, creato da Sax Rohmer e già protagonista di una serie muta inglese. La Paramount gli dedicò tre film a cavallo del '30, tutti interpretati dallo svedese Warner Oland (futuro Charlie Chan) nella parte del protagonista; nel 1932 ne curerà una versione con Boris Karloff anche la MGM.

I primi due episodi erano diretti da Rowland Lee (futuro autore di «Il figlio di Frankenstein» per la Universal). In *The Mysterious Dr. Fu Manchu* (1929), inizia la vendetta del dottor Fu Manchu contro gli ufficiali inglesi che ritiene responsabili della morte di sua moglie e suo figlio. Allo scopo, ipnotizza la figlia adottiva Lia (Jean Arthur) che usa come strumento per la sua vendetta: ma la figlia viene a sapere la verità, Fu Manchu viene scoperto e si avvelena.

Il film soffre dei molti difetti tecnici dovuti al passaggio dal muto al sonoro, ma le critiche d'epoca elogiano l'interpretazione (e la voce) di Warner Oland. L'ottima accoglienza da parte del pubblico fa in modo che ritorni in vita nel successivo *New Adventures of Dr. Fu Manchu* (anche *The Return of Dr. Fu Manchu*, 1930), in cui la morte precedente si rivela una catalessi volontaria, e Fu Manchu si risveglia per impedire che la figliastra Lia sposi il suo fidanzato inglese. Il terzo episodio della serie, *Daughter of the Dragon* (1931), è invece un prodotto minore, diretto da quel Lloyd Corrigan che era stato sceneggiatore dei precedenti, ed interpretato da Anne May Wong nella parte della figlia che prosegue il tentativo di vendetta paterno.

Anche il successo di Tarzan fece sì che la Paramount tentasse di avere una sua versione del ragazzo cresciuto selvaggio nella giungla. L'anno dopo il primo Tarzan di Johnny Weissmuller uscì così *King of the Jungle* (1933) di Bruce Humberstone, in cui Larry «Buster» Crabbe (un altro campione olimpionico, Tarzan di scarsa fortuna, e poi interprete di eroi muscolosi come Flash Gordon o Buck Rogers) viene catturato assieme ai suoi leoni dal proprietario di un circo e trasportato negli Stati Uniti. Il Tarzan della Paramount doveva originariamente essere diretto da De Mille, ma poiché il regista non si dimostrò interessato, venne realizzato a basso costo da Bruce Humberstone. Ottenne un moderato successo, e servì a

mettere in cantiere una più fortunata versione femminile: *Jungle Princess* (1936), che segnò l'esordio di Dorothy Lamour, ed ebbe un seguito due anni dopo con *Her Jungle Love* (1938).

In *Jungle Princess*, Dorothy Lamour è una ragazza selvaggia in sarong che, assieme ai suoi amici (la tigre Kimau e lo scimpanzé Bogo), salva il cacciatore inglese Ray Milland, rimasto ferito in un'isola tropicale. Poi Dorothy Lamour impara l'inglese, i due si innamorano, e Akim Tamiroff solleva il villaggio vicino contro di lei, accusandola di essere una ragazza voodoo. A salvarli ci penserà il tempestivo intervento dello scimpanzé.

Prodotto a costi limitati e in bianco e nero, *Jungle Princess* si rivelò un ottimo affare. Merito soprattutto di Dorothy Lamour, che si impose immediatamente come una nuova star della Paramount. Tornerà due anni dopo alla stessa formula, sempre in coppia con Ray Milland, in *Her Jungle Love*, realizzato però in Technicolor con un budget più sostanzioso: questa volta lui è un aviatore inglese precipitato in un'isola della Malesia, J. Carrol Naish è il cattivo che vuole darlo in pasto ai coccodrilli, e lei è ancora una ragazza selvaggia in sarong, amica di un leone e uno scimpanzé.

Un caso a parte è infine «Bulldog Drummond», il popolare eroe degli anni '20 e '30 creato dall'inglese Sapper ed interpretato da John Howard in una serie di otto film Paramount tra il '37 e il '39. Alcuni episodi presentano elementi fantastici, ma si tratta di occasionali invenzioni fantascientifiche: in *Bulldog Drummond in Africa* (1938) ci si imbatte così in un disintegratore a radio onda; in *Bulldog Drummond's Peril* (1938) in diamanti artificiali, in *Arrest Bulldog Drummond* (1939) in un raggio distruttore.

La presenza di oggetti futuribili non è del resto insolita nel poliziesco avventuroso, come del resto nel film comico, di cui parleremo più avanti. Una curiosità è invece costituita dal fascino esercitato dalla televisione nella seconda metà degli anni Trenta, con l'anticipazione di modelli fantasiosi in *The Preview Murder Mystery* (1936) di Robert Florey e in *The Television Spy* (1939) di Edward Dmytryk (sceneggiatura del giallista Horace McCoy), dove agenti segreti stranieri cercano di impadronirsi dell'invenzione di un nuovo sistema televisivo.

In molti altri casi, invece, abbiamo thrillers o polizieschi che tendono a slittare nel fantastico per la loro atmosfera, oppure per la particolare condizione psicologica dei suoi protagonisti, con episodi di ipnosi, preveggenza, violenza psicotica.

In *The Witching Hour* (1934) di Henry Hathaway, un chiaroveggente dai poteri ipnotici mesmerizza accidentalmente un giovane che è innamorato di sua figlia, e quest'ultimo uccide sotto ipnosi un politico. Messo sotto processo, il giovane viene difeso da un vecchio e geniale avvocato (un virtuoso sir Guy Standing), che si era già ritirato dalla professione, ma che è l'unico a credere alla storia dell'ipnosi. Avvocato, chiaroveggente ed imputato riusciranno così a convincere la giuria che l'assassino non era responsabile delle sue azioni quando ha commesso il crimine. Buona parte del film si svolge in tribunale, dove sir Guy Standing può esibirsi in uno show personale, e John Hallyday ha a disposizione il suo pezzo forte quando ipnotizza il presidente della giuria.

Ancora un chiaroveggente è il protagonista di *The Great Gambini* (1937), un mystery con tanto di cadavere iniziale e di indagini della polizia, in cui Akim Tamiroff legge nel futuro e predice morti altrui. Il regista è Charles Vidor, che tre anni prima aveva realizzato *Double Door* (1934), un dramma da casa degli orrori tratto da una pièce teatrale di successo a Broadway, dove la perditura Mary Morris tiranneggia il fratellastro Kent Taylor all'interno di un'abitazione newyorkese d'anteguerra fornita di stanza delle

torture e di urne cinerarie di famiglia.

Ed un grande mattatore è anche al centro di *The Scoundrel* (1935), scritto e diretto da Ben Hecht e Charles MacArthur (la coppia di autori di «Prima pagina», per intenderci). Il protagonista è qui Noel Coward, al suo debutto vero e proprio sullo schermo nella parte di un editore newyorkese egoista e cinico. Una giovane poetessa che lui ha ingannato, gli lancia così una maledizione: che possa schiantarsi con il suo aereo, morendo ossessionato dal pensiero che nessuno spargerà una lacrima per la sua morte. E quando lui muore davvero in un incidente aereo, la voce divina lo rispedisce immediatamente sulla terra, concedendogli un mese di tempo per trovare qualcuno disposto a piangere per lui. L'inferno può attendere, insomma, in un film che all'epoca fu molto apprezzato per l'eccezionale interpretazione di un odioso Noel Coward.

Altri film criminali sfiorano situazioni o atmosfere fantastiche. *The Girl from Scotland Yard* (1937) è una specie di disaster-movie ricco di scene catastrofiche, in cui alla fine Eduardo Cianelli viene spazzato via dal raggio della morte. *The Mad Doctor* (1940) vede invece Basil Rathbone nella parte di un medico psicotico che sposa ed uccide le sue pazienti in clima orrifico, almeno fino a quando non interviene l'ex fidanzato della sua ultima moglie ad interrompere la serie.

In questo ambito si inseriscono anche alcuni film tratti da Cornell Woolrich, giallista dalle atmosfere spesso febbrili o allucinate, di cui la Paramount portò sullo schermo svariati romanzi e racconti. *Angoscia nella notte* (*Fear in the Night*, 1946) è un eccellente B-movie tratto dal racconto «Nightmare»: un impiegato sogna di aver ucciso un uomo e di averne nascosto il cadavere in un armadio, e quando si sveglia teme — per alcuni indizi — di essere davvero un assassino. La spiegazione sarà razionale, rivelando un complotto ai suoi danni, ma il racconto procede in un clima da incubo sospeso tra sogno e realtà, molto fedele allo spirito di Woolrich.

La notte ha mille occhi (*Night Has Thousand Eyes*, 1948) è invece tratto dal romanzo omonimo, con Edward G. Robinson nella parte dell'indovino professionista che rievoca la propria esistenza di veggente e tutti i tormenti connessi. Si tratta di un film estremamente cupo e pervaso da ossessive intenzioni suicide, in cui l'angoscia non è determinata da situazioni thrilling ma dai sensi di colpa che divorano il protagonista, e dalla sua intenzione di proteggere la vita di una ragazza di cui ha previsto la morte, a costo della propria vita.

La notte ha mille occhi è diretto da John Farrow, che subito dopo affronterà il tema faustiano all'interno di una storia politico-criminale nel notevole *La sconfitta di Satana* (*Alias Nick Beal*, 1949). Il patto diabolico questa volta coinvolge un procuratore distrettuale (Thomas Mitchell), che riesce a incastrare un gruppo di delinquenti grazie ad un misterioso personaggio, Nick Beal (Ray Milland), che gli consegna preziosi libri contabili e si dimostra capace di apparire e scomparire all'improvviso. Quando però si presenta alle elezioni per la carica di governatore, Mitchell cade nella trappola di Nick Beal, che gli mette alle calcagna una bionda avventuriera e riesce a corromperlo, promettendogli ricchezza e potere. Abbandonato dai suoi compagni di partito, viene eletto, ma si accorge di essere sottoposto a troppi compromessi e si dimette. Ci penseranno la moglie ed un reverendo a salvarlo dall'ultimo, fatale appuntamento con il demoniaco Nick Beal che vuole trasportarlo nell'isola dell'Alma Perdida.

Un esempio di reincarnazione si avrà infine in un film minore degli anni Cinquanta, *The Search for Bridey Murphy* (1956), scritto e diretto da Noel Langley. Il cinema americano era in quel momento invaso da donne

dalla personalità multipla (l'anno dopo uscirà *La donna dai tre volti*, di Nunnally Johnson, con Joanne Woodward), e Teresa Wright si aggiunge alla schiera con il personaggio di una casalinga che viene ipnotizzata da un dilettante, rivive l'esistenza di una contadina irlandese del secolo scorso, e non riesce più ad essere ricondotta nel presente. La vicenda era ispirata ad un best-seller (di Morey Bernstein) che diceva di ispirarsi ad un fatto realmente accaduto.



Ancora Ray Milland (qui con Audrey Totter) è il protagonista di *La sconfitta di Satana* (Alias Nick Beal) 1949.

9. FANTACOMICO E CASE STREGATE

Un caso a parte è costituito poi dai film comici che toccano argomenti fantastici o ne parodizzano testi e situazioni celebri. Una delle grandi maledizioni dei comici Paramount è ad esempio quella di imbattersi prima o poi in qualche casa infestata dagli spiriti. A Bob Hope e Paulette Goddard tocca ben due volte nel giro di un anno, prima in *Il fantasma di mezzanotte* (1939), poi in *La donna e lo spettro* (1940). Il primo si rifà ad un testo (*The Cat and the Canary*) già portato più volte sullo schermo in chiave seria; il secondo riprende il già citato *The Ghost Breakers*, vecchio cavallo di battaglia Paramount fin dai tempi del muto.

L'ambientazione, però, non è molto diversa. In *Il fantasma di mezzanotte*,

te, un notaio convoca un gruppo di parenti nella casa del maligno Cyrus Norman, morto dieci anni prima, e dà lettura dell'originale testamento per cui Paulette Goddard diventerebbe erede universale, a patto di non morire o diventare pazza entro ventiquattr'ore. Nella vecchia casa ne succedono così di tutti i colori: il notaio viene ucciso, la busta con nome dell'eventuale nuovo erede sparisce, la governante rivela che ci sono in giro dei fantasmi, ed arriva anche un pazzo fuggito dal manicomio.

Per Bob Hope è il gran lancio, per Paulette Goddard il primo film con la nuova casa di produzione. Il successo è tale che ne viene fatta subito una fotocopia. In *La donna e lo spettro*, però, la parodia è più deliberata. La Goddard, appena reduce dal «Grande dittatore», è una ballerina da night-club che eredita un castello infestato da fantasmi su un'isola vicino a Cuba. Vi si reca con il pauroso Bob Hope, e davanti ad ombre e rumori sospetti si scatena in quelle urla che — secondo il «New York Times» — «avrebbero dissolto perfino un ingorgo a Times Square». Anche in questo caso, naturalmente, c'è sotto un inganno per tenere alla larga i legittimi proprietari dell'edificio.

Una casa infestata toccherà anche a Jimmy Lydon, il ragazzino protagonista della fortunata serie per famiglie degli Aldrich in una serie di nove film all'inizio degli anni Quaranta: l'occasione gli si presenta quasi subito, in *Henry Aldrich Haunts a House* (1943). Ma per Bob Hope, con tutti i viaggi intorno al mondo che gli tocca compiere, le occasioni di incontri col fantastico si moltiplicano: naturalmente, in compagnia di Bing Crosby e Dorothy Lamour. In *Avventura al Marocco* (*Road to Morocco*, 1942) incontrano un cammello che parla e un anello magico; in *I cacciatori d'oro* (*Road to Utopia*, 1945) s'imbattono in altri animali parlanti e Santa Claus; in *Avventura al Brasile* (*Road to Rio*, 1947), Dorothy Lamour è perseguitata da una zia che la tiene sotto ipnosi, e viene aiutata dai due musicisti incontrati sulla nave; in *La principessa del Bali* (*Road to Bali*, 1952) vi sono piovre gigantesche a guardia di un tesoro, e sirene in miniatura. Tutto solo, Bing Crosby farà invece un viaggio fantastico più classico: quello attraverso il tempo, nella versione di *La corte di re Artù* (*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, 1948) tratta dal romanzo di Mark Twain, ed apprezzata più per i suoi scenari in Technicolor che per l'humour.

Dalla solita casa stregata dovranno invece passare anche Dean Martin e Jerry Lewis, che in *Morti di paura* (*Scared Stiff*, 1952) credono di aver ucciso un gangster, si imbarcano per l'Avana e incontrano sulla nave Elizabeth Scott, che ha appena ereditato un castello su un'isola di fronte a Cuba. La storia è la stessa di *La donna e lo spettro*, il tentativo di riciclare Elizabeth Scott in chiave brillante (le tough-dames non erano più di moda) fu molto apprezzato dall'attrice, e la coppia Hope-Crosby appare in un breve «cameo».

Da solo, Jerry Lewis affronterà poi temi fantastici nelle sue personalissime revisioni. In *Un marziano sulla terra* (*Visit to a Small Planet*, 1959) è un marziano che scende sulla terra per osservare la vita degli uomini, convince un giornalista televisivo dell'esistenza dei marziani, si innamora, ma alla fine scappa via. Nel *Cenerentolo* (*Cinderella*, 1960) è perseguitato dalla madre e dai fratellastri ma fa innamorare di sé la principessa, e nelle *Folli notti del dottor Jerryll* (*The Nutty Professor*, 1962) il mostruoso professor Jerryll scopre una soluzione che lo rende bello e affascinante, facendolo così protagonista di una doppia vita. Una breve apparizione di Jerry Lewis figura anche in *Il villaggio più pazzo del mondo* (*Li'l Abner*, 1959), curioso musical fantastico tratto da uno spettacolo di successo a Broadway e naturalmente ispirato ai fumetti di Al Capp, con la zona di Dogpatch minacciata di diventare teatro di esperimenti nucleari.

10. L'ANIMAZIONE PARAMOUNT E SUPERMAN

Tra i punti di forza della Paramount negli anni '30, c'era anche il settore dedicato al cinema d'animazione, che poteva puntare sulla collaborazione dei principali rivali di Walt Disney: i fratelli Max e Dave Fleischer, che sulla base di un contratto durato dal 1927 al 1942 realizzarono per la Paramount tutta la parte più celebre della loro produzione.

In quei quindici anni si susseguirono le serie dedicate a Ko-ko the Clown, Betty Blue, Bimbo e Popeye, tutte di grande successo. Popeye, cioè Braccio di Ferro, batté nel '36 anche Mickey Mouse in un referendum di popolarità tra i bambini americani. Molti cortometraggi, tra l'altro, sono di argomento fantastico. Per Ko-ko ci sono scenari fiabeschi (*Ko-ko Lamps Aladdin*, 1928), case stregate (*Ko-ko's Haunted House*, 1928) o ipnotismi (*Ko-ko's Hypnotism*, 1929). Betty Boop s'inoltra all'inferno (*Red Hot Mama*) o nel paese delle meraviglie (*Betty in Blunderland*), vive esperienze horror (*Betty Boop's Halloween Party* o *Betty Boop's Penthouse*, dove c'è una specie di mostro Frankenstein), diventa Cappuccetto Rosso, Biancaneve o Cenerentola. E Popeye, tra le altre cose, è protagonista di lussuose avventure esotiche con la lampada di Aladino, i quaranta ladroni di Ali Baba o Sinbad il marinaio.

Ma il più ambizioso dei progetti nel cortometraggio d'animazione fu la serie dedicata a Superman, voluta proprio dai responsabili della Paramount che credevano moltissimo al successo del personaggio, i cui fumetti erano stati pubblicati per la prima volta nel 1938. Quando i Fleischer ricevettero l'incarico, fecero subito presente che i costi sarebbero stati molto elevati, a causa dell'effetto realistico necessario e degli effetti speciali, ma la compagnia disse di procedere egualmente, ed il primo episodio uscì nel settembre 1941.

I cartoons riprendevano le stesse caratteristiche grafiche dei personaggi delle tavole, migliorandone forse il disegno sotto vari aspetti. C'erano tutti: Superman-Clark Kent, la collega Lois Lane, il reporter Jimmy Olsen, il capo-redattore Perry White, più la solita sfilata di pericoli pubblici. Le voci erano quelle del serial radiofonico trasmesso nel 1940: Clayton «Bud» Collyer e Joan Alexander. La serie era caratterizzata da una grafica accuratissima, complessa nelle scenografie, ricca d'azione, e raffinata nei giochi di ombre e di mistero che precedevano l'entrata in azione del protagonista. Gli slogan più celebri: «This Looks Like a Job for Superman», e «It's a Bird... it's a Plane... It's Superman», rimasta come sigla iniziale.

Il successo di pubblico fu notevole, ma gli alti costi restringevano parecchio il margine di guadagno, e la crisi degli studi Fleischer finì per travolgere la serie. Il tentativo di misurarsi con Disney con la produzione di lungometraggi (*I viaggi di Gulliver*, 1938; *Mr. Bug Goes to Town*, 1941) segnò il fallimento economico dei Fleischer e la fine dei loro studi. Con la guerra, inoltre, si era verificata una grave contrazione del mercato internazionale, ed una serie costosa come quella di Superman non poteva sopravvivere. Rilevata direttamente dalla Paramount andò avanti ancora per un anno, ma dopo diciassette episodi venne interrotta nell'estate 1943.

11 - GEORGE PAL E LA FANTASCIENZA ANNI '50

La rottura con i fratelli Fleischer venne però compensata nel corso degli anni '40 dalla presenza di un grande personaggio del cinema d'animazione: George Pal, destinato ad imprimere il suo marchio personale non solo

ad una delle più fortunate serie di cartoons Paramount, ma ai più importanti film di fantascienza che la compagnia produsse nel decennio successivo.

Ungherese di nascita (vero nome: Gyorgy Pál), aveva lavorato come scenografo a Budapest, ma si era specializzato nell'animazione di pupazzi prima in Germania e in Olanda, poi a Londra, dove aveva affiancato all'attività pubblicitaria anche la realizzazione di cortometraggi di finzione. Arrivò alla Paramount nel 1940, ed iniziò subito la produzione di serial di pupazzi animati (i «Puppetoons») che ottennero immediato successo, prontamente sottolineato dagli Oscar: tra il '41 e il '47 ebbero una «nomination» all'anno, e nel 1943 valsero allo stesso Pal un Oscar speciale per lo sviluppo tecnico e artistico. Molti di questi cortometraggi, tra l'altro, si ispiravano a soggetti fantastici: *Five Hundred Hats of Barthelomew Cubbins*, *Jasper and the Beanstalk*, *Tubby the Tuba* ecc.

La «prima volta» di Pal nel lungometraggio avvenne in *Variety Girls* di George Marshall (1947), uno di quegli spettacoli stravaganti in cui la casa di produzione presentava in rassegna tutte le sue star: e, nell'ammucchiata generale, ci fu un posto d'onore anche per i suoi «Puppetoons». Ma le ambizioni di Pal erano ben maggiori: terminato il periodo d'oro del cinema d'animazione, si specializzò in effetti speciali, supervisionando, producendo — e poi anche dirigendo — alcuni dei più importanti film di fantascienza degli anni Cinquanta.

Dopo «Uomini sulla luna» (1950, Eagle Lion) guidò così il tentativo della Paramount di porsi sulla scia del nuovo genere di successo. La caratteristica fondamentale delle sue produzioni, al di là del valore dei singoli film, fu sempre l'efficienza tecnica e il fascino meraviglioso dei suoi effetti speciali. Un Oscar per gli effetti ottici, ed una «nomination» per la fotografia a colori, ottenne ad esempio il suo primo film per la Paramount, *Quando i mondi si scontrano* (1951), tratto dal romanzo di Balmer e Wylie. Un astronomo scopre l'esistenza di un pianeta che sta per entrare in rotta di collisione con la terra, provocandone la completa distruzione. I suoi colleghi, interpellati, confermano la catastrofica previsione, e decidono di costruire un'astronave in grado di portare in salvo un numero limitato di uomini. La commissione dell'Onu nega il suo appoggio, ma la collaborazione di privati permette la costruzione dell'astronave, una nuova arca che può accogliere a bordo meno di cinquanta persone, e portarli in salvo su un satellite la cui atmosfera è respirabile per l'uomo.

«Sebbene il film contenga momenti molto emozionanti, e non perda mai di interesse, l'effetto finale scade repentinamente di tensione» obiettava lo scrittore Arthur C. Clarke, che aggiungeva: «le sequenze che mostrano la costruzione dell'astronave sono realizzate in modo eccellente, e dobbiamo darne pieno merito a George Pal e Chesley Bonestell... alcune delle scene di distruzione sono realizzate in modo superbo, con autentiche catastrofi abilmente combinate con modellini per produrre sequenze davvero terrificanti. Anche il decollo è stato concepito molto bene, e uno dei momenti che restano nella memoria è l'ultima immagine del luogo del lancio, immerso in una spettrale luce gialla della stella che riempie il cielo (...) L'arrivo tra i monti del nuovo mondo, su un campo di neve, è abbastanza drammatico, ma quello che doveva essere il grande momento del film è completamente rovinato. Quando la porta dell'astronave si spalanca, la neve è misteriosamente scomparsa, e ci troviamo di fronte ad uno sfondo nero che sembra più Disney che Bonestell».

Il film ebbe un grande successo di pubblico, ed è rimasto celebre anche per alcune ottime sequenze, come la distruzione di New York. Il capolavoro di Pal alla Paramount è però il successivo *La guerra dei mondi*, tratto dal romanzo di H. G. Wells, ed affidato alla regia di Byron Haskin. Un oggetto

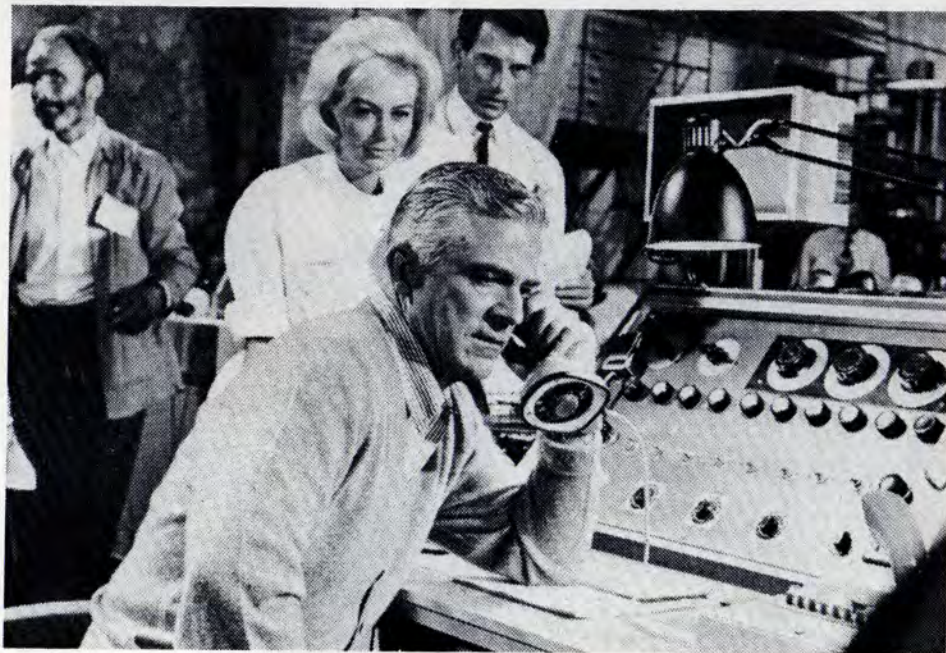
misterioso cade presso una cittadina californiana, suscitando l'interesse della gente del posto e l'intervento dell'esercito. La presunta meteora è radioattiva, e durante la notte si rivela un'astronave extraterrestre da cui escono strane creature. Il reverendo, che avanza verso di loro declamando la Bibbia, viene incenerito, ed ogni tentativo di distruggere i nuovi venuti si trasforma in disfatta: si tratta infatti di un missile inviato dai marziani, che hanno deciso di invadere la Terra in quanto non è più possibile vivere sul loro pianeta. Ci salveranno i batteri che germinano nella nostra atmosfera e a cui gli invasori non sono abituati.

