

FANTASIA



FESTIVAL

XI FANTA  
FESTIVAL





*Puntuale anche questa estate, il pipistrello di celluloido volteggia sulla capitale. Il simbolo del Fantafestival, annuncia un programma particolarmente interessante.*

*L'XI edizione della "Mostra internazionale del film di fantascienza e del fantastico", infatti, oltre ai film in concorso propone, al sempre più numeroso pubblico di questo genere i grandi classici, dagli anni '20 ad oggi, della major americana Columbia.*

*Sempre nell'ambito del Festival, ospiti registi e attori internazionali che hanno contribuito all'affermazione della produzione fantastica e a cui sono dedicati omaggi e rassegne.*

*Ma quest'anno, oltre ai film, potremo avere la possibilità di entrare nel mondo degli effetti speciali e della loro realizzazione, grazie alla Mostra di Sergio Stivaletti, uno dei maestri indiscussi di queste tecniche, ospitata nelle sale del Palazzo delle Esposizioni.*

*Un'altra importante novità '91, è rappresentata dal trasferimento al quartiere Prati dell'"universo" del fantafestival. Sono infatti i cinema Cola di Rienzo ed Eden ad ospitare la rassegna che, siamo sicuri, si confermerà tra gli eventi più amati e seguiti dalla città.*

*Non resta a questo punto che ringraziare tutti coloro che hanno lavorato alla realizzazione del Festival ed augurare al pipistrello di celluloido di volare con maestria insieme a tutti i numerosissimi appassionati di questo affascinante e sempre più apprezzato appuntamento.*

*On. Paolo Battistuzzi  
Assessore alla Cultura del Comune di Roma*

## FANTAFESTIVAL '91

*promosso da*  
**COMUNE DI ROMA**  
**ASSESSORATO ALLA CULTURA**

*con il patrocinio di*  
**MINISTERO DEL TURISMO**  
**E SPETTACOLO**  
**AGIS**  
**ANICA**

*Direttori*  
Adriano Pintaldi  
&  
Alberto Ravaglioli

*Comitato d'onore*  
Giulio Andreotti  
Carlo Maria Badini  
Paolo Battistuzzi  
Franco Carraro  
Carmine Cianfarani  
Gianpaolo Sodano  
Mario Pesucci  
Carlo Tognoli

*La Giuria*  
Lamberto Bava  
Roberto Bessi  
Alan Jones  
Davide Quilleri  
Rita Sonllea

*Comune di Roma*  
*Assessorato alla Cultura*

*Assessore*  
**Paolo Battistuzzi**

*Dirigente superiore*  
Massimo di Giovanni

*Primo Dirigente Ufficio Spettacolo*  
Alberto M. Arzilli

### *Palazzo delle Esposizioni*

*Direttore*  
Maria Elisa Tittoni  
*Spettacolo*  
Elisabetta Bruscolini  
*Promozione*  
Mara Mariotti

*Hanno collaborato*  
Mario Ghirelli  
Rosalba Ierace  
Stefania La Sala

*Si ringrazia*  
la Segreteria dell'Assessore

*Ufficio Stampa*  
Cristiana Caimmi

*Ufficio Ospitalità*  
Lucia Raab  
Maria Carla Amoni

*Segretario della Giuria*  
Antonello Sarno

*Coordinamento Organizzativo*  
Tony Vagnarelli  
Alessandro Arangio Ruiz

*Immagine e Pubblicità*  
Maria Teresa Pizzetti

*Segreteria*  
Daniela Carosi  
Roberta Crecchio  
Vincenza Testa  
Marco Gastaldi

*Direzione permanente*  
Via Boncompagni, 61  
00187 ROMA  
tel. 4881814-485750  
fax 4817058  
Via Palestro, 78  
00185 ROMA  
tel. 4453223 fax 4941198

*Rappresentanza a Parigi*  
Jean Rollin  
Lionel Walman

*Rappresentanza a Londra*  
Dennis Davidson Ass.