Ancora una volta gli effetti speciali furono il punto di maggior forza del film, realizzato tra l'altro con costi piuttosto elevati per l'epoca, e tempi di lavorazione relativamente lunghi. Le forme ideate per marziani e astronavi, benché diverse da quelle descritte da Wells, divennero immediatamente celebri, ma l'efficacia del film non sta solo in questi dettagli, quanto nella messinscena nervosa e dinamica di Byron Haskin. Stephen King vi aggiunge anche una motivazione più nazionalistica: «c'è uno splendido momento quasi all'inizio della Guerra dei mondi, quando tre uomini, uno dei quali agita una bandiera bianca, avvicina la prima astronave degli alieni. Ciascuno dei tre sembra provenire da una classe e una razza diversa, ma sono uniti, non solo dalla loro comune umanità, ma da un senso di americanità che non credo fosse casuale. Appena si avvicinano al cratere fumante con la loro bandiera bianca, evocano quell'immagine della Rivoluzione con cui tutti noi siamo cresciuti a scuola: il tamburino, il pifferaio e il portabandiera. Così la loro distruzione da parte del raggio dei Marziani diventa un atto simbolico, richiamando tutti quegli ideali per cui gli Americani hanno sempre combattuto».

A Byron Haskin, Pal affidò anche la regia del successivo *Furia bianca* (*The Naked Jungle*, 1954), un film avventuroso ricco di effetti speciali per la presenza di uno sterminato esercito di termiti che assaltano la piantagione dei protagonisti. E fu ancora Haskin a dirigere *La conquista dello spazio* (1955), buon esempio di fantascienza spaziale in cui un'astronave si dirige verso Marte per porre rimedio alla crisi economica e di sovrappopolazione della Terra, le cui riserve vanno esaurendosi. L'equipaggio dovrà però fronteggiare il comandante impazzito, schiacciato da un folle complesso di colpa davanti ad imprese umane che gli sembrano sfidare Dio. Anche in questo caso, gli effetti coordinati da Pal e gli scenari di Chesley Bonestell costituiscono la parte più spettacolare del film.

Fu questa, però, anche l'ultima produzione Pal per la Paramount, che realizzò tuttavia quattro altri film di fantascienza, con esiti peraltro inferiori. Jack Arnold, ad esempio, abbandonò la Universal per cui aveva diretto *Destinazione ...Terra*, *Il mostro della Laguna Nera*, *Tarantola*, *Radiazioni B. X.*, ma trovò un minor livello tecnico proprio in quegli effetti speciali che erano stati il pregio maggiore dei film di Pal. *I figli dello spazio* (*Space Children*, 1957) si basa su una fiacca morale spazial-pacifista, abbastanza originale per l'epoca. Uno strano essere informe giunge nei pressi di una base missilistica degli Stati Uniti, da cui sta per essere lanciato in orbita un satellite dotato di una nuova arma micidiale. La creatura, una specie di cervello gigantesco, si mette in contatto telepatico con i bambini della zona, istigandoli ad impedire il lancio del satellite, e fornendo loro anche doti straordinarie che permettono di attuare il boicottaggio.

Gli effetti erano comunque firmati da uno dei grandi nomi della storia del cinema fantastico: quel John Fulton, che negli anni Trenta aveva lavo-



**Dana Andrews e Janette Scott in
Esperimento IS, il mondo si frantuma
(Crack in the World) 1965 di Andrew
Marton.**

rato alla grande fabbrica dell'Universal (L'uomo invisibile, Frankenstein, L'uomo lupo ecc.), e che lavorò anche agli altri film Paramount del periodo, a cominciare da *Il colosso di New York* (1958), che riprende senza molto vigore il classico tema del trapianto. Un geniale scienziato muore in un incidente d'auto, e lo zio chirurgo decide di mantenerne in vita il cervello, trapiantandolo poi in un robot. Lo scienziato può così riprendere i suoi studi, ma a poco a poco inizia a soffrire della nuova condizione, sfugge a qualsiasi controllo, ed inizia ad uccidere. Il film era diretto da Eugene Lourie, il grande scenografo francese di origine russa che aveva lavorato a lungo con Renoir e che, dopo una breve carriera di regista svolta in buona parte nel campo fantastico, tornò all'art direction, collaborando tra l'altro a *Esperimento IS: il mondo si frantuma* (Andrew Marton, 1965, distribuito dalla Paramount).

Di John Fulton erano anche gli effetti speciali di *Ho sposato un mostro venuto dallo spazio* (1958), che si inserisce lungo il filone dell'«invasione degli ultracorpi». Una donna è preoccupata dal comportamento del marito, che ha sposato da poco tempo, ma che sembra divenuto di colpo insensibile e ostile. Decide perciò di seguirlo di notte, e scopre che si tratta di una creatura mostruosa, legata ad altri esseri della stessa specie, che si riuniscono in un'astronave nascosta nel bosco. Sono esseri extraterrestri che hanno assunto l'aspetto di uomini, e che tengono prigionieri nella loro base i corpi di cui hanno assunto l'aspetto. Aiutata da un amico, la donna riuscirà ad organizzare una spedizione per liberare i prigionieri e costringere gli extraterrestri a cercare un nuovo pianeta su cui trasferirsi. Secondo Stephen King, «c'è un momento assolutamente agghiacciante nel film. Non dico che valga il prezzo del biglietto, ma funziona, eccome! Tyron ha sposato la sua ragazza (Gloria Talbot) e adesso sono in luna di miele. Mentre lei si stende sul letto, vestita nella canonica camicia da notte bianca, Tyron esce sul balcone della loro stanza d'albergo per fumarsi una sigaretta. Sta arrivando un temporale, ed un fulmine all'improvviso rende per un attimo trasparente il suo volto. Vediamo il viso orribile dell'alieno — scavato, nodoso, bitorzoluti. È una mantide, e durante la dissolvenza abbiamo forse il tempo per immaginare la consumazione che seguirà... in un boccone».

Ma il più importante del gruppo Paramount del 1957-58 è forse *Fluido mortale*, che segna tra l'altro l'esordio come protagonista di Steve McQueen. Un'entità informe giunge sulla Terra: ha l'aspetto di una massa gelatinosa, di colore rossastro e di non grandi dimensioni, ma è in grado di fagocitare gli esseri viventi con cui viene a contatto. Ad ogni nuova vittima, la massa gelatinosa aumenta di volume, spostandosi da un luogo all'altro e continuando a divorare esseri umani. Indistruttibile davanti a qualsiasi arma, si dimostra però sensibile al freddo, e verrà perciò trasportata al Polo Nord per essere resa inattiva.

Saranno questi, tuttavia, gli ultimi film di fantascienza prodotti dalla Paramount negli anni '50: il ciclo si era inesorabilmente concluso. Alcuni anni dopo, troveremo però ancora Byron Haskin al lavoro, in *S.O.S. - Naufragio dallo spazio* (1964), che come dice il titolo originale è la storia di Robinson Crosue riciclata in chiave spaziale. In un futuro prossimo venturo, gli occupanti di un'astronave sono costretti da una meteora a lanciarsi su Marte. Sopravvive solo uno degli astronauti che, assieme alla scimmietta di bordo, inizia la difficile sopravvivenza sul pianeta. Scopre però che alcune pietre hanno la capacità di sprigionare ossigeno, poi scopre una fonte d'acqua e una vegetazione di piante commestibili, e si organizza in attesa dei soccorsi dalla terra. Dovrà però fare i conti anche con gruppo di alieni, che periodicamente scendono su Marte per caricare del minerale, servendosi di altri schiavi alieni; proprio uno di questi, sfuggito

ai suoi persecutori, spiega tutto al protagonista.

L'ambientazione è efficace, lo stile di Byron Haskin ha ancora una dinamica concisione, ma il filone si è ormai esaurito, e la fantascienza sta vivendo una fase di trasformazione. *Esperimento I. S.: il mondo si frantuma* (1965) è un prodotto inglese, mentre *Operazione diabolica* (*Seconds*, 1966) di John Frankenheimer è un buon esempio della ricerca di nuove direzioni, anche se venne accolto molto male sia al festival di Cannes, sia da pubblico e critica americani. Tratto da un romanzo di David Ely, segue l'angoscioso destino di un ricco signore di mezz'età, che si affida ad un'organizzazione segreta perché gli procuri un nuovo corpo e una nuova identità. Si sottopone così alle operazioni necessarie, ma si ritrova poi completamente in balia dell'organizzazione cui si è affidato.

Dopo il clamoroso fallimento, *Operazione diabolica* si è conquistato col tempo, soprattutto nel circuito «art house», una fama di capolavoro maledetto altrettanto eccessiva. Jean-Pierre Bouyoux lo definisce «folle, vertiginoso, caustico, angoscioso, implacabile... un grandissimo film noir», ma la fotografia del grande James Wong Howe, ad esempio, trabocca di inquadrature ricercate e di grandangoli, che il direttore della fotografia dice di essere stato costretto ad usare per ordine di Frankenheimer, e che oggi costituiscono uno degli aspetti più datati.

Il film resta però estremamente interessante, freddo e spietato nel costruire un'atmosfera di angoscia attorno al personaggio principale. Proprio la scelta dell'interprete, tra l'altro, era stato un motivo di attrito tra il regista e la Paramount: Frankenheimer aveva identificato in Laurence Olivier l'attore ideale per il doppio ruolo (anziano e giovane) ed aveva già ottenuto il consenso dell'attore, ma la casa di produzione scartò la soluzione, preferendogli una star come Rock Hudson. Hudson offrì una delle sue migliori interpretazioni, ma così estranea al suo abituale cliché da complicare ulteriormente le possibilità commerciali del film.

James Stewart e Kim Novak in *La donna che visse due volte* (Vertigo) 1958, uno dei grandi classici di Alfred Hitchcock.

12. GLI ANNI SESSANTA E WILLIAM CASTLE

Con la fine degli anni '50, si era ormai definitivamente dissolta qualsiasi immagine individuale che potesse caratterizzare le varie compagnie, e mantenere un'eco di quello che fino all'inizio del decennio era uno stile, o quanto meno una politica produttiva tipica di una casa.

Restano tuttavia alcuni accordi che legano singoli autori ad una «major» per una serie di film: ma si trattava naturalmente di film che

potevano recare in testa il «logo» di qualsiasi altro studio. L'accordo più importante è quello stipulato con Hitchcock a partire da «La finestra sul cortile», grazie al quale veniva garantita al regista una libertà quasi assoluta. Tra i film realizzati alla Paramount figurano così anche *La donna che visse due volte* (1958) e *Psyco* (1960), che segnano due dei momenti più importanti del rapporto di Hitchcock con temi fantastici.

Negli anni Sessanta, la Paramount distribuisce negli Stati Uniti anche horror realizzati in Gran Bretagna dalla Amicus: *Tales That Witness*



Madness (1963), *Dr. Terror's House of Horrors* (1964), *The Psychopath* (1965), *The Skull* (1965), *Deadly Bees* (1966), tutti diretti da Freddie Francis.

Ma un'altra collaborazione interessante è quella con William Castle, il simpatico ed estroso «Hitchcock dei poveri» che alla fine degli anni Cinquanta era riuscito ad emanciparsi dalle insipide produzioni di serie per la Columbia, diventando invece producer-director di piccoli ma originali thriller. Dopo aver lavorato ancora con la Columbia (fino al '62) e poi con l'Universal, nel 1967 iniziò la sua collaborazione con la Paramount, con due «black comedies» interpretate da Sid Caesar: la prima (*Un vestito per un cadavere*, da Donald Westlake) era a sfondo gangsteristico, mentre la seconda (*Il fantasma ci sta*) era stata lanciata con lo slogan «il primo film che affronta il maggior problema del nostro tempo: la vita sessuale dei fantasmi!», e riguardava la solita coppia che affitta una casa per le vacanze, ma la trova infestata da spettri.

In *Anno 2118: progetto X* (*Project X*, 1968), Castle affronta invece una curiosa spy-story fantascientifica, ambientata in un futuro suddiviso tra i due grandi sistemi dell'Ovest e dell'Est. Un agente è appena tornato da una missione in Australasia, privo di memoria in seguito ad un siero «difensivo» che gli ha fatto perdere ogni ricordo. Gli scienziati ritengono tuttavia che nella sua missione sia venuto a conoscenza dell'arma segreta concepita nell'Est per sconfiggere definitivamente l'Ovest, e lo sottopongono ad un esperimento. Viene cioè fornito di una nuova «memoria», trasportato all'indietro nei nostri anni Sessanta appositamente ricostruiti, e sottoposto ad un trattamento che permette di visualizzare su uno schermo immagini della missione che affiorano confusi nella sua mente. L'arma segreta sarà però scoperta grazie al cervello di un'altra spia occidentale, morta nel frattempo: si tratta di un concentrato di malattie medioevali iniettate nell'agente segreto, che al suo ritorno in Occidente è così trasformato in una micidiale «bomba batteriologica».

Anno 2118: progetto X è un esempio di fantascienza asettica, con qualche tocco ironico ed originale: come la ricostruzione della nostra epoca, l'interpretazione un po' caricaturale di Henry Jones nella parte del bonario scienziato, e le sequenze «visionarie» realizzate con l'apporto di Hanna e Barbera per le scene d'animazione. Ma il 1968 è una data importante per Castle perché segna il successo della sua produzione più ambiziosa: quella di *Rosemary's Baby* di Roman Polanski, distribuito dalla Paramount, con cui esce per la prima volta dall'ambito delle piccole produzioni, riservandosi anche una breve apparizione «alla Hitchcock».

È questo il momento culminante del suo rapporto con la Paramount, per cui produrrà ancora il film carcerario «La rivolta» (1969, di Buzz Kulik), e curerà l'ultima sua regia: l'eccentrico *Shanks* (1974), un film muto dall'apparenza gentile e fiabesca, ma dalla sostanza angosciosa e spietata, in cui il mimo Marcel Marceau è un burattinaio pazzo attorniato da cadaveri su cui esercita un potere diabolico.

Nel '75, Castle affiderà al giovane Jeannot Szwarcz (futuro autore, tra l'altro, di «Lo squalo 2» e «Ovunque nel tempo») la regia di *Bug, l'insetto di fuoco*, di cui fu produttore, e sceneggiatore in coppia con Thomas Page. Il film, che resta una delle migliori prove di Szwarcz, riguarda strani insetti scaturiti da una crepa del terreno in seguito ad un terremoto, e rivelatisi micidiali perché in grado di incenerire tutto quello che toccano. A peggiorare le cose ci si metterà lo scienziato Bradford Dillman, che nel suo laboratorio isolato finisce per creare una razza super-intelligente e super-distruttiva.

Bug, l'insetto di fuoco si inserisce lungo un filone particolarmente caro agli anni '70: quello degli insetti improvvisamente divenuti più aggressivi, oppure più intelligenti, oppure giganteschi, in seguito ad una mutazione

per lo più imputabile all'uomo. È un filone che si riallaccia agli anni '50, e a cui appartengono opere come «L'invasione dei ragni giganti», «L'invasione delle api regine», «I carnivori venuti dalla savana», «Swarm», ma di cui uno dei contributi più originali resta *Fase IV: distruzione terra* (1974), che segna l'esordio nel lungometraggio di Saul Bass, il geniale innovatore dei titoli di testa tra gli anni Cinquanta e Sessanta, celebre anche per il contributo dato a *Psycho* di Hitchcock.

Fase IV è un film spoglio ed essenziale, la cui efficacia si basa soprattutto sulla rigorosa scansione drammatica e sull'originalità delle riprese. Due uomini e una donna si trovano rinchiusi in un laboratorio sotterraneo, assediati da formiche legate tra loro da un'intelligenza superiore: e quando le vittime riescono a mettersi in contatto con tale intelligenza, vengono risucchiate verso la «base» del formicaio in cui si trova la Regina. Forse sopravvalutato dalla critica al momento della sua uscita, *Fase IV* dimostra però una straordinaria originalità, e Saul Bass sfrutta abilmente per effetti angosciosi e drammatici le ricercate inquadrature degli insetti e quell'attenzione geometrica, che già aveva costituito il fondamento della sua stilizzazione grafica nei titoli di testa anni '50.

**John Cassavetes e Mia Farrow in
Rosemary's Baby (1968) di Roman
Polanski, un classico del cinema diabolico.**



13. GLI ANNI SETTANTA E OTTANTA

Nel frattempo, però, era avvenuto un fatto nuovo: nel 1966 la Paramount era passata nelle mani della Gulf & Western Industries, risultando così la prima delle majors a finire sotto il controllo di complessi che con il cinema non avevano nulla a che fare. È il definitivo sigillo alla fine di un'epoca: da quel momento il marchio di un film potrà avere ancora senso per qualche compagnia indipendente, non più per le grandi case che avevano scritto il periodo d'oro di Hollywood.

Un po' di operazione nostalgia si può fare con *L'amica delle 5 e 1/2* (1970), musical struggente e démodé di uno splendido Vincente Minelli, in cui Barbra Streisand viene sottoposta ad ipnosi da Yves Montand e rivive una sua esistenza precedente; ma il soprannaturale incombe minaccioso su *Let's Scare Jessica to Death* (1971) di John Hancock, e *Man on a Swing* (1974) di Frank Perry propone Joel Grey (l'entertainer di «Cabaret») nella parte di un chiaroveggente che collabora con il poliziotto Cliff Robertson per catturare un folle assassino.

Il *King Kong* di De Laurentis, leader degli incassi Paramount nel '76, sarà il primo segnale di un rilancio del fantastico, in grande e piccolo stile,

che è ormai alle porte. Dopo *Il paradiso può attendere* (Warren Beatty e Buck Henry, 1978), che rifà la commedia fantastica anni Quaranta, ecco perciò l'inizio di due interminabili serie: *Star Trek* e *Venerdì 13*. Di *Star Trek* sono finora usciti quattro episodi firmati da Robert Wise (1979), Nicholas Meyer (*L'ira di Khan*, 1982), ed infine da Leonard Nimoy (*Alla ricerca di Spock*, 1984; *Rotta verso la Terra*, 1987) il dottor Spock diventato anche regista: il successo della serie è andato sempre scemando (almeno qui da noi), ma l'ultimo episodio mostra qualche segno di ripresa sul piano della qualità.

A basso budget sono invece i vari episodi di *Venerdì 13*, sciamannata epopea di campeggiatori insanguinati, che prosegue implacabile da anni, in un trionfo di quella ripetitività ossessiva che caratterizza molto horror anni Ottanta. Il primo della serie (1980) fu prodotto e diretto da Sean Cunningham, e portò a casa circa sessanta volte la cifra che era costato (mezzo milione di dollari). Negli altri si sono avvicendati Steve Miner (1981 e 1982), Joseph Zito (che nel 1984 aveva dato un'illusione, con *Friday the 13th, the Final Chapter*), Danny Steinmann (che nel 1985 ce l'aveva tolta, con *Friday the 13th: A New Beginning*), Tom McLaughlin (1986).

Ai confini del fantastico si trova anche un'altra serie, finora meno proli-



Elephant Man (The Elephant Man) 1980.
 Diretto con tocco geniale da David Lynch
 ed interpretato da John Hurt nella parte del
 deforme Merrick (qui con Anthony Hopkins)
 il film fu un successo internazionale e
 premiò il coraggio dimostrato dalla
 Paramount nel distribuire un film difficile
 e prodotto da una
 piccola società indipendente.

Nella pagina accanto

DeForest Kelley, Kirstie Alley e William
 Shatner in *Star Trek 2, l'ira di Khan (S.T.:
 the Wrath of Khan) 1982.* Diretto da
 Nicholas Meyer, il film è il secondo
 episodio della fortunatissima (in USA) saga
 cinematografica ispirata al mitico serial
 televisivo.



fica, ma di ben altra qualità: quella dell'archeologo avventuriero Indiana Jones, alle prese prima con l'Arca dell'Alleanza (*I predatori dell'Arca perduta*, 1981), poi con la pietra della fertilità («fortuna e gloria») che è stata trafugata da un villaggio indiano (*Indiana Jones e il tempio maledetto*, 1984) gettandolo nella desolazione. Il primo è un autentico film-manifesto della poetica di Spielberg, il secondo una sua più stanca ripetizione: ma è significativo che proprio quando il film slitta sul versante fantastico, il meccanismo spettacolarmente perfetto si impantani in situazioni più enfatiche e in ritmi meno smaglianti.

Tra gli altri esempi di fantastico d'autore vanno citati *The Elephant Man* (1980), rivisitazione della mostruosità vittoriana firmata da David Lynch e prodotta da Mel Brooks; *The Keep* (1983) di Michael Mann, dove i nazisti si trovano alle prese con una demoniaca creatura della Transilvania, e gli spettatori con l'ostico talento visivo di Michael Mann; e *La zona morta* (1983) di David Cronenberg, cupo adattamento di un romanzo di Stephen

King, sull'angoscia di un uomo che, in seguito ad un incidente, può vedere avvenimenti lontani da lui nello spazio e nel tempo.

Sono questi i principali titoli di una produzione che per il resto comprende anche omaggi al fanta-ecologico (*Prophecy* di Frankenheimer, 1979: la mostruosità come frutto dell'inquinamento), al filone post-atómico in chiave intimista e anti-spettacolare (*Testament*, 1983), all'avventura spaziale per adolescenti (il sottovalutato *Explorers*, 1985, di Joe Dante) o al soprannaturale in chiave comica (*Il bambino d'oro*, 1987, con Eddie Murphy). In molti casi, ovviamente, si tratta di produzioni del tutto esterne, che non coinvolgono una reale politica produttiva della compagnia, e che non sempre sono distribuite dalla Paramount in tutto il mondo. È il discorso comune a tutte le majors, ormai da tempo prive di una loro identità: un fatto finanziario più che produttivo, mentre a noi resta solo un elenco di film che recano in testa il «logo» della montagna incoronata di stelle, e marchiata dalla scritta «Gulf + Western Company».

FILMOGRAFIA FANTASTICO PARAMOUNT

A GOOD LITTLE DEVIL (1913)

regia: Edwin Porter
dalla commedia di Rosemond Gerard e Maurice Rostand
con Mary Pickford, Ernest Truex

AN HOUR BEFORE DAWN (1913)

regia: J. Searle Dawley
con Laura Sawyer, House Peters

THE GHOST BREAKER (1914)

prod.: Jesse Lasky
dalla commedia di Paul Dickey e Charles Goddard
con H.B. Warner, Rita Sanwood

THE CASE OF BECKY (1915)

regia: Frank Reicher
dalla commedia di Edward Locke
con Blanche Sweet, James Neill

WITCHCRAFT (1916)

regia: Frank Reicher
con Fannie Ward, Jack Dean

THE CRYSTAL GAZER (1917)

regia: George Milford
con Fannie Ward, Jack Dean

THE BOTTLE IMP (1917)

regia: Marshall Neilan
dal racconto di Robert Louis Stevenson
con Sessue Hayakawa, Guy Oliver

THE HEIR OF AGES (1917)

regia: E.J. LeSaint
con House Peters, Eugene Pallette, Nina Byron

THE GHOST HOUSE (1917)

regia: William De Mille
con Eugene Pallette

THE SEVEN SWANS (1918)

regia: J. Searle Dawley
dal racconto di Hans C. Andersen
con Marguerite Clark, William Danforth

THE UNDYING FLAME (1917)

regia: Maurice Tourneur
con Olga Petrova, Manlon Hamilton

THE WHISPERING CHORUS (1918)

regia: Cecil B. De Mille
con Raymond Hutton, Kathlyn Williams
dal romanzo di Perley Sheehan

PRUNELLA (1918)

regia: Maurice Tourneur
dalla commedia di Granville Barker e Lawrence Housman
con Marguerite Clark, Jules Raucourt

THE HOUSE OF SILENCE (1918)

regia: Donald Crisp
dal romanzo di Elwyn Barron
con Wallance Reid, Anna Little

THE CASE OF BECKY (1921)

regia: Chester M. Franklin
dalla commedia di Edward Locke
con Glenn Hunter, Frank McCormack

MADAME JEALOUSY (1918)

regia: Robert Vignola
con Pauline Frederick, Thomas Mcighan

THE HAUNTED BEDROOM (1919)

regia: Fred Niblo
con Enid Bennett, Dorcas Mathews

EVERYWOMAN (1919)

regia: George Melford
dalla commedia di Walter Browne
con Violet Heming, Theodore Roberts, Wanda Hawley

THE TREE OF KNOWLEDGE (1920)

regia: William De Mille
dalla commedia di R.C. Carton
con Robert Warwick, Warda Howard

DR. JEKYLL AND MR. HYDE (1920)

regia: John Robertson
dal racconto di Robert L. Stevenson
con John Barrymore, Nita Naldi, Brandon Hurst,
George Stevens

SINS OF ROSANNE (1920)

regia: Tom Forman
dal romanzo «Rosanne Ozanne» di Cynthia Stockley
con Ethel Clayton, Jack Holt

TERROR ISLAND (1920)

regia: James Cruze
dal racconto di Arthur Reeve e John Grey
con Harry Houdini, Lila Lee

BURIED TREASURE (1921)

regia: George Baker
dal racconto di J. Britten Austin
con Marion Davies, Norman Kerry

EXPERIENCE (1921)

regia: George Fitzmaurice
dalla commedia di George Hobart
con Richard Barthelmess, John Milern, Marjorie Daw

THE WITCHING HOUR (1921)

regia: William Taylor
dalla commedia di Augustus Thomas
con Elliott Dexter, Winter Hall

BEYOND (1921)

regia: William Taylor
dalla commedia «The Lifted Veil» di Henry Arthur Jones
con Ethel Clayton, Charles Meredith

FOREVER (1921)

regia: George Fitzmaurice
dalla commedia di John Nathan Raphael
con Wallace Reid, Elsie Ferguson, Montagu Love

THE GHOST BREAKER (1922)

regia: Alfred Green
dalla commedia di Paul Dickey e Charles Goddard
con Wallace Reid, Lila Lee

THE MAN WHO SAW TOMORROW (1922)

regia: Alfred Green
dal romanzo di Perley P. Sheehan
con Thomas Meighan, Theodore Roberts

ONE GLORIOUS DAY (1922)

regia: James Cruze
con Will Rogers, Lila Lee

SINGED WINGS (1922)

regia: Penrhyn Stanlaws
dal romanzo di Katharine Burt
con Bebe Daniels, Conrad Nigel

BORDERLAND (1922)

regia: Paul Powell
con Agnes Ayres, Milton Sills

THE BEATY SHOP (1922)

di Edward Dillon
dalla commedia di Channing Pollock e Rennold Wolf
con Raymond Hitchcock, Billy Bevan, Louise Fazenda

DARK SECRETS (1923)

regia: Victor Fleming
con Dorothy Dalton, Robert Ellis

THE MARRIAGE MAKER (1923)

regia: William De Mille
dalla commedia «The Faun» di Edward Knobloch
con Agnes Ayres, Jack Holt, Charles de Roche, Mary Astor

THE WHITE FLOWER (1923)

regia: Julia Crawford Ivers
con Betty Compton, Edmund Lowe

FEET OF CLAY (1924)

regia: Cecil B. De Mille
dal romanzo di Margaretta Tuttle
con Vera Reynolds, Rod La Rocque, Ricardo Cortez

THE STORY WITHOUT A NAME (1924)

regia: Irvin Willat
con Agnes Ayres, Antonio Moreno

PETER PAN (1925)

regia: Herbert Brenon
dalla commedia di James Barrie
con Betty Bronson, Mary Brian

THE SORROWS OF SATAN (1925)

regia: David W. Griffith
dal romanzo di Marie Corelli
con Adolphe Menjou, Ricardo Cortez

RUNNING WILD (1927)

regia: Gregory La Cava
con W.C. Fields, Mary Brian

A KISS FOR CINDERELLA (1926)

regia: Herbert Brenon
dalla commedia di James Barrie
con Betty Bronson, Tom Moore, Esther Raiston

SOMETHING ALWAYS HAPPENS (1928)

regia: Frank Tuttle
con Esther Ralston, Neil Hamilton

DARKENED ROOMS (1929)

regia: Louis Gasnier
dal racconto di Philip H. Gibbs
con Evelyn Brent, Neil Hamilton

IL DOTTOR JEKYLL (DR. JEKYLL AND MR. HYDE, 1932)

regia: Rouben Mamoulian
dal racconto di Robert L. Stevenson
con Fredric March, Miriam Hopkins, Rose Hobart

ISLAND OF LOST SOULS (1932)

regia: Erle C. Kenton
dal romanzo di H.G. Wells
con Charles Laughton, Richard Arlen, Leila Hyams,
Kathleen Burke, Bela Lugosi

INTERNATIONAL HOUSE (1933)

regia: Edward Sutherland
con W.C. Field, Rudy Vallee, George Burns, Gracie Allen,
Bela Lugosi

ALICE IN WONDERLAND (1933)

regia: Norman McLeod
dal romanzo di Lewis Carroll
con Charlotte Henry, Billy Bevan, Gary Cooper, Cary Grant,
W.C. Field, Edward Everett Horton, Mae Marsh

SUPERNATURAL (1933)

regia: Victor Halperin
con Carole Lombard, Randolph Scott, Vivienne Osborne

MURDERS IN THE ZOO (1933)

regia: Edward Sutherland
con Charlie Ruggles, Lionel Atwill, Gail Patrick, Randolph Scott

**LA MORTE VA IN VACANZA
(DEATH TAKES A HOLIDAY, 1934)**

regia: Mitchell Leisen
dalla commedia di Alberto Casella
con Fredric March, Evelyn Venable, Henry Travers

THE WITCHING HOUR (1934)

regia: Henry Hathaway
dalla commedia di Augustus Thomas
con Guy Standing, John Halliday

SOGNO DI UN PRIGIONIERO (PETER IBBETSON, 1935)

regia: Henry Hathaway
dal romanzo di George Du Maurier e dalla commedia di
John Raphael
con Gary Cooper, Ann Harding, John Halliday, Ida Lupino

THE SCOUNDREL (1935)

regia: Ben Hecht e Charles MacArthur
con Noel Coward, Julie Haydon

THE GREAT GAMBINI (1937)

regia: Charles Vidor
con Akim Tamiroff, Reginald Denny, William Demarest

**IL FANTASMA DI MEZZANOTTE
(THE CAT AND THE CANARY, 1939)**

regia: Elliot Nugent
dalla commedia di John Willard
con Bob Hope, Paulette Goddard, John Beal,
Gale Sondergaard, George Zucco

**I VIAGGI DI GULLIVER
(THE GULLIVER TRAVELS, 1939)**

regia: Dave Fleischer
dal romanzo di Jonathan Swift
animazione

IL DOTTOR CYCLOPS (DR. CYCLOPS, 1940)

regia: Ernest Schoedsack
con Albert Dekker, Janice Logan, Thomas Coley

**LA DONNA E LO SPETTRO
(THE GHOST BREAKERS, 1940)**

regia: George Marshall
dalla commedia di Paul Dickey e Charles Goddard
con Bob Hope, Paulette Goddard, Richard Carlson

THE MAD DOCTOR (1940)

regia: Tim Whelan
con Basil Rathbone, Ellen Drew, John Howard

THE MONSTER AND THE GIRL (1941)

regia: Stuart Heisler
con Ellen Drew, Robert Paige, Paul Lukas, George Zucco

THE REMARKABLE ANDREW (1942)

regia: Stuart Heisler
dal romanzo «The Magnificent Andrew» di Dalton Trumbo
con William Holden, Brian Donlevy, Ellen Drew

AMONG THE LIVING (1941)

regia: Stuart Heisler
con Albert Dekker, Harry Carey, Susan Hayward

MR. BUG GOES TO TOWN (1941)

regia: Dave Fleischer
animazione

HO SPOSATO UNA STREGA (I MARRIED A WITCH, 1942)

regia: René Clair
dal romanzo «The Passionate Witch» di Thore Smith
(pubblicato da Norman Matson)
con Fredric March, Veronica Lake, Robert Benchley,
Susan Hayward

HENRY ALDRICH HAUNTS A HOUSE (1943)

regia: Hugh Bennett
con Jimmy Lydon, Charles Smith, Mike Mazurski

LA CASA SULLA SCOGLIERA (THE UNINVITED, 1944)

regia: Lewis Allen
dal romanzo «Uneasy Freehold» di Dorothy Macardle
con Ray Milland, Gail Russell, Ruth Hussey, Donald Crisp

THE MAN IN HALF MOON STREET (1944)

regia: Ralph Murphy
dalla commedia di Barré Lyndon
con Nils Asther, Helen Walker, Paul Cavanagh

LE SCHIAVE DELLA CITTÀ (LADY IN THE DARK, 1944)

regia: Mitchell Leisen
dalla commedia di Moss Hart
(musiche Kurt Weill, parole Ira Gershwin)
con Ginger Rogers, Ray Milland, Warner Baxter

IL FANTASMA (THE UNSEEN, 1945)

regia: Lewis Allen

dal romanzo «Her Heart in Her Throat» di Ethel Lina White
con Joel McCrea, Gail Russell, Herbert Marshall

ANGOSCIA NELLA NOTTE (FEAR IN THE NIGHT, 1947)
regia: Maxwell Shane
dal romanzo di Cornell Woolrich
con Paul Kelly, De Forrest Kelley, Ann Scott

L'UOMO CHE VORREI (DREAM GIRL, 1948)
regia: Mitchell Leisen
dalla commedia di Elmer Rice
con Betty Hutton, Macdonald Carey, Patric Knowles

LA CORTE DI RE ARTÙ
(A CONNECTICUT YANKEE IN KING ARTHUR'S COURT, 1949)
regia: Tay Garnett
dal romanzo di Mark Twain
con Bing Crosby, Rhonda Fleming, William Bendix,
Cedric Hardwicke

LA NOTTE HA MILLE OCCHI
(NIGHT HAS A THOUSAND EYES, 1948)
regia: John Farrow
dal romanzo di Cornell Woolrich
con Edward G. Robinson, Gail Russell, John Lund,
William Demarest

LA SCONFITTA DI SATANA (ALIAS NICK BEAL, 1949)
regia: John Farrow
con Thomas Mitchell, Ray Milland, Audrey Totter,
George Macready

QUANDO I MONDI SI SCONTRANO
(WHEN THE WORLDS COLLIDE, 1951)
regia: Rudolph Maté
dal romanzo di Edwin Balmer e Philip Wyle
con Richard Derr, Barbara Rush

MORTI DI PAURA (SCARED STIFF, 1952)
regia: George Marshall
dalla commedia «The Ghost Breaker» di Paul Dickey e Charles
Goddard
con Dean Martin, Jerry Lewis, Elizabeth Scott, Carmen Miranda

LA GUERRA DEI MONDI (WAR OF THE WORLDS, 1953)
regia: Byron Haskin
dal romanzo di H.G. Wells
con Gene Barry, Ann Robinson

LA CONQUISTA DELLO SPAZIO
(THE CONQUEST OF SPACE, 1955)
regia: Byron Haskin
dal libro «The Mars Project» di Wernher Von Braun
con Walter Brooke, Eric Fleming, Mickey Shaughnessy

THE SEARCH FOR BRIDEY MURPHY (1956)
regia: Noel Langley
dal libro di Morey Bernstein
con Louis Hayward, Teresa Wright

I FIGLI DELLO SPAZIO (THE SPACE CHILDREN, 1957)
regia: Jack Arnold
dal romanzo di Tom Filer
con Adam Williams, Peggy Webber

IL COLOSSO DI NEW YORK
(THE COLOSSUS OF NEW YORK, 1958)
regia: Edouard Loring
dal racconto di Willis Goldbeck
con John Baragrey, Mala Powers, Otto Kruger

FLUIDO MORTALE (THE BLOB, 1958)
regia: Irvin S. Yeaworth jr.
con Steve McQueen, Aneta Corseaut, Earl Rowe

HO SPOSATO UN MOSTRO VENUTO DALLO SPAZIO
(I MARRIED A MONSTER FROM OUTER SPACE, 1958)
regia: Gene Fowler jr.
con Tom Tryon, Gloria Talbot, Ken Lynch

UN MARZIANO SULLA TERRA
(VISIT TO A SMALL PLANET, 1959)
regia: Norman Taurog
dalla commedia di Gore Vidal
con Jerry Lewis, Joan Blackman, Fred Clark

IL VILLAGGIO PIÙ PAZZO DEL MONDO (LI'L ABNER, 1959)
regia: Melvin Frank
dalla commedia di Melvin Frank e Norman Panama
con Peter Palmer, Leslie Parrish, Stubby Kaye

PSYCO (PSYCHO, 1960)
regia: Alfred Hitchcock
dal romanzo di Robert Bloch
con Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, Martin Balsam

LE FOLLI NOTTI DEL DOTTOR JERRYL
(THE NUTTY PROFESSOR, 1963)
regia: Jerry Lewis
con Jerry Lewis, Stella Stevens, Del Moore

SOS NAUFRAGIO NELLO SPAZIO
(ROBINSON CRUSOE ON MARS, 1964)
regia: Byron Haskin
con Paul Mantee, Vic Lundin

ESPERIMENTO IS: IL MONDO SI FRANTUMA
(CRACK IN THE WORLD, 1965)
regia: Andrew Marton
con Dana Andrews, Jeanette Scott, Kieron Moore

TARZAN AND THE GREAT RIVER (1967)

regia: Robert Day
con Mike Henry, Jan Murray

IL FANTASMA CI STA (THE SPIRIT IS WILLING, 1967)

regia: William Castle
dal romanzo «The Visitors» di Nathaniel Benchley
con Sid Caesar, Vera Miles, Barry Gordon

OPERAZIONE DIABOLICA (SECONDS, 1966)

regia: John Frankenheimer
dal romanzo di David Ely
con Rock Hudson, Salome Jens, Jeff Corey

BARBARELLA (id., 1968)

regia: Roger Vadim
con Jane Fonda, John Philip Law, Ugo Tognazzi,
David Hemmings

ANNO 2118: PROGETTO X (PROJECT X, 1967)

regia: William Castle
dai romanzi «The Artificial Man» e «Psychogest» di L.P. Davies
con Christopher George, Greta Baldwin, Henry Jones,
Harold Gould

ROSEMARY'S BABY (id., 1968)

regia: Roman Polanski
dal romanzo di Ira Levin
con Mia Farrow, John Cassavetes, Ruth Gordon

HELLO DOWN THERE (1969)

regia: Jack Arnold
con Tony Randall, Janet Leigh, Roddy McDowall

THE LOVE WAR (1970)

regia: George McCowan
con Lloyd Bridges, Angie Dickinson, Harry Bosch

THE IMMORTAL (1969)

regia: Joseph Sargent
dal romanzo di James Gunn
con Christopher George, Jessica Walter, Barry Sullivan

L'AMICA DELLE CINQUE E MEZZA

(ON A CLEAR DAY YOU CAN SEE FOREVER, 1969)
regia: Vincente Minelli
dalla commedia musicale di Alan Jay Lerner
con Barbra Streisand, Yves Montand, Bob Newhart,
John Richardson

**WILLY WONKA E LA FABBRICA DI CIOCCOLATO
(WILLY WONKA AND THE CHOCOLATE FACTORY, 1971)**

regia: Mel Stuart
dal libro «Charlie and the Chocolate Factory» di Roal Dahl
con Gene Wilder, Jack Albertson, Peter Ostrum

POSSESSION (POSSESSION OF JOEL DELANEY, 1972)

regia: Waris Hussein
dal romanzo di Ramona Stewart
con Shirley MacLaine, Perry King

LET'S SCARE JESSICA TO DEATH (1971)

regia: John Hancock
con Zohra Lampert, Barton Heyman, Kevin O'Connor

SHANKS (1974)

regia: William Castle
con Marcel Marceau, Tsilla Chelton

FASE IV DISTRUZIONE TERRA (PHASE IV, 1974)

regia: Saul Bass
con Nigel Davenport, Michael Murphy

MAN ON A SWING (1974)

regia: Frank Perry
con Cliff Robertson, Joel Grey, Dorothy Tristan

THE LITTLE PRINCE (1974)

regia: Stanley Donen
dal romanzo di Antoine de Saint-Exupery
con Richard Kiley, Steven Warner, Robert Fosse

BUG L'INSETTO DI FUOCO (BUG, 1975)

regia: Jeannot Szwarc
con Bradford Dillman, Joanna Miles, Richard Gilliland

KING KONG (id., 1976)

regia: John Guillermin
con Jeff Bridges, Jessica Lange

IL FANTABUS (THE BIG BUS, 1976)

regia: James Frawley
con Joe Bologna, Stockard Channing, Ruth Gordon,
Sally Kellerman

IL PARADISO PUÒ ATTENDERE (HEAVEN CAN WAIT, 1978)

regia: Warren Beatt e Buck Henry
dalla commedia di Harry Segall
con Warren Betty, James Mason, Dyan Cannon

PROFEZIA (PROPHECY, 1979)

regia: John Frankenheimer
con Talia Shire, Robert Foxworth, Armand Assante

STAR TREK (STAR TREK: THE MOTION PICTURE, 1979)

regia: Robert Wise
basato sulla serie tv creata da Gene Roddenberry
con William Shatner, Leonard Nimoy, DeForest Kelley

VENERDÌ 13 (FRIDAY THE 13TH, 1980)

regia: Sean Cunningham
con Betsy Palmer, Adrienne King, Harry Crosby, Kevin Bacon

THE ELEPHANT MAN (id., 1980)

regia: David Lynch

con Anthony Hopkins, John Hurt, Freddie Jones, Ann Bancroft,
John Gielgud

POPEYE (id., 1980)

regia: Robert Altman

basato sulla serie di fumetti creata da E.C. Segar
con Robin Williams, Shelley Duvall, Ray Walston

GOING APE! (1981)

regia: Jeremy Kronsberg

con Tony Danza, Stacey Nelkin, Danny De Vito

I PREDATORI DELL'ARCA PERDUTA

(**THE RAIDERS OF THE LOST ARK**, 1981)

regia: Steven Spielberg

con Harrison Ford, Karen Allen, Paul Freeman

IL DRAGO DEL LAGO DI FUOCO (**DRAGONSLAYER**, 1981)

regia: Matthew Robbins

con Peter MacNicol, Caitlin Clarke, Ralph Richardson

FRIDAY THE 13TH, PART 2 (1982)

regia: Steve Miner

con Adrienne King, Amy Steel, John Furey

SCUOLA DI SESSO

(**JEKYLL & HYDE... TOGETHER AGAIN**, 1982)

regia: Jerry Belson

con Mark Blankfield, Bess Armstrong

STAR TREK: L'IRA DI KHAN

(**STAR TREK: THE WRATH OF KHAN**, 1982)

regia: Nicholas Meyer

basato sulla serie tv creata da Gene Roddenberry
con Leonard Nimoy, William Shatner, DeForest Kelley,
Ricardo Montalban

WEEK-END DI TERRORE

(**FRIDAY THE 13TH, PART III**, 1982)

regia: Steve Miner

con Richard Brooker, Dana Kimmell, Catherine Parks

THE MAN WHO WASN'T THERE (1983)

regia: Bruce Malmuth

con Steve Guttenberg, Jeffrey Tambor, Lisa Langlois

THE KEEP (1983)

regia: Michael Mann

dal romanzo di F. Paul Wilson

con Scott Glenn, Alberta Watson, Ian McKellen, Jürgen Prochnow

TESTAMENT (id., 1983)

regia: Lynne Littman

dal romanzo «The Last Testament» di Carol Amen

con Jane Alexander, Ross Harris

LA ZONA MORTA (THE DEAD ZONE), 1983)

regia: David Cronenberg

dal romanzo di Stephen King

con Christopher Walken, Brooke Adams, Martin Sheen,
Herbert Lom

VENERDÌ 13: CAPITOLO FINALE

(**FRIDAY THE 13TH: THE FINAL CHAPTER**, 1984)

regia: Joseph Zito

con Kimberly Beck, Peter Barton

STAR TREK III ALLA RICERCA DI SPOCK

(**STAR TREK III: THE SEARCH FOR SPOCK**, 1984)

regia: Leonard Nimoy

basato sulla serie tv creata da Gene Roddenberry
con William Shatner, James Doohan

INDIANA JONES E IL TEMPIO MALEDETTO

(**INDIANA JONES AND THE TEMPLE OF DOOM**, 1984)

regia: Steven Spielberg

con Harrison Ford, Kate Capshaw, Ke Huy Quan, Amrish Puri

VENERDÌ 13: IL TERRORE CONTINUA

(**FRIDAY THE 13TH: PART V: THE NEW BEGINNING**, 1985)

regia: Danny Steinmann

con John Shepherd, Shavar Ross

EXPLORERS (id., 1985)

regia: Joe Dante

con Ethan Hawke, River Phoenix

FRIDAY THE 13TH, PART VI: JASON LIVES (1986)

regia: Tom McLoughlin

con Thom Matthews, Jennifer Goke

IL BAMBINO D'ORO (THE GOLDEN CHILD), 1986)

regia: Michael Ritchie

con Eddie Murphy, Charles Dance, Charlotte Lewis

ROTTA VERSO LA TERRA

(**STAR TREK IV: THE VOYAGE HOME**, 1987)

regia: Leonard Nimoy

basato sulla serie tv creata da Gene Roddenberry
con William Shatner, Leonard Nimoy, DeForrest Kelley





INGMAR BERGMAN

«Una regia affonda le sue radici attraverso il tempo e i sogni. Mi piace che riposino in una stanza segreta dell'anima. Fantasmi, demoni e altri esseri senza nome e senza dimora mi hanno circondato fin dall'infanzia»

INGMAR BERGMAN

«Ci sono immagini mobili, con suono e luce, che non vengono mai tolte dal proiettore dell'anima ma continuano a scorrere ininterrottamente per tutta la vita con immutata, obiettiva chiarezza»

INGMAR BERGMAN

IL «CINEMA DEL SOGNO» DI INGMAR BERGMAN

La massima di Charles Fisher, adottata da Guido Almansi e Claude Béguin nel loro libro antologico «Teatro del sogno», che dice «ogni notte della nostra vita i sogni ci offrono la possibilità di impazzire in maniera tranquilla e beata», può essere applicata al cinema di Ingmar Bergman.

La potenza visiva e la facoltà di passare con naturalezza dalle dimensioni della realtà a quelle del sogno fanno del grande regista drammatico e cinematografico svedese (nato a Stoccolma il 14 luglio 1918) un eccellente onirologo.

Tutti i suoi film, in piccola o grande misura, rientrano nei quattro modelli classici del racconto: il racconto «subreale», che sembra scaturire da fonti istintive profonde, il racconto «reale» che mantiene commercio stretto con il mondo della veglia, il racconto «surreale» che trasforma la realtà secondo dati metaforici forse interpretabili, e il modello «irreale» dove predomina l'elaborazione fantastica.

Non inganni la lugubre intensa tragicità e il realismo corrucciato di certe sue opere, quel che conta, nei suoi intrecci narrativi, poggiati su temi fondamentali quali l'amore, la religione, la morte, è la conoscenza di sé stessi, cioè lo scavo (tipico dell'era post-freudiana) delle fonti infime dell'immaginario inconscio. Infelice fin dalla nascita, figlio di un pastore e di una madre infelice nel suo matrimonio, nevrotico al punto da somatizzare ogni malanno, è stato sempre inseguito da demoni e fantasmi.

Nella sua autobiografia «La lanterna magica» rileva la sua propensione, a sette anni, per la menzogna e la fantasia, tanto da spingere la mamma a consultare un pediatra affinché frenasse in tempo ogni tipo di esagerata immaginazione, imparando a distinguerle dalla realtà.

«Privilegio dell'infanzia — scrive Bergman — è il muoversi senza impedimenti tra magia e pappa quotidiana, tra terrore sconfinato e gioia esplosiva. Non c'erano limiti al di fuori delle proibizioni e delle regole, e queste erano simili a ombre, il più delle volte incomprensibili.

Per esempio non capivo il tempo: devi imparare una buona volta a fare attenzione al tempo, hai ricevuto un orologio, hai imparato a leggere l'orologio. Eppure il tempo non esisteva. Arrivavo in ritardo a scuola, arrivavo in ritardo a tavola. Passeggiavo sereno nel parco dell'ospedale, osservavo e fantasticavo, il tempo si fermava finché qualcosa mi ricordava che dovevo aver fame, e poi erano scatenati. Era difficile distinguere la fantasia da quello che era considerato reale. Se mi sforzavo potevo magari costringere la realtà a mantenersi reale, ma c'erano per esempio i fantasmi e gli spiriti».

Nel leggere la sua autobiografia, si è colpiti dalla felicità con cui descrive l'apparizione del primo proiettore della sua vita, nella notte di Natale, e con esso il teatro delle marionette e delle ombre cinesi, tutti strumenti che lo stimolarono e lo portarono alla Grande Finzione del Cinema: «all'illusione progettata fin nei minimi dettagli, specchio di una realtà che quanto è più vissuta tanto più appare illusoria».