*Rappresentanza a New York*  
I.M.C. Stefano Ripamonti

*Rappresentanza a Los Angeles*  
Dennis Davidson Ass.



*La mostra di effetti speciali*  
è stata realizzata da  
Sergio Stivaletti

*Il ciclo*  
"Cinema di notte  
- Fantafestival"  
è stato realizzato  
in collaborazione con RAI 2

*Il Fantafestival*  
*ringrazia*  
Gian Paolo Sodano  
Luigi Valentini  
Claudio G. Fava  
Carlo Macchitella  
Antonio Ferraro  
Gianni Belisario  
Cesare Genolini  
Anna di Bella  
Letizia Salustri  
Angelo Forconi

I dischi "Fantafestival" vol. 1 e vol. 2  
della serie Ciak, sono stati realizzati  
in collaborazione con la Cinevox.

*Fantafestival ringrazia*  
Franco Bixio  
Gianni dell'Orso  
Claudio Fuiano

*Lo Spot Fantafestival '91*  
è stato curato da Adriano Pintaldi  
realizzazione R.V.R.  
computer grafica  
Alessandro Branco,  
Alighiero Giuseppetti  
musiche di Angelo Talocci  
montaggio Massimo Egitto

*Catalogo a cura*  
di Alberto Ravaglioli

*Testi di*  
Alberto M. Castagna  
Fabio Giovannini  
Renato Venturelli  
Luca Farullo  
Claudio Fuiano

*Immagine grafica*  
Maria Teresa Pizzetti

*Stampa*  
ESSETRE

*Manifesto*

*Foto*  
Bruno Oliviero

*Effetti speciali e Make up*  
Sergio Stivaletti

*Grafica*  
Maria Teresa Pizzetti

*Stampa*  
I.G.E.

*Istallazioni elettroniche*  
Gaetano Martino  
Italtelpubbliservizi

*Allestimenti a cura*  
di Roberto Ciabrone

*Traduzioni simultanee*  
Marina Martinetti  
Ennia Cucchiarelli  
Valeria Guglielmi

*Apparecchiature*  
*per simultanea*  
Rosebud A.C.

*Servizio fotografici*  
Alberto Martinangeli  
Vito Paolo Quinto  
Nuova DIAL

*Riprese televisive*  
Flash Cinema TV  
Italtelpubbliservizi  
R.V.R.

*Progettazione luci e*  
*impianti elettrici*  
Gianluca Manini  
Massimiliano Di Vincenzo