Gli elementi dell'infanzia di Bergman sono magnificamente riverberati nel film della maturità «Fanny e Alexander». Più che mai in questo caso vale la sua tesi che «quando il film non è documento, è sogno». Tema ricorrente, che il regista svedese così sintetizza: «Per tutta la mia vita ho bussato alla porta dei sogni. Solo qualche volta sono riuscito a intrufolarmi dentro. Nessun'altra arte come il cinema, del resto, va direttamente ai nostri sentimenti, allo spazio crepuscolare nel profondo della nostra anima, sfiorando soltanto la nostra coscienza diurna».

Le volte in cui ha fatto sul serio in questo senso è stato il frutto delle sue visioni, da cui ha tratto i suoi film migliori. «Vidi» — dice, ad esempio, di «Sussurri e grida» — «una stanza rossa con tre donne che discorrevano. Non sapevo cosa dicessero ma quella visione mi ha ossessionato finché non ho potuto costruirla intorno una storia».

A dispetto dei soggetti a sfondo realistico che ha avuto tra le mani, è la laboriosa composizione onirica che vi ha aggiunto sotto l'influenza probabilmente di quell'ampia porzione di fantastico che è stata propria del cinema svedese, specie del periodo «muto», improntata dalla serie delle saghe contadine (i film di Stiller) e dalle storie macabre dei carrettieri della morte (Lagerlöf più Sjöström). Gli ampi spazi della Scandinavia, come qualcuno ha osservato, offrono insieme il senso della libertà più incondizionata e della più tetra dispersione, sotto il peso del travaglio idealistico degli artisti del Nord, che non tardarono ad accomunare il concetto di spazio-natura con quello del trascendente, cioè di divinità cercata. Da qui una immanenza minacciosa su molte vicende, un senso di superiore solennità. Ad esempio, in «Ingmarssonerna» del 1918, Sjöström fa salire il protagonista, Ingmar, su una gigantesca scala per chiedere consiglio ai propri antenati riguardo a certi problemi che lo affliggono.

Pure quando questo regista si trasferì a Hollywood (Bergman lo usò come attore nel «Posto delle fragole», evidente omaggio a un «padre» del cinema scandinavo) per girare «The Wind» restò fedele ai suoi canoni. In questo film, infatti, tratteggiò gli effetti delle forze naturali su un gruppo eterogeneo di persone, in particolare di una ragazza, sconvolta nello spirito e nel fisico dai venti incessanti e dalle tempeste di sabbia del West («ogni illusione è letteralmente spazzata via da un vento eterno e rabbioso — ha scritto Tom Milne in un saggio sul film — sepolta in nuvole di sabbia che irrompono in ogni anfratto dell'anima. E nello splendido finale, in cui Letty osserva terrorizzata il vento che erode un tomba fino a scoprire la

mano dell'uomo ucciso accidentalmente e poi sepolto, il suo allucinante terrore si materializza nella sagoma di un cavallo bianco: è il fantasma del vento del Nord, che, secondo la leggenda indiana, vive fra le nubi e cavalca la tempesta come un magnifico, spaventoso presagio di morte»).

La violenta luminosità delle terre nordiche si configura come elemento metafisico. La natura è predominante, il mare, la montagna, la neve, la tempesta, il ghiaccio, il vento, fanno respirare il cinema nell'avventura degli elementi su cui brilla l'intensa luce del Nord. Si tratta di un ulteriore fattore interpretativo che rafforza le gradazioni drammatiche e conferisce ai volti dei personaggi un alone di arcana intangibilità.

Per la sua brevità e bellezza l'estate scandinava viene celebrata nei film di Bergman non come una stagione ma come una apparizione mitica verso la quale confluiscono i desideri, le superstizioni, le fantasie degli uomini. Si carica nel suo viaggio di molteplici significati, ed è logico — come osserva Tino Ranieri in «Ingmar Bergman» («Castoro Cinema») — «che si trasformi a un certo punto, insensibilmente, in una entità fatale e distributrice, destinata a muovere senza errori i fili della vita e a passare sorridendo, dopo avere amministrato una graziosa giustizia che resterà tale almeno fino alla ventura estate. Una giustizia semiseria, fondata su un solo, canzonatorio segreto, quello di velare il nostro presente capriccio di una luce di magia, quindi di possibile eternità».

La pluralità e gli eclettismi degli interessi bergmaniani spaziano dai temi della vita privata e sociale a quelli della metafisica e metapsichica: i giovani di fronte al mondo degli adulti e alla società, il paradiso perduto dell'infanzia, la vita e la morte, l'assurdità dell'esistenza, i problemi del matrimonio (o della coppia), la solitudine, il viaggio. Spesso tali temi sono contemporaneamente presenti, a volte sovrapposti o intrecciati fra loro. È la conseguenza, a detta dello stesso Bergman, di uno nato e cresciuto in una casa parrocchiale, a Uppsala, dove si acquista una precoce familiarità con la vita e con la morte, e che (dato che il padre celebrava funerali, matrimoni e battesimi) assai presto fece la conoscenza del diavolo, al punto da sentire nella sua mente infantile di personificarlo. L'emozione religiosa, il sentimento religioso, è qualcosa di cui si è liberato presto, gli è rimasto come problema di tipo intellettuale, come rapporto tra la mente e l'intuizione. Gli è rimasto una specie di incubo ossessivo, quel «qualcosa che deve succedere ma non sappiamo che cosa», che è la materia di «Settimo sigillo», potente e metaforica storia sulla peste nera del Medio Evo con cui si allude (ma senza farlo trasparire in modo premeditato) alla bomba atomica e ad altre esperienze analoghe del nostro tempo.

La linea in cui «Settimo sigillo» si muove appartiene alle suggestioni fantastiche che possono venire dalla pittura e dalla musica (i «Carmina burana» di Orff, «Il cavaliere, la morte e il diavolo» di Durer) e, in quanto a significati, vi è un richiamo alla simbologia del Trecento, e all'Apocalisse, specificatamente ai capitoli 6-8 dove si parla dei sette sigilli, ed i capitoli successivi dove si parla delle sette trombe e delle sette coppe, interpretandoli. Le coppe contengono il vino bollente dell'ira di Dio che sarà versato sui persecutori. All'Agnello il potere di versarlo quando voglia, come di far squillare le trombe e di rompere i sigilli, il potere di eseguire il giudizio. Allora cadranno i flagelli espressi dai singoli simboli e distruggeranno la potenza romana, ormai demonizzata, e chiuderanno un periodo di storia ormai degenera. I primi quattro sigilli esprimono quattro precisi flagelli: i nemici delle frontiere, la guerra, la fame, la peste. Trasferendo l'applicazione di tali profezie della catastrofe del «Romanum Imperium» alla catastrofe della «Res publica christiana» europea del medioevo, Bergman obbedisce a una profonda ermeneutica del profetismo biblico: il grande

evento finale verso cui tutti gravitano, e di cui i segni non sono che preliminari e simboli. È forse questo il più «immaginario» dei film di Bergman se pensiamo «alla realtà dilatata e sovrapposta» della superstizione che, a un dato momento, diventa il filo conduttore della storia. Violente scene di fanatismo religioso, processioni di flagellanti uomini e donne, sadiche prediche di frati, barbari roghi di streghe e frati eccitati alle aberrazioni religiose. Una lezione di terrore metafisico, di *horror vacui* in un universo che volge alla fine e dove soltanto una compagnia di comici vaganti sembra immune dalla peste dell'anima scatenata da un Dio imperscrutabile. Bergman, come Dreyer (altro scandinavo i cui film metafisici meriterebbero una «rivisitazione» del tutto particolare), è un poeta occulto, in grado di introdurre il suo discorso in un blocco omogeneo di fatti e di simboli, tra allucinazioni e fantasio.

«Le campane della chiesa avevano cessato di suonare: ero rimasto solo con la bara rovesciata e in parte sfondata. Spinto da una curiosità, mi avvicinai. Fuori dalle tavole spezzate sporgeva una mano. Quando mi chinai, la mano morta mi afferrò per un braccio e mi tirò verso la bara con una forza enorme. Cercai di resistere, lottando disperatamente mentre il cadavere si alzava lentamente. Era un uomo in abito da cerimonia. Con orrore constatai che il cadavere ero io stesso. In questo momento di orrore insensato, mi svegliai e mi alzai a sedere sul letto. Chiusi gli occhi, e mormorai delle parole, parole reali da contrapporre a quel sogno — a tutti i sogni penosi e spaventevoli che mi hanno ossessionato in questi ultimi anni».

È il magnifico momento iniziale del «Posto delle fragole». Nessun film del genere «horror» ha saputo descrivere meglio la paura esistenziale dell'uomo. Non per niente dietro Bergman c'è sempre il suo grande connazionale August Strindberg, in particolare quello della «Sonata dei fantasmi», l'autore che egli ha studiato e ristudiato, messo in scena un'infinità di volte, da cui è stato profondamente influenzato. Un'opera con le cadenze dell'autobiografia in cui rivisita la giovinezza dall'alto della vecchiezza, come dalla cima di una nevosa montagna incantata, fatta di squallide e spettrali strade deserte, di edifici che sembrano curvare sull'uomo e sfiorarlo con l'ala della morte, in un insieme di poesia e di macabro. Ma cos'è il «Posto delle fragole» nella fantasia bergmaniana? Un luogo ideale, il boschetto dell'accaduto, dei bilanci, una tappa della vita che vede concentrare in tutt'uno illusioni e decadenze. Un «Verso Damasco» di diverso conio.

È evidente in questo film (da molti considerato il capolavoro del regista svedese per l'accostamento dei motivi-chiave delle sue ispirazioni più frequentate) una pacata esposizione di carattere naturalistico, da un lato, una sorta di vaneggiamento onirico, quasi espressionistico, dall'altro, un andamento narrativo di fiaba drammatica. La memoria degli anni tardi si intreccia a quella degli anni verdi come per un passaggio di consegne, segno di una parabola ineluttabile. «Non so come avvenne» — dice il vecchio Isak — «ma la chiara realtà del giorno sfumò in immagini di sogno. Non so nemmeno se fu un sogno, o non piuttosto dei ricordi che emersero con la forza di eventi reali. Non so nemmeno come cominciò, ma credo fu quando udii quel suono di pianoforte...».

Si tratta di personaggi, quelli di Bergman, uomini e donne che credono ancora alle saghe allucinanti, ai fantasmi, agli spiritelli maligni che si nascondono tra gli abeti, e che ritrovano così alimento per la loro immaginazione. Fa dire a un personaggio: «È possibile che Dio sia nel mare. È possibile che sia nella mano del bambino che costruisce il suo castello di sabbia. Forse Egli si trova nell'aria e nella luce».

Il suo senso fantastico è etico, come in «Luci d'inverno» nel quale invita

a rintracciare nel fondo della coscienza il segno della divina presenza, un invito espresso con voce ferma, rigorosa, sconcertante. Esso sembra scaturire da una dimensione metafisica. Percepisce così l'esigenza di una spiegazione definitiva. I suoi personaggi si collocano su un'isola, su una desolata landa, o in una città sconosciuta. Le risposte che ricava sono balenanti e sconvolgenti, manifestazione della crisi, della rottura, della disperazione. Ma dopo tutte le esperienze e i fallimenti si acuisce nell'uomo il segno del suo mistero. In «Come in uno specchio» una giovane donna è devastata dalla follia, nel suo delirio ha identificato un regno immondo che vuole possederla: forse è l'immagine stessa di Dio, costì quel che costi.

Il realismo magico di Bergman ha un suo momento di grande grazia con «Il volto», affresco in costume su una compagnia di illusionisti di provincia, visto come un mosaico di referenti, con una denuncia in più, data dall'incantesimo dell'uomo (simile a un prestigiatore) che si nasconde dietro il manto di un mago. L'argomento è l'occultismo. Sono in scena attori e clowns (costante in Bergman il ricondursi al circo, alla elettrizzante fascinazione che lo colpi da bambino). È un'opera che vede un incontro acceso tra razionalismo e irrazionalismo: un «manifesto» lirico e baroccheggiante sulla funzione della «finzione», sui confini labilissimi che separano la maschera dal volto.

Bellissima, a questo proposito, la sequenza in cui i due guitti protagonisti quasi si identificano con le immagini proiettate sulla lanterna magica. Si può dire che vi siano concentrate le possibilità «illusionistiche» del cinema, denso di simboli, di trucchi visivi, di colpi di scena, di sdoppiamenti. Da una parte un idealistico dottor Vogler, che esercita la medicina secondo i principi piuttosto dubbi, dall'altra parte, un mago meno idealistico, che esercita ogni sorta di trucchi secondo ricette da lui stesso inventate.

Una leggenda trecentesca, «La figlia di Tore Vange», gli suggerisce «La fontana della vergine». Ancora una volta l'oscillazione pendolare tra realtà e assoluto (si pensi alla lanterna che dondola nell'emblematico finale del «Volto») è ricca di infiniti segreti. Bergman dichiara di trovare in un'epoca così remota motivi di fascino, una distanziazione. Si tratta di un grande gioco della fantasia con avvenimenti emotivamente forti che hanno il loro perno nel miracolo finale di una sorgente, segno di purezza divina dopo le violenze drammatiche sparse lungo il racconto. Si tratta questa volta di una soluzione mistica che spezza l'equilibrio instabile fra razionalismo e metafisica di altri film.

Ma qualsiasi sia l'argomento che affronta, le sue immagini non smentiscono mai uno stile enigmatico, il desiderio di aprire dei varchi in un mondo che non conosciamo, che abbiamo l'impressione di inseguire, di afferrare per la coda ma che finisce con lo sfuggirci. Fotogrammi rapidi, vividi, enigmatici in ogni opera, disposti con veloci successioni di inquadrature, specialmente di visi (il fatto di servirsi spessissimo degli stessi attori, a lui fedeli; un *team* di rara perfezione, ne facilita il compito). «La fontana della vergine» è da questo lato esemplare, può entrare in una ideale antologia per il numero di scene riuscite: la scena dello sgozzamento, la morte del ragazzo, la corsa nel bosco alla ricerca del cadavere, e il bosco, e tutti gli scorci di una campagna che non appare meno medioevale degli interni.

Per avere un'idea della funzionalità dell'immaginario bergmaniano basterebbe pensare alla cornice di questo film, arcaizzata come un arazzo con alberi, prati, polli, rospi, civette, usignoli e altre cose. Per avere una ulteriore prova di questo stile, che a volte dà l'impressione di un «sogno sognato», si ricordi «Alle soglie della vita» con il suo bianco e nero di

straordinaria limpidezza: letti e pareti candide, luce diffusa e violentissima, tutte bionde le interpreti. Attraverso il rigoroso contrappunto tra l'astrazione della scenografia e della fotografia e il puntiglioso realismo dell'attenzione e dei gesti, lo spettatore è veramente portato «alle soglie della vita», alla riflessione sui grandi momenti dell'esistenza umana. Un contrasto ottenuto grazie alla scrittura scenica perseguita con insolita maestria.

Nel «Silenzio» ci si muove in una terra indefinita, una nazione misteriosa. Il segno che le immagini ci danno è suggestivo e indecifrabile al tempo stesso. Treni solitari, piazze gotiche, alberghi antichi di vetro e velluto con quadri di Rubens lungo i corridoi. Forse è il più visionario film di Bergman; una visionarietà cupa e apocalittica calata in un paese imprecisato, dove la parte narrativa è costituita da una materia volutamente traumatizzante. Due donne e un bambino, che tornano a casa dalla villeggiatura, sono costrette a fermarsi in un albergo di una città i cui abitanti parlano una lingua incomprensibile. Il tutto comincia e finisce in uno scompartimento ferroviario. Quel che avviene ai personaggi, in un'atmosfera rarefatta, ha il sapore di un dramma fantomatico. Diversi simboli sconfiggono nell'espressionismo e nel surrealismo: l'apparizione di alcuni orridi nani come creature dell'inconscio, la guerra rappresentata nel suo aspetto più temibile (per un bambino): il carro armato. Un gioco di metafore, di indicazioni allegoriche, che limita il linguaggio parlato per assumere la forma di un contrappunto drammatico, tra i più inquietanti per il succedersi di «mostri» mai tanto scomodi e numerosi.

Il motivo della guerra, raffigurato nel «Silenzio» come un «totem» terribile che può entrare con fragore fin sotto l'uscio di casa, è ripreso ne «La vergogna» che, come «Il settimo sigillo», si presenta sotto forma di apologo. Il conflitto di cui parla è puramente immaginario. Forse è una guerra civile (o la guerra nel Vietnam, data l'epoca della sua realizzazione) che coinvolge direttamente la Svezia e ne simboleggia il lato tragico soprattutto come disastro morale. La crudeltà bellica, con tutte le sue conseguenze, irrompe in un universo d'amore. Tutto ciò, come sempre in Bergman, è soltanto un brutto sogno. L'azione è collocata in un'isola lontana, dove la paura può infrangere, sia pure con i suoi echi che arrivano da molto distante, qualsiasi solitudine. Una coppia che in tempi normali poteva ritenersi armoniosa, concorde, tutta dedita alle cose belle e sane dell'esistenza, vede la propria anima insidiata. Il disagio assume il carattere di un'umiliazione psicologica. In sintesi, «la guerra è una vergogna che spoglia l'uomo d'ogni dono divino e razionale, riportandolo nelle tenebre degli istinti. Ma finché l'uomo ha al fianco una donna che avverte il senso di questa vergogna allora un barlume di luce penetra il mondo». Una realtà, questa, rivissuta attraverso la coscienza e i deliri dei protagonisti. I fantasmi in Bergman possono essere pubblici, la guerra, appunto; e privati.

Fantasmì, quest'ultimi, autobiografici, come lo sono in special modo ne «L'ora del lupo» che vede le ore della notte e un misterioso diario assumere il peso di una crisi molto personale. Dramma psicologico su due coniugi che, giunti in un'isola ospiti di aristocratici castellani, si imbattono nei ricordi del passato di lui, in quanto incontra la donna amata molti anni prima. È la molla che fa salire la follia, che riapre vuoti non colmati, ombre mai del tutto dissolte. Le ossessioni di Bergman, non hanno mai fine. «L'ora del lupo — egli spiega — è l'ora tra la notte e l'alba, l'ora in cui molti muoiono, in cui il sonno è più profondo e in cui gli incubi sono più reali. L'ora in cui gli insonni sono perseguitati dai più risposti terrori, in cui i fantasmi e i demoni si fanno più possenti. E anche l'ora in cui molti bambini nascono». Probabilmente si tratta dello stesso Lupo della fiaba

che lo tormenta sin da ragazzo, fin da quando ebbe in regalo una autentica Lanterna magica con tante incantevoli lastrine a colori, tra cui una su Cappuccetto rosso che gli fece intuire il dualismo di Dio e del Diavolo che sarà poi al centro di tutta la sua opera.

V'è una sequenza ambientata nel castello che vede i diversi invitati discutere del demonismo di Mozart. Si discute una rappresentazione con marionette del «Flauto magico». La citazione «on è causale: in un artista come Bergman ogni cosa acquista una coerenza di fondo, un gioco di rimandi da un film all'altro. Di lì a poco, girerà un film-opera sul lavoro del salisburghese, appagando così un vecchio sogno (dal capolavoro mozartiano era stato colpito quando aveva dodici anni). «Il flauto magico» è certamente il film di Bergman meno conosciuto per il suo carattere teatrale, fedele trascrizione del melodramma originale filmato, non senza qualche imbarazzo, *tour-court*. Ma in questo incontro, lungamente atteso e rimuginato dentro, Bergman accentua il tono favolistico, inserendo qua e là squisite notazioni ironiche (gli attori sollevano cartelli quando stanno per esprimere messaggi morali, una cantante fuma durante l'intervallo, Sarastro legge il Parsifal, un genio si diverte con i disegni animati, i 3 bambini salgono al cielo dentro una mongolfiera).

Giustamente la critica ha rilevato che ne risulta una *summa* non tanto delle tematiche mozartiane, che sono storia di una trasfigurazione, quanto bergmaniane: il gusto dell'ignoto e dell'inesprimibile, gli intrighi inspiegabili della commedia umana, la misoginia, la tendenza alla regressione (illusoria) dell'infanzia, lo stupore (anche questo infantile) per la magia dello spettacolo, la malinconia.

Qualsiasi soggetto affronti non si stanca mai di porre domande. Sa di non avere delle risposte ma soltanto flebili segnali su cui continuare a porre delle congetture. Sa che esiste una zona luminosa nella coscienza dell'uomo quale garanzia per il futuro. E non smette mai di interrogarsi. Se «Il flauto magico» è la dimostrazione di una visione illuministica, una festa atemporale e mistica, un omaggio all'esoterismo, «Il rito», che gira più o meno negli stessi anni, segna il ritorno a temi più cupi: un kafkiano dibattito-processo tra attori e magistratura. Nel processo, che vede coinvolti una compagnia teatrale accusata di rappresentazione oscena, tornano i motivi del «Volto», la suggestiva contrapposizione fra realtà e magia, quest'ultima intesa come libertà dell'artista nella odierna società civile.

Un matrimonio turbato da sogni atroci di guerra e di morte è alla base di «Passione». Pure qui siamo in un'isola, in quella zona della solitudine cara a tanti personaggi bergmaniani riproposta, con accenti meno sinceri di altri film, in un clima popolato da misteriose presenze (Che siano mostri invisibili germinati dal silenzio? Un sadico si aggira nottetempo: commette atti terribili). «Sussurri e grida», a sua volta, dramma in costume sulla sofferenza, ambientato agli inizi del secolo, ha la sua valenza nell'uso psicoanalitico del colore. Un rosso cupo di diverse tonalità (smorzato, rituale nella sua «scrittura» interamente in interni) che rappresenta un'ennesimo tributo alla fantasia.

Spiega Bergman a proposito di questo film: «Deve trattarsi di qualcosa di interiore, perché nell'infanzia mi sono sempre immaginato l'interno dell'anima come un'umida membrana tinta di rosso». Come in un succedersi di «scatole cinesi», i motivi si incastrano fra loro da film a film.

Ne «L'immagine allo specchio», la protagonista, approfittando del marito negli Stati Uniti e della figlia in un campeggio, torna nella cameretta dove ha vissuto da bambina. Il che segna un involontario precipitare in un mondo di paure e di dolori che aveva dimenticato. Bergman le attribuisce sogni strazianti e fantasie autopunitive.

È soltanto quando si muove in una linea strettamente realistica che

Bergman si smarrisce.

«L'uovo del serpente», che ha girato in Germania, può considerarsi un clamoroso fallimento artistico. Avrebbe voluto una Berlino di sogno ma poi ha finito con il rinunciare. Nell'uscire dalla dimensione onirica, che in piccola o grande misura, è riuscito a far entrare in quasi tutti i suoi film (non a caso è stato «Il sogno» di Strindberg l'opera teatrale che ha visto per prima e che lo ha intrigo di più), è come se avesse spezzato il suo filo. «Per tre volte — dice nelle sue memorie — ho cercato di ricreare la città del mio sogno. La prima volta scrissi un radiodramma intitolato «La città», parlava di una metropoli in decadenza. Poi feci «Il silenzio» in cui due sorelle e un bambino capitano in una enorme città in guerra. Per l'ultima volta ripetei il tentativo con «L'uovo del serpente». L'insuccesso di quest'opera dipese dall'aver chiamato quella città Berlino, dall'aver fissato il tempo al 1920. Fu imprudente e sciocco. Se avessi ricreato la Città del mio sogno, la città che non esiste eppure si manifesta con i suoi contorni, il suo odore, il suo rumore, se avessi ricreato «quella» città mi sarei mosso in libertà totale e con pieno diritto di cittadinanza».

Altri film, prima della «esplosione» finale di «Fanny e Alexander», disseppelemento poetico di lontani simulacri, prosegue alla ricerca sulla coppia con «Scene da un matrimonio» e «Sinfonia d'autunno». In «Un mondo di marionette» ripropone un mondo claustrofobico che gli è caro (lo ha dimostrato in «Sussurri e grida»), con personaggi confinati in una prigione senza uscite, murati come automi in un universo senza porte né finestre. Il regista scende negli abissi della coscienza, incontra figure che non sentono più, non si cercano. Azzarda (con risultati artistici discutibili) il rovesciamento della sua ricerca. La fantasia non serve più: gli uomini sono come murati vivi e scorticati come per un'estrema partita a scacchi.

«Fanny e Alexander» è il primo film di Ingmar Bergman con protagonisti dei bambini, Fanny e Alexander, appunto, due fratellini dagli otto ai dieci anni. L'interesse è nato dall'idea di rappresentare la realtà come la vedono i bambini, sempre ai confini con l'irrealtà. Una famiglia seguita dagli inizi del secolo ad oggi, con i suoi alti e bassi, le sue gioie e le sue pene, le sue tradizioni e i suoi riti, visti però attraverso l'ottica dei bambini: ora più dilatati, ora più fantasiosi, sempre un gradino più su del reale. Bergman definisce «Fanny e Alexander» una cronaca di famiglia raccontata come una favola. Con un taglio manniano, la storia si concentra sul clan degli Ekdahl di Uppsala, gran borghesi e proprietari del teatro locale. Si va dal Natale 1907 alla primavera 1909. Alexander è un ragazzo dotato di molta predisposizione a sognare ad occhi aperti. Quando, dopo la morte del padre, attore e direttore di un teatro cittadino, si ritrova in un'altra casa (sua madre si è risposata con il vescovo Vergerus), non si sente più a suo agio. I due fratellini affrontano un periodo di denutrizione e sotto l'aridità della situazione vivono esperienze fantastiche. In tal modo il regista ritrova nei due giovanissimi protagonisti i fremiti della sua infanzia che non ha mai abbandonato.