*Impianti audio*  
SHOWTEK

*Trasporti copie e*  
*servizi doganali*  
Alberto Ferri spa

## IL FANTAFESTIVAL

ringrazia

|                                     |                                  |                                  |                             |
|-------------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------|
| <i>20th Century Fox</i>             | <i>Ciro e Stefano Dammicco</i>   | <i>Hugo International</i>        | <i>Perfect Features LTD</i> |
| <i>Rob H. Aft</i>                   | <i>Filiberto Cugnoli</i>         | <i>I.M.C.</i>                    | <i>Federico Prosperi</i>    |
| <i>Nino Arbitro</i>                 | <i>Gino Agostini</i>             | <i>Lloyd Kaufmann</i>            | <i>Grabriele Ramm</i>       |
| <i>Riccardo Avila</i>               | <i>Enzo della Scala</i>          | <i>Tony Kost</i>                 | <i>Jole Ridolfi Altieri</i> |
| <i>Jordi Amoros Ballester</i>       | <i>Dario de Luca</i>             | <i>Paolo Leonardi</i>            | <i>Fabio Salerno</i>        |
| <i>Charles Band</i>                 | <i>Osvaldo de Santis</i>         | <i>Antonella Longardi</i>        | <i>Maurice Smith</i>        |
| <i>Belinda Bettini</i>              | <i>Gianluigi della Casa</i>      | <i>Enrico Lucherini</i>          | <i>Mario Spedaletti</i>     |
| <i>Gian Paolo Brugnoli</i>          | <i>Gianni di Clemente</i>        | <i>Fulvio Lucisano</i>           | <i>Elisabetta Summa</i>     |
| <i>Resy Bruletti</i>                | <i>Franco di Pietro</i>          | <i>Alessandra Luparia</i>        | <i>Franco Tagliamonte</i>   |
| <i>Emile Buyse</i>                  | <i>Eagle Pictures</i>            | <i>Angela Martinelli</i>         | <i>The Movie Group</i>      |
| <i>Vittorio Caponi</i>              | <i>Europa Cine TV</i>            | <i>Nico Mastroarakis</i>         | <i>Titanus</i>              |
| <i>Grace Carley</i>                 | <i>Films Around the World</i>    | <i>Vito Matassino</i>            | <i>Troma, Inc.</i>          |
| <i>CDE</i>                          | <i>Steve Gaul</i>                | <i>Metro Goldwin Mayer/Pathe</i> | <i>U.I.P.</i>               |
| <i>Mario e Vittorio Cecchi Gori</i> | <i>Golden Princess Amus. Co.</i> | <i>Sonia Minthe</i>              | <i>Marco Valsania</i>       |
| <i>Marcello Cenciotti</i>           | <i>Giorgio Gosetti</i>           | <i>Carole Mishkind</i>           | <i>Norberto Vezzoli</i>     |
| <i>CIDIF</i>                        | <i>Isabel Gray</i>               | <i>Megan O'Neill</i>             | <i>Harold Warren</i>        |
| <i>Roberto Cimpanelli</i>           | <i>Barry Gray</i>                | <i>David Pang</i>                | <i>Nancy Zingale</i>        |
| <i>Columbia Italia</i>              | <i>Christina Haller</i>          | <i>PENTA</i>                     | <i>Enzo Zucca</i>           |

## ADRENALINE

**reg.** Yann Piquer, Jean-Marie Maddeddu, Anita Assal, John Hudson, Barthélémy Bompard, Alain Robak, Philippe Dorison.

**prod.** Yann Piquer (Manitou/Canal Plus/C.N.C.)

**fot.** Bernard Cavallie

**mus.** Scoop. P. Azais, A.M. Jacques, J. Hudson

**int.** Jean-Marie Maddeddu, Clémentine Célerié, Ged Marlon, Jean-François Gallotte, Alain Aithnard, Frank Baruk, Bernardette Coqueret

(Francia, 1990)

Una metropolitana che rende pazzi ("Metrovision"). Il soffitto di una camera che avanza verso il pavimento ("Revestriktion"). Una vecchia amante dei graffiti ("Graffiti"). Automobili che vogliono morire ("Cimetière des éléphants"). Una bottiglia che non vuole fare il suo dovere ("Embouteillage"). Una casa che si può solo vincere ("Corridor"). Un uomo che accetta ogni tortura per amore ("Interrogatoire"). Un'ambulanza che ha perso la strada ("Urgence"). Un collezionista di mosche alla ricerca di un "pezzo" mancante ("La dernière mouche"). Un televisore posseduto dal diavolo ("T.V. Buster"). Una telecamera a circuito chiuso stanca del suo lavoro ("Cyclope"). Una testa che merita di essere esposta ("Sculpture Physique"). Un gruppo di ciechi si reca al cinema ("Les Aveugles").

**YANN PIQUER.** Diplomato all'Istituto Superiore di Cinematografia nella sezione fotografia e regia, crea nel 1981 una sua società di produzione per essere libero dai condizionamenti della grande industria.

Con questa struttura produce un centinaio di cortometraggi, a cominciare da "Je sais que j'ai tort" Palma d'oro a Cannes nel 1981. Nel 1987 produce per Canal Plus, insieme a Jean Marie Matteddu, la serie "7 a voir", del quale fa parte l'episodio "Sculpture Physique" premiato, quale miglior cortometraggio, a Cannes nel 1988.