Ha detto in un'intervista al tempo della lavorazione: «Nell'infanzia si forma lentamente il nostro carattere. Ma subito questo carattere viene represso. I bambini sono sempre creativi. Ma la scuola, la famiglia, l'ambiente cercano di mandare tutto kaput. In «Fanny e Alexander» torno a quel tempo, così come l'avrei voluto io».

È un altro (ed ultimo) capitolo della Sua autobiografia immaginaria con la riproposta dei motivi conduttori della sua filmografia: le scissioni angosciose tra religione e teatro, vita e morte, felicità e autodistruzione.

Un'ennesima «sonata di fantasmi», se vogliamo, (disposto in un lungo

racconto, realizzato originariamente a puntate per la TV svedese e poi rimontato per la distribuzione cinematografica), concentrato di visioni evocate tra incubi, crudeltà, dolcezze, abbandoni, illusioni e gusto dello spettacolo. La ricostruzione realistica è subordinata a quel che di visibile porta con sé la realtà dell'anima.

Ancora una volta è la «lanterna magica» che la fa da padrona, forma il simbolo con cui «guardare il mondo», la stessa descritta nell'autobiografia reale. «Alexander può vederla chiaramente sul tavolo pieghevole al centro della stanza. Posa le mani su quello strano apparecchio alto e sottile che termina in un piccolo camino. Apre uno sportello nella scatola sotto il camino e estrae un lume a petrolio: solleva il vetro e accende un fiammifero. Adesso il lucignolo risplende con una luce forte e fiammante... Sistema l'apparecchio in modo che l'obiettivo sia diretto verso la tappezzeria chiara. Ecco il cerchio magico, gira una piccola vite della lente e così i contorni del cerchio diventano nettissimi. Le mani gli tremano per l'eccitazione, il cuore gli batte talmente forte che tutta la casa sembra doversi risvegliare».

«Fanny e Alexander» si chiude con la decisione di portare in scena «Il sogno» (un rovello di Bergman, l'ha messo in scena quattro o cinque volte). Le ultime parole del film dicono «tutto può accadere, tutto è possibile e verosimile. Tempo e spazio non esistono. In un impercettibile attimo di verità l'immaginazione produce il suo filo e tesse nuovi disegni...». Potrebbe essere (come in effetti lo era) la chiusa logica di tutta la carriera bergmaniana, ma quasi a sorpresa, vi ha voluto aggiungere con «Dopo la prova» una specie di codicillo. Nel piazzare la macchina da presa dietro le quinte di un teatro, proprio mentre si prepara l'allestimento di Strindberg, fissa i termini del rapporto finzione e vita, gioco e trasfigurazione, facendone un apologo dell'esistenza, del tempo che passa, delle illusioni che svaniscono, della pietà che resta. Bergman si ripercorre e si ripensa.

Dopo una prova del «Sogno» il regista Henrik si trattiene sul palcoscenico di fronte alla platea vuota, un silenzio che attende di riempirsi, come in tutti i teatri, di voci e suoni. Henrik parla a una giovane attrice che è andata a chiedere lavoro. Il regista ricorda nelle fogge Strindberg (ma è lui stesso Bergman, in quel suo proiettarsi nell'ombra del grande drammaturgo). Mentre parla e spiega, sullo sfondo della scena, una proiezione di diapositive che accompagna lo svolgersi dell'azione e che hanno lo scopo di evocare spesso i luoghi della fantasia in cui il sogno ci conduce. Sono immagini che alludono al cinema di Bergman con alcune citazioni emblematiche, simile a un vecchio album di famiglia. Si rivedono così la baia del «Posto delle fragole», il salotto di «Fanny e Alexander».

In tal modo il celebre testo strindbergiano si conferma miniera inesauribile di suggestioni, offre così l'occasione a Bergman di rivisitare il suo passato, con il distacco che gli viene dalla maturità e dalla determinazione — annunciata ufficialmente, e mantenuta — di porre fine, almeno cinematograficamente, ai suoi tormenti. «Dopo la prova» è l'ultimo atto del suo itinerario filmico, con l'impegno di proseguire soltanto nella sua attività teatrale che si è sviluppata, fin dall'inizio, parallelamente ai suoi impegni con la macchina da presa. Il palcoscenico l'ha affrontato con grande passione (Strindberg è naturalmente l'autore con cui ha avuto più dimestichezza, ma ci sono, fra le pièces teatrali da lui messe in scena, in evidenza Ibsen, Shakespeare, Cecov, e il Pirandello di «6 personaggi»).

Più volte ha dichiarato che il teatro è in cima ai suoi interessi. «In teatro — dice — mi sento altrettanto creativo quanto il cinema, e oltre tutto è la mia professione, il mio hobby». Il suo cinema va dunque «detto» anche in rapporto al palcoscenico, non solo perché egli si sia accanitamente posto la «questione Strindberg», il nocciolo, cioè, di una drammaturgia impie-

tosa che cerca con secchezza di penetrare negli «inferni» dei rapporti umani, ma perché il teatro si è riverberato nello stile di molti suoi film, vi ha acquistato una risonanza del tutto particolare nonostante si sia quasi sempre servito di soggetti originali. Il suo cinema è un percorso accidentato, fatto di codici e di elementi letterari, drammatici, filosofici, figurativi, religiosi e ideologici, un luogo di confluente in cui, come abbiamo visto, l'asse portante è l'elemento onirico. Senza calarsi nel suo sogno privato di sognatore, nel quale l'autore chiede indirettamente la partecipazione del nostro pensiero e della nostra memoria, i suoi film sarebbero soltanto esercizi accademici di alta classe. Privati dei fantasmi, dei demoni e degli altri esseri senza nome e senza dimora che lo hanno circondato e seguito fin dall'infanzia, avremo delle storie probabilmente reali ma senza misteriosità. Segno della loro vitalità è che per Bergman ogni film è l'ultimo: un precetto non banale in quanto si riferisce alla vita vissuta. Per meglio convincerci racconta una verità agghiacciante: «Nel Medio Evo talune persone importanti avevano l'abitudine di dormire entro una bara, per non dimenticare mai il valore di ogni minuto che passa e la vanità dell'esistenza. Pur senza ricorrere a un sistema così scomodo e radicale io mi difendo dall'apparente vanità e dalla capricciosa crudeltà del nostro mestiere persuadendomi, più a fondo possibile, che ogni film è l'ultimo».

Quando ha dato alle stampe la sua autobiografia («Lanterna magica», di cui abbiamo già parlato, edita in italiano da Garzanti) ha deluso i lettori di questo genere di libri, che speravano di trovare nelle «confessioni» di tutta la vita chissà cosa. Il regista svedese non ha rivelato niente di più di quanto si sapesse. Alcuni curiosi episodi (come l'annoiata visita a Hollywood, l'incontro a Stoccolma con Greta Garbo nello «studio» dove la «diva» lavorò con Stiller) non aggiungono niente a una materia della quale si sapeva tutto perché l'autobiografia è già scritta in tutti i suoi film: non c'è nessuno di essi, anche i meno importanti, che sfugga a siffatta personalizzazione. Quel che conta sono essenzialmente le pagine iniziali, quelle dell'infanzia, relative alla scoperta della «lanterna magica», che abbiamo ritrovato in tanti momenti sullo schermo, principalmente in «Fanny e Alexander». Il suo sforzo artistico è consistito nel tentativo di approfondire i temi a lui cari ancora per se stesso e gli altri. Restano fuori dalla griglia due film minori ma non meno indicativi: «L'occhio del diavolo» e «Persona».

Il primo è uno scherzo-luciferino, un *divertissement*, in cui il titolo è preso in prestito da un detto irlandese riferito a tutte le volte che una timorata fanciulla cade in tentazione. Calato nel settecento, si diverte ad immaginare che il diavolo vada a cercare per la bisogna addirittura Don Giovanni Tenorio e lo invia sulla terra con l'incarico preciso di sedurre una giovane virtuosa (il lato sorprendente è che smentisce se stesso, si innamora come un ragazotto romantico della vittima designata).

Il secondo è una «dramatis personae», con al centro un'attrice che tronca una scena perché le viene a mancare la parola. In clinica si cerca di facilitare la sua ripresa a mezzo di un'infermiera che dovrebbe aiutarla nel ritrovare l'articolazione verbale. Ma a furia di parlare si confessa, arriva a scabrose ammissioni, la «comunicazione» diventa un processo di ricerca di identità, un equivoco che assume forme di sgomento e di vampirismo. «Persona» è la doppia anima di Bergman, vista nella sua trasparenza. Da una parte, il martellante *refrain* di domande inequivocabili e assillanti, con parole che colpiscono per la sincerità, la linearità psicologica; dall'altra, l'improvviso silenzio, il trauma, il dramma interrotto nel pieno di una rappresentazione. Il tempo si ferma per lasciare le ultime possibilità alla fantasia. Le figure di Bergman sono condizionate dal silenzio, da una solitudine struggente che non è solo geografica (la famosa

isola di Faro, luogo ideale della mente per cogliere gli echi di un mondo più che altro immaginato). Sono sprofondati nel «sonno». La loro veglia è soltanto apparente.

Ettore Zocaro



Nella pagina precedente

Bergman con i protagonisti del
Posto delle fragole
(Bibi Andersson e Victor Sjöström).

Sopra

Il posto delle fragole.
Il professor Borg (Victor Sjöström)
con la nuora Marianne (Ingrid Thulin).

A lato

La prima apparizione della morte
nel «Settimo Sigillo» (Benet Ekerot).







BRUNO BOZZETTO

Nato a Milano nel 1938 Bruno Bozzetto dimostra molto presto una grande passione per il disegno e fin da ragazzo vi dedica molto del suo tempo libero.

Nascono così alcuni brevi filmati e a vent'anni realizza «Tapum! La storia delle armi» che lo impone all'attenzione del pubblico e della critica.

Nel 1960 nasce la Bruno Bozzetto Film e da quel momento l'attività di Bruno Bozzetto si sdoppierà su due canali, della pubblicità e dei film a soggetto in una specie di simbiosi mutualistica, in cui la prima finanzia i secondi e questi fungono da promotion per la prima.

Le opere prodotte da quel momento confermano Bozzetto fra gli autori più validi nel panorama del cinema di animazione, non soltanto italiano, ricevendo premi e riconoscimenti ai Festival di tutto il mondo.

Riesce così a sopravvivere l'attività di un uomo innamorato del suo lavoro che è il solo in Italia ad avere il coraggio di realizzare tre lungometraggi come «West and Soda», «Vip mio fratello superuomo» e «Allegro non troppo», proponendo una concezione adulta del cinema di animazione, interpretando e analizzando con ironia e acutezza fatti e fenomeni

del nostro tempo.

Nascono tutti i cortometraggi sul personaggio del «Signor Rossi» e innumerevoli altri «artistico-culturali» che rielaborano in chiave personale i fatti e le cose che ci circondano. Le sue storie quindi oltre a farci divertire ci fanno riflettere per la carica ironica e satirica delle immagini.

Bozzetto ha collaborato anche nel campo educativo-scientifico-culturale alla serie televisiva «Quark» curata da Piero Angela, con numerosi filmati che dimostrano come l'animazione può sintetizzare e rendere comprensibili anche al grosso pubblico concetti ritenuti fino a quel momento astrusi e difficili.

Nella foltissima serie delle sue opere Bozzetto vanta anche numerosi filmati «dal vero» in cui i meccanismi della «comica muta» non sono diversi da quelli del cartone animato, dando luogo ad uno spettacolo in cui gestualità clownesca e mimica facciale emergono come primitivo e insostituibile «cuore» della comicità.

Questo suo interesse sfocia nella realizzazione del suo primo lungometraggio realizzato con soli attori, dal titolo «Sotto il ristorante cinese».

«Il dramma del cinema d'animazione è tutto lì: che è molto raro che i film rientrino nelle spese in poco tempo. E bisogna che questo finisca, se non si vuole che questo genere finisca per sempre».

(Don Bluth)

Ci fu qualche preoccupazione quando, due o tre anni fa, si sparse la voce che il nuovo lungometraggio di Bruno Bozzetto sarebbe stato un film girato dal vero, con attori in carne ed ossa e non disegnati sui roididi. Se si escludono infatti i due sfortunati tentativi «La rosa di Bagdad» di Domenico Ghini e «I fratelli Dinamite» dei Pagot, a lui si devono i più noti tra i pochissimi lungometraggi a cartoni animati della cinematografia italiana, «West and Soda», «Vip mio fratello superuomo» e «Allegro non troppo». Il fatto perciò che il più illustre portatore della fiaccola dell'animazione nazionale abbandonasse il campo, faceva svanire le ultime speranze sulla possibilità di avere ancora qualcosa da contrapporre al dominio statunitense.

Non parliamo solo da un punto di vista produttivo/nazionale del tipo «Anche in Italia è possibile produrre film d'animazione a lungometraggio», ma anche da quello della pluralità di stili. Se infatti la Walt Disney sembra aver perso l'esclusiva del mercato dopo la sconfitta di «Basil l'investigatopo» ad opera di «Fievel sbarca in America», quello che è lo stile Disneyano è uscito però ancora più trionfante dal duello: il tipo di disegno più o meno resta sempre quello, magnifico ma un po' troppo caramelloso e patinato. Le trame sono sempre più distillate di bontà a buon mercato, poco soddisfacenti per il pubblico adulto incapace di lasciarsi conquistare semplicemente dalla magia dell'animazione. Anche se Disney ha naturalmente un ruolo rilevante nella sua formazione — e forse soprattutto nella nascita della vocazione l'opera primissima è un breve cartone animato, incompiuto, che ha come protagonista Paperino-Bozzetto si stacca invece dal modello a favore di un'animazione molto più essenziale. I suoi personaggi sono più semplificati, i movimenti più scattanti, gli sfondi meno pittorici. E se parte delle differenze sono probabilmente motivate in primo luogo dai budget, estremamente ridotti rispetto a quelli americani, bisogna senza dubbio riconoscere che l'autore ha saputo fare di necessità virtù, reinventandosi uno stile inconfondibile e personalissimo, tale da farlo definire da qualcuno, dopo l'appellativo di «Disney italiano», «L'anti-Disney per eccellenza».

Ma torniamo al discorso iniziale. «Sotto il ristorante cinese» confermò e smentì ad un tempo i timori di cui si accennava. Si trattava di un film certamente atipico, e forse unico nel monotono panorama del cinema italiano: un'avventura fantastica che suppliva con soluzioni originali e fantasiose a mezzi certamente inadeguati ad affrontare la concorrenza americana. Il protagonista Claudio Botasso, in fuga da certi assassini cinesi che ha visto mentre compivano un delitto, passa da una magica porta che da uno scantinato dà su una splendida spiaggia tropicale popolata da strani animali (che si intravedono per pochi secondi); su questa abita, con la figlia (Amanda Sandrelli), un vecchio scienziato (Bernard Blier) che ha inventato un congegno capace di aprire le soglie tra dimensioni diverse.

«Sotto il ristorante cinese», distribuito un po' allo sbaraglio alla fine della stagione scorsa, fu una sorpresa gradevole, pervasa da un raffinato spirito surrealista, divertente e simpatica. Eppure è difficile considerarlo come qualcosa di più di un'operina minore. Anche se il senso dell'umorismo rimane quello, mancano quasi completamente gli spunti satirici delle opere migliori, è praticamente assente la cattiveria degli episodi dal vero di «Allegro non troppo». Che erano, fra l'altro, più efficaci anche dal pun-

to di vista della comicità, non essendo quasi vincolati al parlato (se si eccettuano i lunghi discorsi di Maurizio Micheli).

Sembra soprattutto, nonostante le qualità visive del film, che la fantasia dell'autore sia in qualche modo appesantita dal ricorso ad ambienti e ad attori veri; questo malgrado l'adeguatezza ai ruoli di Botasso, Blier e la Sandrelli, oltre alla bravura di Nancy Brilli nel disegnare (è il caso di dirlo!) un personaggio davvero da cartone animato. E si rimpiange che i momenti di animazione si limitino alla fugacissima apparizione di una specie di strana bestia marina nello sfondo.

Il dispiacere è accentuato da una dichiarazione rilasciata da Bozzetto all'uscita del film: «In fondo, quel che volevo dire col disegno animato l'ho detto. Per questo film volevo qualcuno in cui gli spettatori potessero identificarsi». Una frase che potrebbe indicare l'abbandono definitivo dei tentativi nel senso del lungometraggio animato, lasciando che sia «Allegro non troppo» a chiudere la serie. Opera decisamente ambiziosa, quest'ultimo è un omaggio-parodia al disneyano «Fantasia» che nel cimentarsi in un'impresa analoga (usare celebri temi di musica classica come falsariga per episodi a disegni animati) riesce spesso a non far rimpiangere l'originale.

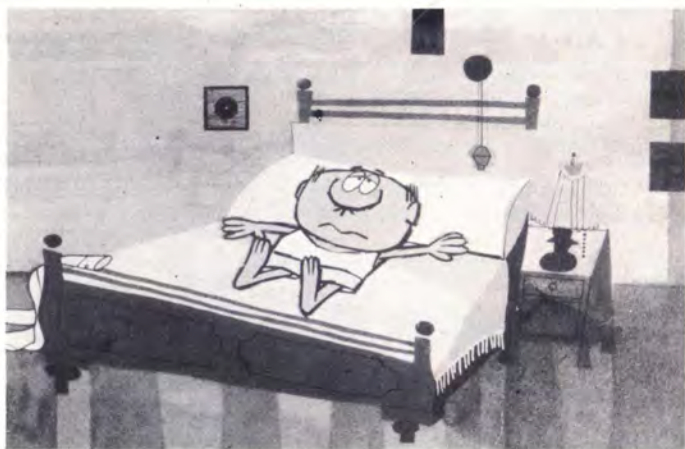
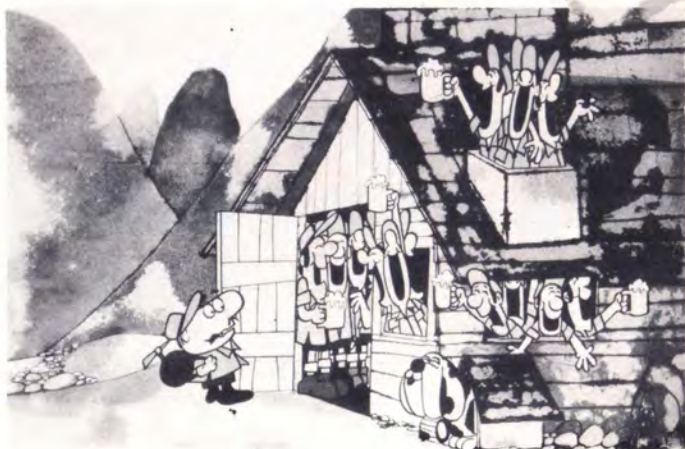
Al buon risultato dell'operazione concorrono anche gli inserti dal vero, girati in bianco e nero con un'illuminazione molto effettata e interpretati, fra gli altri, dall'ancora poco noto Maurizio Nichetti, da tempo gaggan dello staff della Bozzetto Film. Pochissimo dialogati, questi pezzi di racconto si riallacciano direttamente alle comiche del muto, dai duetti irresistibili di Stan Laurel e Oliver Hardy (c'è un duello di dispetti, tra Nichetti e il Perfido direttore d'orchestra, la cui matrice è inconfondibile) alla comicità poetico/malinconica di Charlie Chaplin (l'amore di Nichetti per una ragazza delle pulizie; o ancora la fame di lui, su cui poi si innesta il suo tentativo di mandare il Signor Rossi a rubare del cibo caduto dal tavolo del direttore), passando per la lotta contro gli oggetti di tanto Buster Keaton (il giochetto del calamaio che scivola lungo il piano inclinato del tavolo da disegno). Il tutto con robuste iniezioni di un'umorismo paradossale (l'orchestra è composta solo di vecchiette) e feroce fino al sadismo: le povere suonatrici vengono portate in un carro bestiame, frustate dal direttore d'orchestra, affamate e perfino fatte a pezzi.

Tra i brani animati, il «Bolero» è un capolavoro. Tutto inizia su un pianeta scuro e deserto: una bottiglietta vuota di Coca Cola viene gettata via da un'astronave che parte subito dopo. Mentre la musica inizia insinuante, le gocce di liquido rimaste sul fondo cominciano ad organizzarsi in una forma ameboide che riesce ad uscire e si mette ad esplorare i dintorni. Dalla massa si staccano quindi delle parti che prendono la forma di diversi animaletti in perpetua trasformazione, in perpetua lotta gli uni contro gli altri e tutti in marcia verso una meta comune e misteriosa, come dei lemming. Via via che il ritmo si fa più incalzante, gli animali acquistano sagome sempre più precise diventando sempre più grossi, e continuando a mangiarsi a vicenda; ma si comincia a notare, sia per il suo ghigno sinistro, sia perché è l'unico animale a resistere alla selezione naturale, una scimmia abilissima nel volgere a suo tornaconto le disgrazie degli altri, e dotata di una micidiale fusione di astuzia ed aggressività: è la creatura destinata a sopravvivere a tutti gli altri, a dominare sul mondo costruendo una gigantesca città dalla quale osserverà la fine degli altri con un sorriso sempre più cattivo. Diseguale, come tutte le opere composte di episodi staccati tra loro, «Allegro non troppo» raggiunge in questo brano risultati originalissimi, sicuramente al livello dei passi migliori del classico «Fantasia». La progressione inesorabile della musica di Ravel accompagna perfettamente la marcia tragica e comica degli animali, ed i simbolismi

che permeano l'episodio non ne intralciano per nulla l'apprezzamento più immediato.

Non ritorneremo in questa sede sulla altre pellicole di Bozzetto: dagli altri due lungometraggi ai «corti» con il Signor Rossi, sia perché lo spazio non sarebbe sufficiente sia per non ripetere cose dette meglio da Giannalberto Bendazzi nel suo libretto «Bruno Bozzetto: Animazione Primo Amore» (I.S.C.A., Milano 1972). Bisogna però almeno citare la sterminata produzione nel campo della pubblicità, un mondo in cui l'autore entrò nel 1960 (in un momento in cui stava per rinunciare all'animazione, hobby costoso sia dal punto di vista economico che da quello del tempo); e naturalmente le sigle televisive e i brevi cartoni animati realizzati per «Quark»: benché affidati in genere ai suoi collaboratori, anche questi lavori testimoniano la personalità di un autore in cui la passione si è sempre unita all'intelligenza e al senso pratico. Dal canto nostro continueremo a sperare in nuovi film di animazione, aspettando comunque con fiducioso interesse qualsiasi prossima realizzazione.

Alberto Farina



*Immagini tratte da vari shorts
dedicati al fortunato personaggio del Signor
Rossi.*

*ALCUNI DEI PREMI PIÙ RECENTI ATTRIBUITI ALLA
PRODUZIONE DI BRUNO BOZZETTO*

1976 - CHICAGO International Film Festival GOLD PLAQUE «ALLEGRO NON TROPPO»

1977 - TAMPERE Film Festival (Finlandia) - BRONZE STATUETTE «LA PISCINA»

1977 - 1er Festival International du Film pour l'Enfance et la Jeunesse - LAUSANNE (CH) Mention «ANIMATION» «LA PISCINA»

1978 - MIFED - Milano (Italia) - Premio Giuria Internazionale per il Miglior Film per Ragazzi «LA PISCINA»

1978 - CHAMROUSSE (Francia) Prix du Public «ALLEGRO NON TROPPO»

1979 - VARNA (Bulgaria) First World Animated Film Festival GRAND PRIX GOLDEN KUKER «ALLEGRO NON TROPPO»

1979 - LOS ANGELES - BLUE RIBBON «BABY STORY»

1979 - MIFED - Milano (Italia) - Diploma d'onore sul tema Il Fanciullo nel nostro tempo «BABY STORY»

1982 - MARBURG Festival (Germania) GOLD MEDAL «QUARK»

1982 - Eleventh Annual ANNIE AWARD - Asifa Hollywood - For Distinguished Contribution to the Art of Animation

1982 - Premio Cinquantenario Glaxo per la divulgazione scientifica - Verona - «QUARK»

1982 - Festival BARCELONA (Spagna) Medaglia d'oro «TENNIS CLUB»

1982 - CHICAGO Festival - Certificato di merito «TENNIS CLUB»

1983 - American Film Festival (New York) - Blue Ribbon «TENNIS CLUB»

1983 - Festival Internazionale del film sportivo di Budapest 1° Premio e Premio del Consiglio Municipale al film «SANDWICH»

1984 - Festival GENOVA - Premio miglior cortometraggio spettacolare «SIGMUND»

1984 - Mifed - Milano - Diploma Menzione Speciale «SIGMUND»

1984 - Biennale Internazionale del Film Turistico - Montecatini Terme - Premio Speciale al film «NEL CENTRO DEL MIRINO»

1984 - Lucca 16 - Premio Fantoche «SIGMUND»

1984 - Xème Festival International du Film Sportif - Rennes - Diplôme au film «TENNIS CLUB»

1985 - First International Animation Festival HIROSHIMA 1985 - Secondo Premio nella propria categoria al film «SIGMUND»

1987 - Fifth World Animated Film Festival - VARNA - Prix Du CIFEJ al film «BAEUS»

VIP mio fratello superuomo (1968)



Allegro non troppo (1977)



FILMOGRAFIA

1958 - «TAPUM! LA STORIA DELLE ARMI», 16mm., col, disegni animati, 13'.
 1959 - «LA STORIA DELLE INVENZIONI», 35mm., col, disegni animati, 10'.
 1960 - «UN OSCAR PER IL SIG. ROSSI», 35mm., col, disegni animati, 12'.
 1961 - «ALPHA OMEGA», 35mm., col, disegni animati, 10'.
 1963 - «I DUE CASTELLI», 35mm., B/N, disegni animati, 4'.
 - «IL SIG. ROSSI VA A SCIARE», 35mm. col, disegni animati, 11'.
 1964 - «IL SIG. ROSSI AL MARE», 35mm. col, disegni animati, 11'.
 1965 - «WEST AND SODA», 35mm. col, disegni animati, 90'.
 1966 - «IL SIG. ROSSI COMPRA L'AUTOMOBILE», 35mm., col, dis. anim., 12'.
 1967 - «UNA VITA IN SCATOLA», 35mm., col, disegni animati, 6'.
 - «L'UOMO E IL SUO MONDO», 35mm., col, disegni animati, 0'50".
 1968 - «VIP MIO FRATELLO SUPERUOMO», 35mm., col, dis. anim., 80'.
 1969 - «EGO», 35mm., col, disegni animati, 11'.
 1970 - «IL SIG. ROSSI AL CAMPING», 35mm. col, disegni animati, 12'.
 1971 - «SOTTACETI», 35mm., col, disegni animati, 12'.
 1972 - «OPPIO PER OPPIO», 35mm., col, dal vero, 12'.
 - «IL SIG. ROSSI AL SAFARI FOTOGRAFICO», 35mm., col, dis. anim., 11'.
 1973 - «OPERA», 35mm., col, disegni animati, 11'.
 - «LA CABINA», 35mm. col, dal vero, 14'.
 1974 - «SELF SERVICE», 35mm. col, disegni animati, 11'.
 - «IL SIG. ROSSI A VENEZIA», 35mm. col, disegni animati, 11'.
 1975 - «GLI SPORT DEL SIG. ROSSI», 35mm. col, dis. anim., 22' (2 film).
 1976 - «IL SIG. ROSSI CERCA LA FELICITÀ», 35mm., col, dis. anim., 80'.
 - «LA PISCINA», 35mm., col, disegni animati, 6'.
 - «ALLEGRO NON TROPPO», 35mm., col, disegni animati, 80'.
 1977 - «I SOGNI DEL SIG. ROSSI», 35mm., col, disegni animati, 80'.
 - «LE VACANZE DEL SIG. ROSSI», 35mm., col, disegni animati, 80'.
 - «STRIPTease», 35mm., col, disegni animati, 2'.
 1978 - «BABY STORY», 35mm., col, disegni animati, 10'.
 1979 - «HAPPY BIRTHDAY», 16mm., col, dal vero, 10'.
 1980 - «GIALLO AUTOMATICO», 16mm., col, dal vero, 20'.
 - «MA COME FANNO A FARLI COSÌ BELLI?», 16mm., col, dal vero, 60'.
 - «SAM NERO DETECTIVE», 35mm., col, dal vero, 16'.
 - «LILLIPUT-PUT», 35mm., col, disegni animati, 78' (13 film).
 - «SANDWICH», 16mm., col, dal vero, 6'.
 1981 - «HOMO TECHNOLOGICUS», 35mm., col, disegni animati, 57' (7 film).
 1982 - «TENNIS CLUB», 35mm. col, disegni animati, 11'.
 - «SPORTING», 16mm., col, dal vero, 23'.
 - «HOMO TECHNOLOGICUS», 16mm. col, disegni animati, 75' (7 film).
 1983 - «LA PILLOLA», 35mm., col, disegni animati, 12'.
 - «MILANO ZERO», 16mm., col, dal vero, 6'.

- «SIGMUND», 35mm., col, disegni animati, 3'.
 - «NEL CENTRO DEL MIRINO», 16mm., col, dal vero, 15'.
 - «HOMO TECHNOLOGICUS», 16mm., col, disegni animati, 62' (6 film).
 1984 - «MOA MOA», 35mm., col, disegni animati, 2'.
 - «SANDWICH», 16mm., col, dal vero, 72' (12 film).
 - «HOMO TECHNOLOGICUS», 16mm., col, disegni animati, 66' (8 film).
 1985 - «ELDORADO», 35mm., col, disegni animati, 5'.
 - «HORO TECHNOLOGICUS», 16mm., col, disegni animati, 40' (5 film).
 1986 - «SPIDER», 16mm., col, dal vero, 30'.
 - «QUARK ECONOMIA», 16mm., col, disegni animati, 76' (13 films).
 1987 - «BAEUS», 35mm., col, disegni animati, 6'.
 - «SOTTO IL RISTORANTE CINESE», 35mm., col, dal vero, 100'.
 - «QUARK», 16mm., col, disegni animati, 42', (5 film).
 1988 - «MINI QUARK», 16mm., col., disegni animati, 30 sec. cad. (29 films).







CATHERINE DENEUVE

CATHERINE DENEUVE: GELIDI BRIVIDI
di Fabio Giovannini

«Il suo naso delicato, la sua espressione intensa e un po' fredda, la sua bocca dalle labbra dal disegno raffinato, così classicamente perfetta da celare una profonda sensualità, erano l'immagine stessa della bellezza romantica».

Così il regista Roger Vadim ha descritto Catherine Deneuve diciassettenne, nella sua autobiografia *Bardot Deneuve Fonda. Tre donne tre incontri tre amori* (Rizzoli, Milano 1986, p. 137), un libro che è costato a Vadim una querela da parte della Deneuve e che racconta i primi passi dell'attrice, intrecciati con il rapporto sentimentale con Vadim (che dalla Deneuve avrà anche un figlio).

Nata a Parigi nel 1943, figlia di un doppiatore cinematografico e sorella della giovanissima attrice Françoise Dorléac, Catherine abbandona il cognome Dorléac per scegliere il nome da ragazza della madre, Deneuve. Quando incontra Vadim in un night club di Montparnasse non ha ancora deciso di fare l'attrice, ma sotto la guida del regista si fa tingere i capelli di biondo (e bionda resterà sempre) ed ottiene una partecina nel film *I caldi amori*. Subito dopo lo stesso Vadim la fa recitare in una sua pellicola vaga-

mente ispirata a de Sade, *Il vizio e la virtù* (1962), che si rivelò purtroppo un fiasco commerciale. Ma Catherine è ormai avviata nel mondo del cinema e ottiene presto il successo aparendo con Johnny Halliday in un episodio di *Le parigine*. È poi la volta di una serie di pellicole in cui interpreta fanciulle pure e innamorate, talvolta in compagnia della sorella Françoise (che morirà nel 1967 in un incidente stradale, dopo essere stata protagonista di film come *La calda amante* e *Cul de sac*): in particolare ha ruoli di prima attrice in due commedie musicali di Jacques Demy, *Les parapluies de Cherbourg* (1964) e *Josephine-Les demoiselles de Rochefort* (1966).

Nel 1969, poi, il debutto negli Stati Uniti, con *Sento che mi sta succedendo qualcosa*. La sua carriera è ormai internazionale, anche se Francia e Italia restano le nazioni che le offrono i ruoli più confacenti alla sua personalità. Ma non era la commedia il posto giusto per Catherine Deneuve. La sua sensualità gelida (un accostamento di caratteristiche opposte che ricorda alcune protagoniste femminili dei film di Alfred Hitchcock) doveva portarla inevitabilmente in contesti sempre più deliranti, violenti, sadici. Il primo a valorizzare queste potenzialità inquietanti della bella Catherine è Roman Polanski.

Nel 1965 Polanski volle con ostinazione Catherine Deneuve per *Repulsion*, affascinato dalla sua eccezionale «bellezza e talento». La Deneuve si trasforma così nella pazza Caroline: la ragazza soffre di allucinazioni,

immagina di essere ripetutamente violentata, attira in casa numerosi uomini e con la forza della follia li uccide, a partire dal proprio fidanzato. Polanski non concede alla Deneuve nessun riguardo, la inquadra in primo piano con il grandangolo (cosa che una «diva» non accetterebbe mai, perché deforma i lineamenti), vuole che il viso sia completamente struccato (le permette solo una costosa seduta dal parrucchiere) e alla fine tenta di convincerla a recitare senza indumenti sotto la vestaglia. Scrive Roman Polanski: «Lavorare con Catherine Deneuve era come ballare il tango con una partner di bravura superlativa. Sapeva esattamente che cosa volevo da lei sul set ed entrava in pieno nella sua parte, a tal punto anzi che alla fine delle riprese lei stessa era diventata assente e un tantino svitata. Nonostante la sua altissima professionalità, Catherine aveva una remora: non voleva farsi vedere nuda né seminuda, e in un primo tempo insistette per indossare qualcosa sotto la camicia da notte trasparente. Avendo io obiettato all'uso di mutandine, lei decise di portare una calzamaglia, ma quando fu il momento girò con la sola camicia da notte» (R. Polanski, *Roman Polanski*, Bompiani, Milano 1984, p. 222).

La Deneuve ha mantenuto sempre questa ostilità per le sequenze di nudo ed ha a sua volta dichiarato: «Credo che quando un'attrice è nuda sullo schermo, si trova non solo spogliata dei vestiti ma anche della sua maschera di attrice. Nuda, ridiventa essenzialmente una persona» (intervista di C. Deneuve a «L'Ecran Fantastique», n. 34, maggio 1983). Ma l'attrice supera tutte le difficoltà e i problemi posti da Polanski, e *Repulsion* diventa la sua prima grande prova. Lei ne è soddisfatta, accetta la sfida di trasformarsi dalla fanciulla seducente ma ingenua dei suoi primi film in angelo perverso. «*Repulsion* mi ha permesso di provare delle emozioni: il fatto di uccidere, che è un atto fisico intenso, mi ha aiutata a interpretare al meglio questa psicopatia», afferma la Deneuve.

Per un servizio fotografico su *Repulsion*, intanto, Catherine ha conosciuto il fotografo inglese David Bailey, amico di Polanski, e lo ha sposato. Ma il cinema non le lascia molto tempo. Luis Buñuel si è invaghito della sua interpretazione in *Repulsion* e nel 1966 la sceglie per *Bella di giorno*, che guadagnerà il Leone d'Oro a Venezia. Dopo essere stata assassina sanguinaria per Polanski, ora la Deneuve diventa Severine, la perfetta vittima del sadomasochismo surreale di Buñuel. Nella scena iniziale Severine è in carrozza con il marito, e l'uomo ordina ai cocchieri di fermarsi, legare la moglie ad un albero, frustarla e violentarla. Severine si risveglia improvvisamente nel suo letto, ma il volontario percorso verso l'umiliazione e la tortura continua, oltre il sogno.

Turbata da *Bella di giorno*, che considera troppo esplicito nei riferimenti sessuali, Catherine Deneuve resta comunque vicina al morboso e al misterioso con un film tratto da un romanzo del celebre scrittore di gialli e racconti del terrore William Irish/Cornell Woolrich: in *La mia droga si chiama Julie*, diretto da François Truffaut nel 1969, è la bella Julie Russell che, fra citazioni da *Psyco* e da altri capolavori cinematografici, sfugge agli inseguimenti di Jean-Paul Belmondo.

L'anno dopo, ancora Buñuel vuole il viso e il corpo della Deneuve per un'altra lugubre storia, *Tristana*. Nella Toledo degli anni Venti la bionda Tristana paga il suo ambiguo rapporto con il tutore con l'amputazione di una gamba. La vendetta non tarda: quando il vecchio ha un attacco di cuore lei lo lascia morire, senza avvisare nessuno, ed apre la finestra alla notte d'inverno.

La glaciale Catherine torna presto ai suoi personaggi torbidi e insoliti con *La cagna* di Marco Ferreri, nel 1972. Questa volta uccide il cane di un disegnatore solitario e si sostituisce all'animale, fino al destino di una morte per inedia, su un gommone che va alla deriva. Ma a fianco di queste

figure di donne che portano la morte, Catherine Deneuve ha interpretato ruoli meno «duri» ed è apparsa in pellicole più convenzionali, da *La chamide* (1968) a *Pelle d'asino* (1970), da *Fatti di gente perbene* (1974) a *Anima persa* (1977), talora accanto a Marcello Mastroianni, con il quale stringe una relazione dal '70 al '75. Si caratterizza ormai come diva sofisticata, mai racchiusa in un «genere» o stereotipata in un personaggio. Del resto, le femmine letali che ha impersonato poco le assomiglierebbero, e la stessa Deneuve lo sottolinea: «Non scelgo mai di interpretare un personaggio che abbia delle similitudini con me, amo costruire completamente la «persona» che devo diventare».

La sua elegante solitudine ha ricominciato ad uccidere solo nel 1983, con *Miriam si sveglia a mezzanotte* di Tony Scott. Splendida vampira senza tempo, Catherine/Miriam si muove tra immagini decadenti, riflessioni sulla vecchiaia e la morte, sanguinosi delitti. Del vampirismo la Deneuve mette in evidenza il lato seduttivo, e contemporaneamente distruttivo: porta David Bowie alla consunzione e trasforma Susan Sarandon in una schiava. Nonostante gli eccessi erotici (in America il film ha ottenuto il temibile certificato «X» per le scene lesbiche tra la Deneuve e la Sarandon), l'attrice è contenta di aver interpretato il personaggio di Miriam: «Mi piacciono molto le storie di vampiri, i toni sanguinari», ha dichiarato la Deneuve in una intervista a Piera Detassis (in «Cia» n. 12, dicembre 1986).

Ma se si esclude l'eccezione di *Miriam si sveglia a mezzanotte*, negli ultimi anni Catherine Deneuve si è dedicata a ruoli che più lievemente sottolineano la sua sensualità intellettuale. È tornata nel 1980 a recitare per Truffaut con *L'ultimo métro*, ha partecipato a due pellicole di André Téchiné, *Hôtel des Amériques* nel 1979 e *Le lieu du crime* nel 1986 (in quest'ultimo caso ancora in una situazione torbida, interpretando una ricca signora che si innamora di un giovane delinquente), è stata l'amante di Christopher Lambert nel deludente *Amore e musica* di Elie Chouraki. Infine è stata una figura nervosa tra le donne di *Speriamo che sia femmina* di Mario Monicelli (per gli esperti di horror, accanto a Liv Ullmann che a sua volta è stata vampira, prima di *Miriam* della Deneuve, per un misconosciuto film del figlio di Buñuel...).

Oggi Catherine Deneuve ha diversificato gli spazi della propria presenza. Gira alcuni spot pubblicitari che diventano subito celebri, e non manca di posare per il fotografo Helmut Newton che ammira. E poi è diventata collaboratrice del quotidiano «Libération», mentre per la televisione ha curato recentemente uno special su Marilyn Monroe, rivelando altre qualità del suo carattere volitivo (Gerard Depardieu ha detto una volta: «Catherine è l'uomo che avrei voluto essere»). I suoi ammiratori e gli appassionati del fantastico, però, attendono soprattutto nuove interpretazioni che diano loro i gelidi brividi già vissuti con Caroline, Severine, Tristana e Miriam, quattro donne fantastiche e fatali, quattro sogni (o incubi) che non si dimenticano.







MALCOLM MCDOWELL

MALCOLM MCDOWELL: L'ETERNO DEVIANTE
di Fabio Giovannini

Un adolescente dal viso senza età, pronto a diventare un adulto dall'eterno viso di adolescente. Una faccia infantile che in ogni momento può essere attraversata da un ghigno pauroso e da occhiate di sfida. Con queste caratteristiche segnate direttamente sulle proprie fattezze, Malcolm McDowell ha percorso l'immaginario degli ultimi vent'anni proponendosi come indomabile ragazzo in rivolta o come temibile figura dallo sguardo di bambino.

All'inizio la sua forza era nella faccia imberbe, lampeggiante però di qualche guizzo satanico e «malvagio». Per il cinema inglese della seconda metà degli anni Sessanta, già «arrabbiato» e alla ricerca di attori che incarnassero le nascenti insoddisfazioni giovanili, quel volto era perfetto. Lo percepì per primo Kenneth Loach, mettendo McDowell a fianco di Terence Stamp in *Poor Cow*, nel 1967. Era l'esordio cinematografico del giovane attore. Fino ad allora si era limitato a brevi apparizioni televisive, contemporaneamente alla sua carriera teatrale. Era nato nel 1943 e da ragazzo aiutava il padre facendo il cameriere nel suo pub. Poi si era emancipato dall'azienda paterna ed aveva trovato un impiego in una società di distri-

buzione del caffè. La passione per il teatro però lo aveva presto portato ad iscriversi ad un corso per attore, e dopo qualche mese era già entrato in una piccola compagnia teatrale. Il passo successivo fu l'ingresso nella prestigiosa Royal Shakespeare Company. Ed è lì che venne notato da Kenneth Loach.

Ma l'occasione decisiva per avviare una carriera cinematografica gli venne offerta da Lindsay Anderson, che lo lanciò con *Se...* (*If...*), dove l'attore impersonava il giovane capo della rivolta studentesca in una scuola inglese. Il film ottenne la Palma d'Oro al Festival di Cannes del 1969, e McDowell entrò a far parte da allora della «famiglia cinematografica» di Anderson. Il rapporto con il regista non si conclude con *If...*, ma riprenderà con la cosiddetta «trilogia di Mick», in cui McDowell torna ad impersonare la stessa figura di giovane ribelle e indomabile: Mick è di nuovo il deviante di *Oh Lucky Man!* (1973) e poi di *Britannia Hospital* (1982) sempre sotto la direzione di Lindsay Anderson. E l'amicizia con il regista non si è mai interrotta, trasferendosi anche sui palcoscenici teatrali dove McDowell ha continuato sempre a recitare, in alcuni casi con la regia dello stesso Anderson.

Grazie ad Anderson il giovane McDowell trova alcuni ruoli che valorizzano ancora il lato inquietante dei suoi tratti somatici e della sua recitazione in film come *Luna arrabbiata* e *Caccia sadica* di Joseph Losey (1970),

E su questa stessa linea nel 1971 approda al suo più grande successo, che lo trasforma definitivamente in star internazionale: *Arancia meccanica* di Stanley Kubrick. McDowell interpreta l'indimenticabile Alex, capobanda di futuribili teppisti, stupratori e assassini, che viene sottoposto dalle autorità ad un terribile trattamento di «recupero». La cornice violenta di *Arancia meccanica* e la genialità di Kubrick decretano il successo del film e quello personale di Malcolm McDowell.

Gli anni Settanta continuano per McDowell tra pellicole di diverso valore, in cui la presenza dell'attore è scelta sempre per dotare i film di un versante di mistero, di fantastico. Malcom appare così in film come *Royal Flash* nel 1975, *Voyage of the Damned* e *Aces High* nel 1976, fino a tornare nel 1977 ad un ruolo forte di protagonista con il *Caligola* voluto da Bob Guccione, redattore capo di «Penthouse».

McDowell è il folle imperatore romano, a fianco di Terese Ann Savoy, che si diletta in orge e crimini. Come è noto il film ha conosciuto mille vicissitudini, di produzione e di censura, e in Italia è approdato solo due anni dopo, sotto il titolo *Io, Caligola*, con quaranta minuti tagliati sulla mastodontica versione iniziale di oltre tre ore. Il regista Tinto Brass ripu-

dia la pellicola (che appare con la dizione «riprese di Tinto Brass») e in realtà il film non resta tra i migliori della filmografia di McDowell. Ma l'attore non si pente delle possibili cadute della sua carriera. Ha dichiarato infatti in una intervista: «Non ho rimpianti. Non rimpiango nulla di quello che ho fatto. Ho girato anche dei film scadenti ma non me ne pento. In effetti, credo che sia molto importante avere la capacità di sbagliare. E così che si cresce.» (dall'intervista a Malcolm McDowell apparsa su «L'Ecran Fantastique» n. 36, 1983).

Nel 1979 McDowell ha la possibilità di risollevarle le proprie sorti artistiche, con un ruolo questa volta «positivo», di eroe buono, ma inserito in un contesto ai confini tra film fantastico e del terrore. Interpreta infatti il coraggioso scrittore H.G.Wells contro il perfido Jack lo Squartatore (David Warner) in *L'uomo venuto dall'impossibile* di Nicholas Meyer: lo scrittore inglese sperimenta la macchina del tempo arrivando nella San Francisco di oggi, sulle tracce dello Squartatore, fuggiasco nel futuro. McDowell riesce a dare una raffinata prova di stile, rivelandosi abile anche in ruoli leggeri, che richiamano la sua ammirazione per attori come John Gielgud e David Niven (McDowell ha dichiarato di considerarli



suoi modelli). Ma il personaggio McDowell è comunque più a suo agio, per la stessa fisionomia, in parti oscure e violente, e infatti nel duello con David Warner lo Squartatore (un altro viso «patibolare», ma simpatico, del cinema fantastico) è a tratti difficile scegliere in chi identificarsi. *L'uomo venuto dall'impossibile* resta in ogni modo una delle migliori prove di McDowell, che sul set tra l'altro ebbe l'opportunità di incontrare l'attrice Mary Steenburger, che di lì a poco sposerà.

Alle soglie degli anni Ottanta Malcolm McDowell, che ormai risiede quasi sempre in America, torna a recitare in teatro per una fortunata ripresa di *Look Back in Anger* (Ricorda con rabbia) di John Osborne: il pubblico apprezza la sua commovente interpretazione, fino alle lacrime. Per il cinema intanto continua a rivelare doti trasformistiche, passando da film come *The Passage* dal 1979 (una pellicola di cui l'attore va particolarmente fiero, sugli orrori del nazismo), *Cross Creek* (in cui interpreta l'editore americano Maxwell Perkins) e *Merlin and the Sword*, un progetto di Richard Donner del 1983 in cui Malcolm è calato tra duelli e cavalieri medievali. Nel 1982 riprende un ruolo «nero», impersonando il terribile colonnello Cochrane in *Tuono Blu*, il film di John Badham che ha dato vita anche ad una serie televisiva. Questo film d'azione che ambiva anche ad essere un apologo sul totalitarismo, costò a McDowell non poche sofferenze, terrorizzato come era dalle continue riprese in elicottero cui era costretto dal copione. Altre torture gli costò il contemporaneo *Bacio della pantera*, dove i trucchi per trasformarlo in felino, accanto alla sinuosa Nastassia Kinski, gli imponevano deformi lenti a contatto e protesi di vario tipo. Diretto da Paul Schrader, il film sfruttava i lineamenti dell'attore per forzarne l'animalità, fino alla metamorfosi.

Il suo viso e le sue membra si trasformavano in un totale passaggio dall'umano al bestiale. Che i suoi tratti abbiano qualcosa di disumano lo ha capito recentemente anche Arthur Seidelman, quando ha voluto McDowell nel suo *The Caller* (*La morte avrà i suoi occhi*): una cupa produzione Empire del 1986. In una vicenda che ricorda i vecchi telefilm della serie *Ai confini della realtà*, Malcolm McDowell è lo strano visitatore che si presenta al cottage isolato tra i boschi dove vive una donna (Madolyn Smith), sulla cui vita lo sconosciuto pare sapere misteriosamente tutto. Il colpo di scena finale rivela che Malcolm è in realtà un androide, un essere meccanico, e la sua faccia di plastica, spaccandosi, spiega la sua essenza non umana: la strana faccia di McDowell, finalmente, confessa di non essere reale, di non poter appartenere alla umanità.

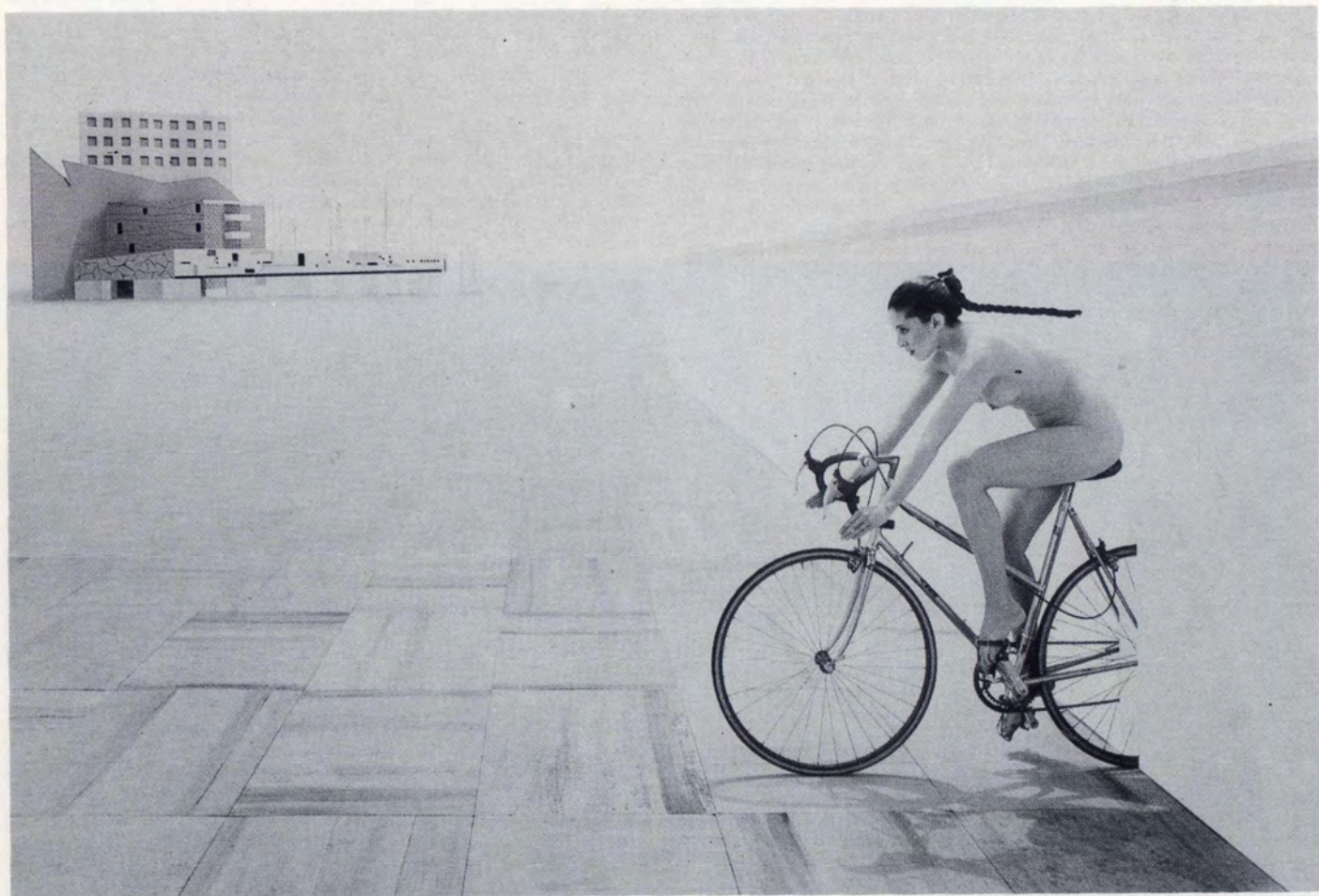
La permanente presenza in ruoli violenti e di «villain» hanno cucito addosso a McDowell la fama di attore «maledetto», ma lui, da «camaleonte» come si autodefinisce, tenta di fornire di sé un'immagine più tranquilla e convenzionale. Oggi Malcolm McDowell ha i capelli precocemente candidi, che rendono ancora più stridente la sua faccia da «ragazzo corrotto», da bambino velocemente cresciuto e sempre in rivolta contro il tempo e la vita. Continua a girare molti film e non disdegna la tv (di recente ha partecipato alla miniserie *Montecarlo*, con Joan Collins). Vive in California, a Santa Barbara, a nord di Los Angeles e frequenta meno l'Europa. Recentemente è stato a lungo in Italia per inaugurare gli studi Empire alla periferia di Roma (il cemento fresco degli studios ospita l'impronta delle sue mani: e quando l'attore si è accucciato per premere le dita a terra, pareva che d'un tratto dovesse spiccare il balzo come l'uomo-pantera da lui interpretato sullo schermo...) e nel nostro paese si trova bene, ricorda con gioia il periodo passato in una villa sull'Appia durante le riprese di *Caligola*, e ha comprato una casa tra le colline di Cortona, al confine tra Umbria e Toscana.

Con l'Inghilterra ha invece un rapporto meno simpatico. McDowell,

che si è sempre sentito poco apprezzato dalla critica britannica, giudica gli inglesi un po' provinciali e «isolani». Ma è sicuro che anche loro, prima o poi, lo stimeranno per quello che vale. McDowell afferma di avere costruito la sua carriera sulla lunga durata, senza bruciarla rapidamente. E, garantisce, deve ancora dare il meglio.

Fabio Giovannini







OCCHIOMAGICO

Dare conto delle immagini prodotte dallo Studio Occhiomagico non è certamente facile. È più comodo guardarle. Lo spessore che rivelano mette in discussione tutta una serie di luoghi comuni sulla fotografia: scrivere su queste vuol dire dar conto di quelli. E tutto diventa più complicato di quanto già non sia, quando lo spazio è quello di un breve testo: lo spazio per tentare di spiegare ad altri, a volte, è lo stesso spazio necessario per spiegare le cose a noi stessi.

La prima cosa che risulta evidente nel guardare queste immagini è la loro novità visiva sul piano percettivo e questa «novità» è resa possibile dall'uso (immediatamente non evidente) di tecniche diverse nella costruzione delle immagini stesse. Immagini non fotografiche? Non proprio, piuttosto immagini anche fotografiche. Là dove quell' *anche* mette in discussione vetuste categorie come quelle degli «specifici» che, se hanno qualche utilità pratica nel periodo dei primi passi di un'«arte», di poi, quando questa è matura, non sono più d'impiccio che di qualche utilità. E la fotografia, per la verità, fin dai suoi esordi ha avuto imprescindibili legami con la stampa, il teatro e la pittura, la scrittura e il cinema, la radio, le forme degli oggetti e dei manufatti della società industriale (a cui oggi si aggiungono la televisione e il computer).

Nelle immagini di Occhiomagico questi legami non vengono subiti, ma esplicitamente utilizzati per costruire una sorta di super-immagine, anche

fotografica. Della fotografia infatti questa «super-immagine» conserva e ridà l'ambiguità, ma pure la realtà dell'impronta materiale di un evento. E da qui parte l'intrigo percettivo di questi fotocolor finiti. Anche la fotografia è un sistema simbolico (in quanto memoria tecnologica di segni) e, in quanto tale, media una determinata visione del mondo legata ad un modo di essere del mondo nel tempo e per gli esseri umani di quel tempo. I tempi mutano, gli esseri umani mutano e l'essere del mondo per essi muta. Una fotografia pure neopositivista è il caso che non sia più sufficiente per rappresentare il mondo, almeno in alcune occasioni. E quindi, si può dare il caso che quella divisione del lavoro già presente negli studi fotografici dell'epoca di Disderi venga superata dal lavoro di gruppo dove scompare definitivamente la figura mitica (più che reale) dell'autore. Magari l'immagine parte non più da una idea (altro mito), ma da un progetto assunto in quanto tale.

La rete e l'identificazione dei nodi attarverso la quale viene costruita l'immagine non vengono giustapposte a posteriori, ma stabilite a priori, verificando poi le coincidenze.

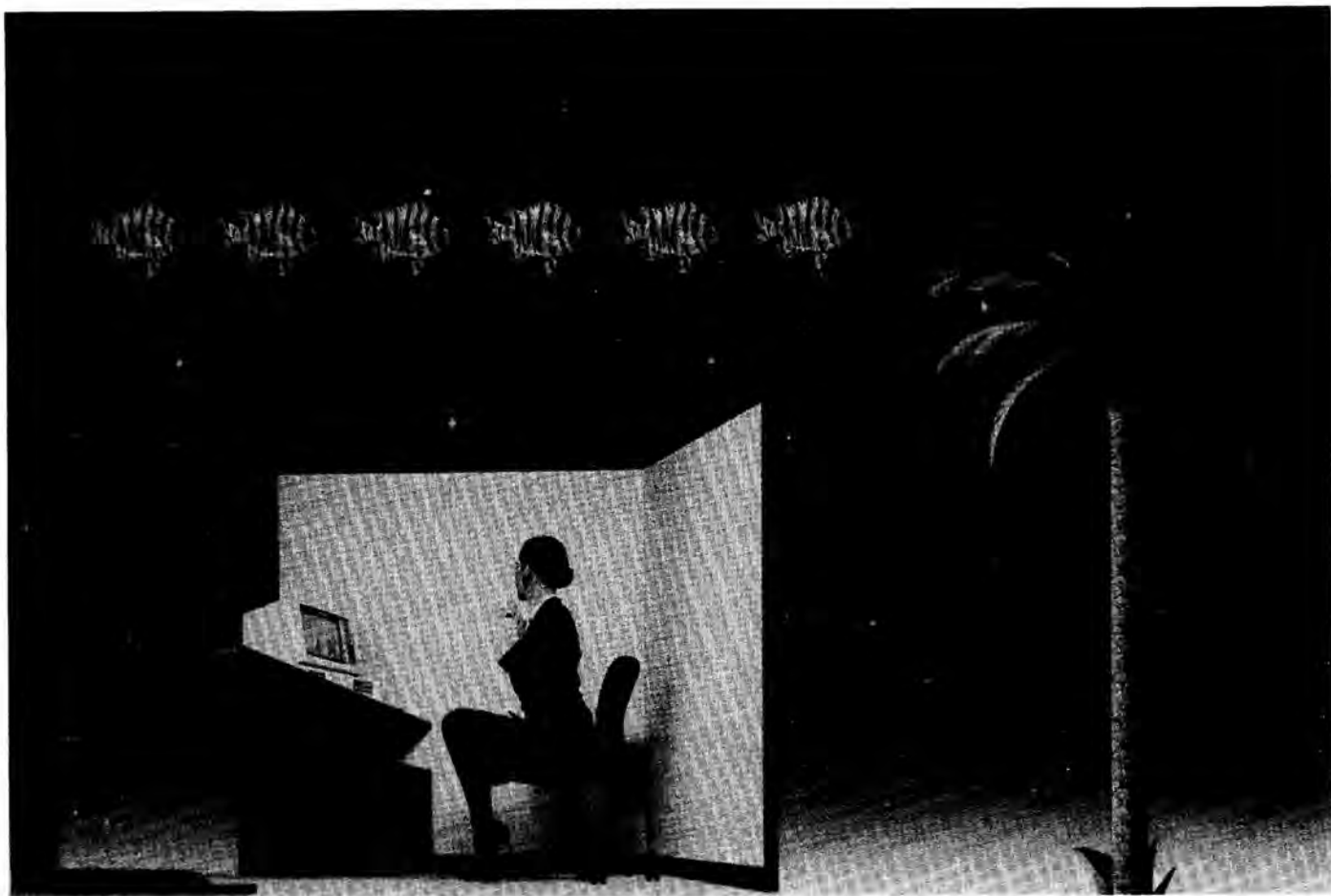
Immagini, quelle prodotte dallo Studio Occhiomagico, che nascono dallo scontro tra una cultura industriale e una cultura post-industriale. E se questa affermazione vien fatta, è perché alla mente di chi qui scrive ricordano un altro caso in cui lo scontro di due culture produsse delle altre

immagini anche fotografiche: alcune di quelle prodotte da indiani sotto la dominazione britannica in India, attorno alla fine dell'Ottocento.

In alcune di queste immagini (si veda il bel volume di Judith Mara Gutman, *Through Indian Eyes — 19th and Early 20th Century Photography from India*, Oxford University Press/Internationale Center of Photography, New York 1982) non c'è soltanto la volontà di colorare fotografie monocromatiche, ma il rifiuto di assumere pedissequamente un sistema

simbolico di rappresentazione, quale è quello dato dalla camera, oscura o chiara che sia. Nel valutare poi la qualità estetica di queste immagini di Occhiomagico, non si dimentichi che esse non sono «gratuite», ma utilizzate da una committenza che non è quella del mercato dell'arte, ma del mercato tout-court.

Angelo Schwar



MOSTRE ED INTERVENTI

- 1978 *Milano, Galleria il Diaframma/Canon*
«La porta»
- 1981 *Zurigo, Galleria Wohnshop*
«L'immagine truccata, il progetto grafico delle copertine di Domus» - Esposizione di immagini con performance (foto/copertina polaroid 20x25 in tempo reale con soggetto il pubblico).
- 1981 *Milano, Sezione Culturale Fiera di Milano «SICOF' 81»*
«Monumentografia» progetto di riproduzione della facciata del Duomo di Milano scala 1 : 1
- 1981 *Venezia, Biennale Teatro*
Immagini fotografiche del «Teatro del Mondo» di A. Rossi
- 1982 *Parigi, M.B.C. Studio*
Occhiomagico e Alchimia - mostra performance foto/ritratti nudi con ombra televisiva (polaroid 20x25).
Roma Palazzo Braschi
«Phantasmagorie» - mostra di immagini con installazione sonoro/visiva. «Archeologia del futuro».
- 1983 *Milano, Galleria Diaframma/Luciano Inga-Pin* «Home sweet home»
- arazzo fotografico: «Inseminazione artificiale» -
- 1983 *Venezia, Palazzo Fortuny*
«Nuove tendenze italiane nella creazione di immagini».
Workshop: arte - percezione - realtà - visione.
- 1984 *Brescia, Galleria Ken Damy Photogallery*
«Metafore della visione».
- 1984 Gruppo musicale Matia Baazar 1984
Direzione artistica dell'immagine
Copertina Album - Videoclip - Tournee - Presentazione stampa.
- 1984 *Milano, Hotel Michelangelo*
Convegno di aggiornamento professionale sulla fotografia.
Conferenza: «La pratica della multimedialità nella fotografia»
- 1984 *Ravenna, Pinacoteca Comunale*
«Bersaglio Mobile».
- 1985 *Rotterdam, Rotterdamse Kunstetiching*
«Arazzo Luminoso» - oggetto fotografico.
- 1985 *Milano, Ken Damy Photogallery*
«Donniste»
- 1985 *Milano, Affinità Elettive*
Ritratto fotografico tridimensionale di A. Mendini.
- 1985 *Rimini, Palazzo Gambalunga*
Trenta Immagini di Occhiomagico.
- 1985 *Parigi, Espace Temps*
Immagine e Design.
- 1985 *Parigi, Espace Canon*
Forum de l'experimentation multi-media
Conferenza: «Fotografia di ricerca nella pubblicità».
- 1985 *Ristorante Barbero-Piazza del Palio di Siena, 1985*
Progetto di oggetti fotografici per collezione neomoderna «Giardino delle delizie».
- 1986 *Grande Fiera d'Aprile 1986*
Consulenza all'immagine per il padiglione della «Qualità della vita» «Immagine Italia» a cura di Francesco Alberoni.
- 1986 RAI - Radio Televisione Italiana
Sigle TV di Mixer - Rete 2
- 1986 *Firenze, Istituto Statale d'Arte*
Convegno sulla Creatività
«Sculptura del linguaggio - Protesi visive e sonore senza corpo» con Ida Travi.
- 1986 *Milano, Rosa del Mediterraneo di Occhiomagico e Ida Travi*.
Studio Corrado Levi.
- 1986 *Milano, «Per un'immaginazione imprudente»*
Reggio Emilia.
- 1986 A.D.C.I. - Oro per la campagna stampa PIONEER
Agenzia F.C.A.
- 1987 A.D.C.I. - Argento per la campagna stampa SEIKO
Agenzia F.C.A.

ADVANCED VISION

VIDEOINSTALLAZIONE LA GALLERIA DEGLI ANTENATI

Entrare in una sala che emana luce elettronica attraverso gli sguardi degli eroi fantastici. Non quadri ma monitors, non plasticità pittorica, ma scansione di linee elettroniche. Esposti per farci osservare o per osservare noi? In silenzio per ascoltarci!

Nel mondo del fantastico gli eroi invecchiano e muoiono, noi li facciamo rivivere dandogli un'anima elettronica.

Senza parole ma curiosi cerchiamo qualcosa nei loro sguardi e spesso captiamo immagini associate alle loro imprese.

Come essenze che hanno lasciato una loro traccia disegnata dalla luce, li restituiamo al loro fascino illuminati questa volta con uno strumento che è il «gabinetto del Dottor Caligari» della nostra era.

Verrà creata un'atmosfera magica nella quale i nostri eroi, persi nel tempo, potranno incontrarsi e dialogare con noi.

L'alchimia, la magia e la scienza e adesso l'elettronica.

La Galleria degli Antenati è stata ideata e realizzata da Bino Salis, Dominique e Patrizia Smerzu della ADVANCED VISIONS.

Si ringrazia Giuseppe Ciccotti nel ruolo di vampiro.
PierPaolo De Muro per i suoi consigli e il suo prezioso aiuto.

PHOTO

Photo, ovvero «la forza dell'immagine».

Su questa affermazione, che è per noi bandiera e ideologia, fondiamo da tredici anni la linea editoriale della nostra rivista.

Ogni mese su Photo pubblichiamo il meglio della produzione fotografica a livello mondiale, con un costante sforzo di attenzione verso le nuove sensibilità visive che si esprimono a livello di ricerca e di professione.

Photo Italia è in edicola dal marzo del 1975, ma già dal 1971 la casa editrice Publimedia pubblicava «Photo 13», una rivista fotografica d'avanguardia, piena di humor e provocazione, ideata da Ando Gilardi e dal gruppo di collaboratori che hanno poi continuato per molti anni (e alcuni ancora oggi) a lavorare per Photo Italia.

L'accordo con Photo Francese (edita dal gruppo di Daniel Filipacchi) ha permesso di realizzare il non facile obiettivo di fare una rivista completamente diversa dalle altre testate specializzate nel settore della fotografia pubblicata in Italia: una rivista non limitata alla presentazione di strumenti e tecniche per fotografare, i cui orizzonti fossero allargati su un panorama internazionale.

Dal suo primo numero Photo si caratterizza come un mensile di alta qualità. Alta qualità dei contenuti: con orgoglio possiamo affermare che Photo ha saputo presentare ai suoi lettori il meglio. Nel lungo elenco di autori a cui abbiamo dedicato un portfolio, possiamo vantare, senza timore di esagerazioni, buona parte dei nomi che hanno segnato i centocinquanta anni della storia della fotografia, dal reportage alla pubblicità, dalla moda al viaggio, dal ritratto alla fotografia creativa, dal nudo alla cronaca.

Alta qualità nella veste grafica: una rivista elegante, accuratamente impaginata con un tono classico, che non concede niente alle mode correnti, per valorizzare al massimo le immagini e enfatizzarne le potenzialità di comunicazione. Carta e stampa prestigiose che ne fanno un prodotto editoriale superiore.

Infine alta qualità dei lettori: Photo si rivolge ad un pubblico sofisticato, che sa apprezzare le suggestioni delle immagini, per professione (fotografi, art director, professionisti della comunicazione) o per cultura.

Oggi Photo è diventato un appuntamento fisso per chi vuole godere il piacere delle immagini e un punto di riferimento obbligato per chi deve essere informato di ciò che avviene nel mondo della fotografia.

Francesco Buffa di Perrero

I FILM

A CHINESE GHOST STORY (HONG KONG - 1987)

reg. Ching Siu Tung
scen. Yuen Kai Chi
fat. Poon Hang Seng, Sander Lee, Tom Lau, Wong Wing Hang
mus. Romeo Diaz, James Wong
prod. Tsui Hark
int. Leslie Cheung, Wong Tsu Hsien, Wo Ma

Mentre si sta recando al villaggio di Kwok Pak per riscuotere dei debiti, Ling Choi Sin è costretto da un temporale a rifugiarsi nel tempio di Lan Ro. Nel cuore della notte è svegliato da una musica stregata suonata dalla affascinante Lit Siu Seen. Il monaco taoista Yin Chek Hsia impedisce segretamente che la giovane uccida Ling, come era nei suoi piani, ma si oppone decisamente quando Ling e Lit si innamorano. I due giovani decidono di fuggire insieme dal monastero. Così facendo però Lit tradisce Lau Lau, il vampiro che l'ha plagiata perché uccidesse per continuare a vivere. Yin va in loro soccorso ma Ling capisce che la ragazza è in realtà un corpo senza un'anima. Nonostante ciò il giovane vuole sacrificare la sua vita per lei...

Adattamento per lo schermo da una serie di classiche e popolari storie di fantasmi.

Ching Siu Tung ha seguito la carriera del padre, Ching Kong, autore di numerosi film di arti marziali. Lui stesso ha praticato per anni il kung fu ed è stato stunt-man e controfigura in molti film del padre prima di iniziare la carriera di regista nel 1982 con «Duel to the Death». Il suo secondo film, «Witch from Nepal» ha vinto il premio per la migliore coreografia d'azione al Festival di Hong Kong nel 1987.

18 AGAIN (USA - 1987)

reg. Paul Flaherty
scen. Joshua Goldstein e Jonathan Prince
prod. Walter Coblenz
int. George Burns, Charles Schlatter, Anita Morris, Tony Roberts, Red Buttons

Jack Weston è un vecchio e burbero 81enne che dopo un incidente di macchina si ritrova ad abitare il corpo del suo nipote diciottenne.

AS TIME GOES BY (AUSTRALIA - 1987)

reg. Barry Peak
scen. Barry Peak
fot. John Ogden
mus. Peter Sullivan
prod. Chris Kiely
int. Bruno Lawrence, Nique Needles, Ray Barrett, Marcelle Schmitz, Mitchell Faircloth, Max Gillies

Mike Taggart si sta recando ad un appuntamento preso per lui venticinque anni prima e scopre con sorpresa che il luogo concordato è in pieno deserto. Durante il suo viaggio fa degli strani incontri, tra tutti l'avvocato Ryder, un individuo incredibilmente violento e l'affascinante Connie. Infine incontra un alieno che dice di essere un viaggiatore nel tempo dal nome di Joe Bogart. L'alieno ha bisogno che Mike lo aiuti a ritrovare la capsula di energia per la sua astronave. Ma altri personaggi la stanno cercando, per loschi motivi: McCauley, uno scienziato eccentrico ed ossessionato e J.L. Weston, un individuo senza scrupoli che progetta di trasformare il deserto in un paradiso tropicale. Tutti sono disposti a tutto per trovare la capsula, persino a cambiare il corso del tempo...

Barry Peak è al suo quarto lungometraggio dopo «Future Shock» (1984), «Channel Chaos» (1985) e «The Big Hurt» (1987).

CAMERON'S CLOSET (GB - 1987)

reg. Armand Mastroianni
scen. Gary Brandner
mus. Harry Manfredini
prod. Luigi Cingolani
int. Cotter Smith, Mel Harris, Scott Curtis
Distribuito in Italia dalla Delta Video

Due delitti raccapriccianti e misteriosi hanno in comune la presenza del bambino Cameron. Il padre muore nella stanza dei giochi del bimbo e anche il nuovo compagno della madre muore tragicamente, sempre sotto gli occhi di Cameron. Il detective Sam e la psicologa della polizia Nora, cercano di fare luce sugli strani delitti mentre Cameron è già convinto di conoscere il nome del colpevole: è Deceptor, un frutto della sua sovranaturale fantasia. La soluzione del mistero è legato ad alcune forze infernali che risiedono proprio nella mente di Cameron.

CHERRY 2000 (USA - 1986)

reg. Steve de Jarnatt
scen. Michael Almereyda
fot. Jacques Haitkin
mus. Basil Poledouris
prod. Caldecot Chubb, Edward R. Pressman
int. Melanie Griffith, David Andrews, Ben Johnson, Pamela Gidley, Tim Thomerson

Nel 2017 il sentimento è solo un pallido ricordo. Se un uomo vuole fare l'amore non cerca una partner in carne ed ossa ma si rivolge ad una compiacente «playmate» robotizzata. Sam Treadwell ha la sua «Cherry 2000» personale e ne è molto soddisfatto ma un giorno l'acqua provoca un corto circuito e alcuni pezzi sono irrimediabilmente fusi. Treadwell deve così iniziare una pericolosa ricerca in un paesaggio dominato dalla desolazione e dalla sregolatezza allo scopo di recuperare i pezzi necessari alla riparazione della sua bambola meccanica. Per sopravvivere alla durezza della missione egli chiederà l'aiuto di una guida femminile, E. Johnson, una donna come Sam Treadwell non ne ha mai conosciute...

Steve de Jarnatt fa il suo debutto dietro la macchina da presa con «Cherry 2000» dopo aver diretto numerosi sceneggiati TV, fra i quali un episodio della serie «Alfred Hitchcock presenta...».

DEAD HEAT

(USA - 1987)

reg. Mark Goldblatt
scen. Terry Black
prod. Michael Meltzer,
David Helpen
int. Treat Williams, Joe Piscopo,
Darren McGavin, Lindsay Frost,
Vincent Price

I detectives Roger Mortis e Doug Bigelow sono stati uccisi e poi fatti risorgere. Ora hanno dodici ore di tempo per fermare una banda di assassini senza scrupoli che sono risorti dalla morte. Essi devono scoprire chi sta usando i non morti per diffondere il terrore nella città di Los Angeles.

ET SKUD FRA HJERTET

(DANIMARCA - 1987)

reg. Kristian Levring
scen. Leif Magnusson
fot. Steen Vejleborg
mus. Lars Hug
prod. Tivi Magnusson, Jacob
GronLykke
int. Claus Flygare, Lars Oluf Lar-
sen, Susanne Voldmester

La storia è ambientata in un luogo deserto nel Nord dell'Europa, in un prossimo futuro. Potrebbe essere la Danimarca quando la Comunità Europea sarà trasformata negli Stati Uniti d'Europa, devastata ed abbandonata. Un nuovo programma per la legge e per l'ordine è stato però approvato e l'area settentrionale dovrà essere ripulita da criminali, terroristi e guerriglieri.

Un giovane si è arruolato nell'esercito professionale ed è al suo primo giorno di lavoro. Insieme ad un gruppo di soldati di lunga esperienza ha avuto un incarico speciale: scortare un pericoloso disertore verso sud dove verrà rinchiuso in una prigione per criminali politici. Durante il viaggio il bus con a bordo i soldati e il disertore viene attaccato e gli unici due sopravvissuti sono proprio il disertore ed il giovane soldato. Ora i due dovranno viaggiare attraverso aree sconosciute e pericolose. Una giovane donna diventa loro compagna di viaggio e nell'ambiente brutale e violento finisce per rappresentare l'ottimismo e la sensibilità. Nel giovane soldato questo strano viaggio/fuga genera un dubbio: è il suo il modo giusto di affrontare gli altri esseri umani?

Il finale tragico e brutale solleva la domanda: chi è il vero disertore?

Kristian Levring è nato nel 1957. Nel '69 si è trasferito in Svizzera e poi in Francia dove ha lavorato nel settore alberghiero. Tornato in Danimarca nel '78 ha frequentato la scuola di cinema danese dove si è diplomato nell'83. «Et skud fra hjertet» è il suo primo lungometraggio.

EVIL CLUTCH

(ITALIA - 1988)

reg. Andrea Marfori
scen. Andrea Marfori
fot. Marco Isoli
mus. Adriano M. Vitali
prod. Agnese Fontana per Fomar
Film srl
int. Coralina C. Tassoni, Diego
Ribon, Luciano Crovato, Elena
Cantarone, Stefano Molinari

Per Cindy, una ragazza americana allegra e dinamica, l'Italia è un sogno romantico che finalmente si è avverato con una incantevole vacanza a Venezia.

Come in ogni favola magica è proprio a Venezia che Cindy si innamora di un giovane italiano: Tony.

Insieme decidono di fare un viaggio sulle Alpi.

Le montagne appaiono subito misteriose e nei pressi del cimitero di un piccolo paese disabitato una ragazza, Arva, chiede aiuto ai due fermando la loro macchina.

Arva sostiene di essere stata aggredita da qualcuno all'interno del cimitero, ma quando Tony vi entra per cercare di scoprire qualcosa non trova nulla, anche se gli sembra che strane presenze invisibili si agitano intorno a lui.

L'incontro con Algernoon, uno scrittore di racconti del terrore, non fa che aumentare l'ansia dei ragazzi.

Quando poi stanno per campeggiare nel bosco un incidente fa scattare una crisi di nervi a Cindy ed Arva si offre di condurli in una casa nella foresta, dove potranno trascorrere la notte tranquillamente.

Ma con l'arrivo delle tenebre tutto comincia a cambiare aspetto.

Il Male può uscire all'aperto e stringere nella sua morsa malefica gli sfortunati e imprudenti turisti.

Il sogno si è ormai trasformato in un incubo e solo chi saprà trovare dentro di sé rabbia e coraggio potrà sperare di tornare a vedere la luce di una nuova alba.

Andrea Marfori all'inizio della sua carriera è stato montatore, poi sceneggiatore radiofonico e regista di video. Nel 1987 ha diretto «Gorysand», cortometraggio horror che è stato il pre-film del suo primo lungometraggio «Evil clutch».

HELL COMES TO FROGTOWN (USA - 1987)

reg. R.J. Kizer,
Donald G. Jackson
scen. Randall Frakes
fat. Donald G. Jackson
prod. Donald G. Jackson, Randall Frakes
int. Rowdy Roddy Piper, Sandahl Bergman

La recente apocalisse nucleare ha drasticamente ridotto la popolazione maschile e reso sterile la maggior parte della razza umana. Ma non Sam Hell. Una donna, Spangle, incarica Sam di accompagnarla nel deserto per fecondare quante più donne è possibile. Per essere sicura che non disubbidisca agli ordini, Spangle ha messo a Sam uno speciale apparecchio sopra i pantaloni pronto a dare una scarica elettrica o ad esplodere a qualsiasi segno di insubordinazione. Insieme a Centinella, una bellezza armata e pericolosa, Sam e Spangle arrivano alla riserva dei mutanti e vengono a conoscenza che il comandante Toty, il capo dei mutanti della città della Rane, ha rapito otto donne umane per il suo harem. Sam si reca nella città delle Rane e qui trova un vecchio amico, Looney, che gli dice di aver localizzato dei depositi di preziosissimo uranio sotto il palazzo del Comandante Toty. Un mostro mutante, Bull, cattura Spangle e la porta nell'harem di Toty. La battaglia ha inizio: mentre Spangle giace legata ed impotente con le altre nell'harem, Sam combatte contro le guardie mutanti del palazzo. Ma dopo essersi misurato con Bull, Sam è catturato e torturato. Ora Sam Hell è fuori di sé e capisce che l'unica maniera di sopravvivere è confrontarsi con il comandante Toty, il mutante supremo, l'ambasciatore di morte.

HOL VOLT, HOL NEM VOLT (UNGHERIA - 1986)

reg. Gyula Gazdag
scen. Gyula Gazdag, Miklós Gyorffy
fat. Elemér Ragályi
mus. István Mártha
prod. Mafilm - Objektív Studio
int. Dávid Vermes, Mária Varga, Frantisek Husák, Eszter Csákányi

C'era una volta un bambino di nome Andris venuto al mondo senza un padre. Sua madre aveva visto il padre di Andris una volta sola e aveva cresciuto il bimbo tutto da sola. Un giorno Antal Orbán, un funzionario dell'assistenza pubblica convoca la madre di Andris e la informa che la legge prevede che, se il padre di un bambino è sconosciuto, deve essere inventato un padre e registrato il suo nome sull'atto di nascita. Così la madre di Andris e Antal si inventano qualcuno che non è mai esistito tranne che per l'atto di nascita e per l'immaginazione del bambino. Quando la madre di Andris muore in un incidente, Andris decide di andare in cerca del padre. Contemporaneamente Antal nota qualche strano cambiamento nella sua vita. Senza alcun motivo ed improvvisamente abbandona il suo luogo di lavoro, sottrae dall'archivio tutti i documenti che egli stesso aveva preparato e li brucia, poi si compra dei vestiti nuovi e compie molti altri atti bizzarri. I sentieri di Andris e Orbán li portano a vivere entrambi strane avventure finché l'intervento di una giovane donna che, come loro, si è lasciata tutto alle spalle non riesce a farli andare l'uno incontro all'altro. E a questo punto il mitico uccello delle favole li libera dai loro inseguitori.

Gyula Gazdag è nato a Budapest. Tra il '65 e il '69 ha studiato regia alla Accademia di Teatro e Cinema. Nel 1971 ha realizzato il suo primo film segnalandosi come il più giovane regista della storia del cinema ungherese. Lavora anche per la televisione e per il teatro.

KIN-DZA-DZA (URSS - 1987)

reg. Georgy Danelia
scen. Revaz Gabriadze, Georgy Danelia
fat. Pavel Lebeshev
mus. Gia Kancheli
prod. «Mosfilm» Studios
int. Stanislav Lyubshin, Yevgeny Leonov, Yury Yakoklev, Levan Gabriadze

L'ingegnere Mashkov e lo studente Gedevan si ritrovano inaspettatamente in un'altra galassia dallo strano nome di Kin-Dza-Dza. In un pianeta sconosciuto che somiglia ad un deserto, i due incontrano degli extraterrestri che li mettono al corrente della storia di questo luogo misterioso. Essi scoprono così che a causa della negligenza totale degli abitanti verso la natura, il pianeta è diventato un deserto, la sabbia ha coperto le città e tutta la vita vegetale è scomparsa. I valori umani sono distorti fino all'assurdo (un semplice fiammifero terrestre qui vale un tesoro), l'etica, la morale e la coscienza sono completamente sconosciute. La società, prima civilizzata, ora è completamente degenerata. Dopo aver vissuto avventure straordinarie e prima di fare ritorno sulla terra, Mashkov e Gedevan ritrovano sé stessi in questo mondo mostruoso.

LA SEPTIEME DIMENSION (FRANCIA - 1987)

reg. Laurent Dussaux, Stephan Holmes, Olivier Bourbeillon, Peter Winfield, Manuel Boursinhac, Benoit Ferreux
scen. Elvire Murail, Nicolas Cuche
tot. B. Chatry, L. Lailland, Y. Koselka
mus. Tristan Murail
prod. productions du Colisee
int. Jean-Michel Dupuis, Francis Frappat, Marie-Armelle Deguy, Roland Amstutz, Michel Aumont, Hubert Deschamps

Henri ha vent'anni. Fin dall'infanzia egli lavora in una farmacia e coltiva in segreto l'amore per Helene, una star degli anni '50 misteriosamente scomparsa. Un giorno bussa alla porta della farmacia Louis, l'antico partner di Helene. Insieme Henri e Louis partono alla ricerca dell'attrice vivendo avventure fuori dal comune nella settima dimensione: il mondo immaginario dei vecchi film di Helene. Nel corso di una notte straordinaria Henri dovrà combattere Louis prima che egli riesca a diventare l'amante di Helena. Ma ogni volta Louis lo aspetterà sotto una veste diversa: uno scienziato pazzo, un ladro di sogni, una prete diabolico, un esorcista, un gentiluomo machiavellico o un avventuriero profanatore di tombe.

Laurent Dussaux è autore di un cortometraggio «Le Reacteur vermet» che ha avuto vari premi in festival internazionali, di un clip per David Koven e di un documentario per la televisione. **Benoit Ferreux** ha realizzato due cortometraggi a 35mm., è stato assistente alla regia, ha lavorato in televisione ed è stato attore per Malle, Chabrol, Huston e Zinneman.

Olivier Bourbeillon ha realizzato cortometraggi per il cinema e la televisione.

Stephan Holmes è autore di quattro cortometraggi per il cinema tra i quali «Ceux d'en bas» che ha vinto, tra gli altri premi, il Gran Premio del Cinema Fantastico a Bruxelles.

Manuel Boursinhac, oltre ad aver diretto tre cortometraggi è stato autore di vari «trailers» per il cinema.

Peter Winfield è stato fotografo di molte campagne pubblicitarie francesi.

LUBIE NIETOPERZE I LIKE BATS (POLONIA - 1985)

reg. Grzegorz Warchol
scen. Krystyna Kofta, Grzegorz Warchol
tot. Krzysztof Pakulski
mus. Zbigniew Preisner
prod. Andrzej Janowski
int. Katarzyna Walter, Marek Barbasiewicz, Malgorzata Lorentowicz

Lei è un vampiro che uccide tutti i suoi pretendenti ma vorrebbe innamorarsi di un uomo, sapendo che è l'unica cosa che potrebbe liberarla dalla sua triste condizione. Un giorno, mentre sta guardando in televisione un servizio su una famosa clinica, rimane colpita dal proprietario, un professore di psichiatria. Decide di conoscerlo ed ottiene di essere ricoverata. Dopo qualche tempo gli dichiara il suo amore e lascia la clinica malgrado la mancanza di progressi nelle sue cure. Improvvisamente però si rende conto che il suo amore per il medico l'ha guarita e decide di sposarlo. La felicità dei due suggerirebbe l'happy end ma...

Grzegorz Warchol è attore e regista con un lungo passato teatrale e un apprendistato come direttore della seconda unità per alcune serie televisive. «I like bats» è il suo primo lungometraggio per il cinema.

MANIAC COP (USA - 1987)

reg. William Lustig
scen. Larry Cohen
mus. Jay Chattaway
prod. Larry Cohen
int. Tom Atkins, Bruce Campbell, Laurene Landon, Richard Roundtree, William Smith, Robert Z'dar, Sheree North

New York è terrorizzata da una serie di orrendi delitti. L'unico indizio è che si sa che l'assassino fa parte della polizia.

I sospetti cadono su Jack Forrest, un giovane poliziotto che, a causa di una serie di sfortunate coincidenze, è accusato di essere l'assassino maniaco e quindi arrestato.

Il detective Frak McCrae, però, non crede alle accuse contestate a Forrest, e decide di indagare per proprio conto.

Jack scappa di prigione e, aiutato dalla sua compagna, Teresa Mallory, anch'essa poliziotto, è deciso a provare la sua innocenza. Nel frattempo il panico dilaga e i cittadini decidono di farsi giustizia da soli, uccidendo tra l'altro numerosi poliziotti innocenti.

Il detective McCrae viene a capo del segreto del vero assassino ma, prima di poter discolpare Jack, sarà ucciso dal poliziotto maniaco. Jack e Teresa arrivano alle stesse conclusioni del detective e si trovano di fronte ad un essere mostruoso...

William Lustig è nato a New York. Ha iniziato come montatore di trailers e spot televisivi per poi fare l'assistente di produzione e l'assistente alla regia. Il suo primo film, «The Vigilante», è del 1983, seguito da «Maniac».

MAX HEADROOM

(GB - 1984)

reg. Rocky Morton, Annabel Jankel
scen. Steve Roberts
mus. Midge Ure, Chris Cross
prod. Chrysalis Visual Programming
int. Matt Frewer, Nickolas Grace, Amanda Pays
Distribuito in Italia dalla Delta Video

Sullo sfondo di una metropoli postatomica alcuni loschi individui stanno creando un nuovo tipo di potere in grado di controllare i comportamenti consumistici degli individui e di provocare in qualche caso l'esplosione del cervello. Contemporaneamente una rete televisiva pirata sta lanciando un nuovo personaggio, Max Headroom, un computer pensante straordinariamente somigliante nella fisionomia ad un famoso reporter televisivo scomparso in circostanze misteriose.

Ma Max non è soltanto un presentatore elettronico, è anche colui che risolverà il mistero delle strane morti avvenute davanti ai televisori...

NIGHTMARE AT NOON

(USA - 1988)

reg. Nico Mastorakis
scen. Nico Mastorakis, Kirk Ellis
tot. Cliff Ralke
mus. Stanley Myers
int. Wings Hauser, Bo Hopkins, George Kennedy

L'esercito sconosciuto di altrettanto sconosciuti individui, guidati da un albino, ha contaminato le riserve d'acqua di una città a sud-est del deserto con alcune sostanze tossiche che trasformano i pacifici abitanti della cittadina in assassini feroci. Solo lo sceriffo locale e un ex-poliziotto saranno in grado di combattere le forze del male...

RETURN OF THE KILLER TOMATOES

(USA - 1987)

reg. John DeBello
scen. John DeBello, Constantine Dillon, J. Stephen Peace
tot. Stephen Kent Welch
mus. Rick Patterson, Neal Fox
prod. John DeBello, J. Stephen Peace
int. Anthony Stark, George Clooney, Karen Mistal, Steve Lundquist, John Astin

Sono passati vent'anni dalla «Grande Guerra dei Pomodori» e i pomodori sono interdetti ancora in tutto il paese. Il ricordo traumatico dei vegetali mangia-uomini è ancora fresco nella memoria di coloro che sedarono la bizzarra rivoluzione. Tra questi c'è Wilbur Finletter, ex-paracadutista e membro decorato dell'originale Task Force dei Pomodori Assassini. Egli ha ora una pizzeria dalla quale ha bandito ketchup e salsa di pomodoro in genere.

In cima alla montagna, invece, vive il professor Gangreen, un individuo fondamentalmente vizioso, un vero scienziato pazzo. Egli sta lavorando duramente nel suo laboratorio per perfezionare la sua ultima scoperta: come trasformare i pomodori in perfette repliche di uomini e donne. Gangreen può travestire un pomodoro perché somigli a chiunque, da Rambo a Reagan e sta studiando un piano per utilizzare la sua invenzione al fine di impadronirsi del mondo. La bellissima ragazza di Gangreen è una mutazione di pomodoro di sua creazione e si chiama Tara.

In una notte buia e tempestosa, Tara piomba inaspettatamente nella pizzeria deserta dove Chad Finletter, nipote di Wilbur, sta lavorando tutto solo.

Tara ha appena salvato F.T., un pomodoro mutante, dalle mani malvagie del professore. Nella pizzeria l'accomodante Tara offre a Chad un assaggio del suo menu sessuale e poi si autoinvita a casa sua, introducendovi di soppiatto anche il suo fratellino pomodoro F.T.

SLAPSTICK OF ANOTHER KIND

(USA - 1983)

reg. Steven Paul
scen. Steven Paul
fat. Tony Richmond
mus. Morty Stevens
prod. Steven Paul
int. Jerry Lewis, Madeline Kahn, Marty Feldman, John Abbott, Jim Backus, Samuel Fuller, Merv Griffin, Virginia Graham, Pat Morita

In un futuro non troppo lontano la terra avrà quasi esaurito il petrolio. Nella ricerca di una nuova fonte gli scienziati brancolano nel buio mentre i cinesi hanno acquisito il maggior potere a causa della loro misteriosa abilità nel miniaturizzarsi e quindi ridurre il loro bisogno di energie. Un abitante amico della galassia osserva con preoccupazione la situazione terrestre e decide di mandare due dei suoi per risolvere il problema. Si rende conto però che i terrestri non accetterebbero mai dei consigli dagli alieni così pianta il seme di due consiglieri nel grembo della bella Letitia Swain. Lei e il suo ricco e potente marito Caleb diventano i genitori dei gemelli più sovranaturali della terra. Su consiglio del medico di famiglia, dr. Frankstein, i gemelli sono tenuti isolati.

I gemelli fingono di essere degli idioti. Il loro quoziente d'intelligenza sembra quello di un bambino di due anni. Di notte, però, sono le persone più intelligenti dell'universo. Quando il talento dei due sembra non essere più un segreto viene organizzata una visita ai due gemelli del presidente degli Stati Uniti. Ma i gemelli fanno il loro show da idioti per i genitori e i militari e il tutto degenera in un gigantesco tumulto. I gemelli, dopo una serie di demenziali peripezie, fuggono inseguiti dai militari e mentre stanno per essere catturati, ritrovano le loro capacità intellettuali...

Steven Paul è produttore, regista ed attore. Ha iniziato in teatro all'età di nove anni e a diciannove anni ha scritto, prodotto e realizzato il suo primo film, «Falling in love again» interpretato da Elliott Gould e Susannah York.

SLUGS

(USA - 1987)

reg. J.P. Simon
scen. Ron Gantman
fat. Julio Bragado
prod. Jose A. Escrivá, Francesca De Laurentiis, J.P. Simon
int. Michael Garfield, Kim Terry, Philip Machale, Alicia Moro, Santiago Alvarez, Concha Cuetos

Nella sonnolenta cittadina di Ashton la gente ha cominciato ad un tratto a morire misteriosamente. L'ispettore della Sanità, Mike Brady, accompagna lo sceriffo della città a parlare con un testimone ma costui viene trovato morto e il suo corpo sembra essere stato parzialmente mangiato.

Mike tenta di dimenticare l'orribile episodio ma un altro uomo è trovato morto e la moglie del professore di Mike, Kim, ha trovato delle lumache insolitamente grandi nel suo giardino e così Mike comincia a formulare una bizzarra supposizione: una qualche specie di lumache carnivore sta uccidendo la gente! Mike viene a sapere che la città è stata costruita sopra una vecchia scarica di rifiuti tossici che hanno causato una mutazione della popolazione di lumache il cui numero è rapidamente cresciuto. La fogna è il luogo deputato per la loro riproduzione e tornano in fretta ad Ashton per fermare l'insidiosa invasione.

Mike trova le autorità sorde alla sua richiesta d'aiuto a dispetto del numero sempre crescente di morti e decide così di prendere la faccenda nelle sue mani. Armato di una speciale tossina, si avvia a distruggere le lumache mortali prima che sia troppo tardi...

THE DEVIL'S PARADISE

(GER. FED. - 1987)

reg. Vadim Glowna
scen. Vadim Glowna, Leonard Truck
fat. Martin Schafer
mus. Jurgen Knieper
prod. Vadim Glowna, Robert Arnold
int. Jurgen Prochnow, Sam Waterston, Suzanna Hamilton, Dominique Pinon, Ingrid Caven, Mario Adorf

Su una remota isola da qualche parte del Sud-Est asiatico, Escher sta aspettando la partenza dal suo socio Quinn. All'ultimo momento Quinn decide di rimanere nell'isola. Questo non è ciò che ha in mente Escher che vuole anch'egli rimanere lì ma da solo. Una notte Quinn si avvicina alla tribù dei nativi mentre questi stanno celebrando il rito di iniziazione delle vergini. Scoperto, viene ucciso insieme alle ragazze.

Per sbrigare le ultime formalità della sua compagnia, Escher si reca a Surabaya. Sulla nave incontra Jones, la personificazione del male, per il quale la distruzione di Escher diventa una divertente sfida. A Surabaya, dove i due alloggiavano nello stesso albergo, Escher fa amicizia con Julie, una ragazza coinvolta in un traffico di bianche, che chiede ad Escher di aiutarla. Insieme, prendono la nave per tornare sull'isola della miniera. Quando Escher e Julie pensano di poter vivere felici e dimenticare il loro burrascoso passato, arrivano Jones e il suo segretario Gato. E per la prima volta nella sua vita Escher ha qualcuno da proteggere ad ogni costo. Il film è basato su una novella omonima di Joseph Conrad.

THE NAVIGATOR (NUOVA ZELANDA - 1988)

reg. Vincent Ward
scen. Vincent Ward, Kely Lyons,
Geoff Chapple
fot. Geoffrey Simpson
mus. Davood A. Tabrizi
prod. John Maynard, Gary
Hannam
int. Bruce Lyons, Chris Haywood,
Hamish McFarlane, Marshall
Napier, Noel Appleby, Paul
Livingston

Nell'anno della Morte Nera, il 1348, il bambino Griffin sogna un viaggio per la salvezza degli abitanti del suo villaggio. Egli convince il fratello maggiore Connor a percorrere l'itinerario onirico insieme ad una schiera di strani personaggi, tutti alla ricerca della lontana cattedrale dove dovranno innalzare una cuspide come tributo a Dio. E il tragitto, tra l'altro, passa per la Nuova Zelanda del 1988...

Vincent Ward è nato nel 1956 in Nuova Zelanda. Il suo primo cortometraggio, «A State of Siege», è stato premiato a Chicago e Miami, seguito da «In Spring One Plants Alone» (1982) e da «Vigil» (1984), primo film neozelandese a partecipare al Festival di Cannes.

UN MINUTE DE SOLEIL EN PLUS

reg. sogg. scen. Gerard Vergez
dal rom. di Francis Rick
«Le piège»
fot. Andre Diot
mus. Michel Portal
prod. Denis Mermet
int. Christophe Malavoy, Pauline Lafont, Catherine Wilkening

In una piccola città del sud della Francia, Vic, uno scrittore emergente, si reca all'ospedale psichiatrico per riprendere la moglie Cat che esce dopo un lungo periodo di cura.

Sulla strada del ritorno i due incontrano Aïna, una strana autostoppista. Ben presto le due donne stabiliscono un rapporto di complicità e confidenza che metterà Vic in una situazione ambigua...

UN ZOO LA NUIT (Zoo di notte) (CANADA - 1987)

reg. Jean-Claude Lauzon
scen. Jean-Claude Lauzon
fot. Guy Dufaux
mus. Jean Corriveau
prod. Roger Frappier,
Pierre Gendron
int. Roger Le Bel, Gilles Maheu,
Lorne Brass, Germain Houde,
Jerry Snel, Corrado Mastropasqua,
Lynne Adams, Amulette
Garneau, Anna Maria Giannotti

Max è uscito di prigione dove è stato due anni per una storia di droga. Deve fare i conti con due persone: il padre Albert, malato di cuore, con il quale non corre buon sangue e Julie, la donna che ama che ora è in giro da qualche parte a prostituirsi. Prima di essere arrestato Max ha nascosto una grossa somma di denaro ed ora ha intenzione di recuperarla per fuggire insieme con Julie più lontano possibile.

Nel suo appartamento Max ritrova tutte le sue cose e comincia a sentire nuovamente la voglia di vivere. Quando scende in città, però, ritrova i due poliziotti che erano i suoi spacciatori e che ora sono tornati per i 200.000 dollari, la sua ultima via di scampo.

Marcel sa che se essi mettessero le mani sui soldi lo ucciderebbero per ridurlo al silenzio. Frastronato, vorrebbe recuperare un po' di tenerezza e tentare la riconciliazione con Albert, suo padre. Ma c'è anche molta rabbia in lui e il desiderio di rivalsa e di violenza presto hanno la meglio: carica il revolver, fa ruggire la moto e si prepara al grande sacrificio...