Nel 1989, ancora con Jean Marie Matteddu ed ancora per Canal Plus, realizza la serie "Adrenaline", poi divenuta un lungometraggio presentato nelle sale nel 1990.

**JEAN MARIE MATTEDDU.** È ballerino, musicista, autore, regista ed attore autodidatta, collabora da oltre quindici anni con numerose e note compagnie francesi e compare regolarmente in televisione.





## AKIRA

**reg.** Katsuhiro Otomo  
**scen.** K. Otomo, Izo Hashimoto  
**prod.** Sawato Noma  
**fot.** Katsuji Misawa  
**mus.** Shoji Yamashiro  
(Giappone, 1989)

Tokyo, 16 luglio 1988. Akira, un bambino con marcate attitudini extra-sensoriali, sotto osservazione del Governo insieme ad altri suoi simili, provoca il lancio della bomba atomica sulla città e l'inizio della Terza Guerra Mondiale. 31 anni dopo il disastro, il mondo è stato ricostruito ma è politicamente e socialmente instabile.

Una gang di motociclisti, guidati da Kaneda, sta girando per i sobborghi di Neo-Tokyo, la città nata sulle ceneri di quella distrutta, cercando qualcosa da fare.

Un giovane membro della gang, Tetsuo, resta ferito di un incidente che coinvolge anche un soggetto ESP sfuggito, il n. 26. Sorprendentemente, Tetsuo viene portato via dall'esercito. Kaneda guida una missione di ricerca dell'amico scomparso. La sua odissea nei segreti nascosti di Neo-Tokyo lo porta a contatto con i rivoluzionari, la polizia segreta e il mistero di Akira.

Tetsuo, a sua volta diventato possessore di alcuni sorprendenti poteri psichici, si schiera dalla parte del dipartimento dell'Esercito che non ha mai smesso di condurre gli esperimenti sui bambini ESP.

Kaneda e il suo vecchio amico si affronteranno dunque in una battaglia disperata che coinvolge la banda di Kaneda, un gruppo di oppositori al sistema, i politici corrotti e l'esercito. La posta in gioco è il futuro dell'umanità.

*KATSUHIRO OTOMO. Disegnatore, sceneggiatore e "cartoonist", Otomo nel 1984 ha creato il fumetto in bianco e nero "Akira" che, acquistato da un'importante casa editrice americana, si è dimostrato un sorprendente successo editoriale.*

## A CHINESE GHOST STORY 2

**reg.** Ching Siu-Tung  
**prod.** Tsui Hark  
**scen.** Tsui Hark, Yuen Kai-Chi  
**fot.** Arthur Wong  
**mus.** James Wong, Romeo Diaz  
**eff.** Cinefex Workshop, Dave Watkins, Nick Alder  
**int.** Leslie Cheung, Joey Wang, Jacky Cheung, Michelle Ries, Wu Ma  
(Hong Kong, 1990)

Alla vigilia della sua esecuzione. Ning scappa dalla prigione dove è stato rinchiuso dopo che la Corte Reale di Cina è stata conquistata dagli Stregoni del Male.

Nel corso della sua fuga, il giovane fa la conoscenza di un monaco, Autumn, con il quale decide di dividere la notte in una grande casa abbandonata, dove vengono attaccati dai fantasmi. Questi si rivelano esseri umani, tra cui due sorelle, Windy e Moon, che si trovano lì per tendere un'imboscata al plotone che sta portando all'esecuzione loro padre Fu, un ministro fedele alla Corte.

Ning e Autumn decidono di restare per aiutare le ragazze. Ma i loro piani vengono sventati dall'arrivo di un mostro gigantesco, proprio nel momento in cui avviene il passaggio del plotone, guidato dal Generale Jor. Con l'aiuto di Jor, Autumn sconfigge il mostro. Nonostante egli stia obbedendo alla Corte, il Generale è di animo buono ed è convinto dell'innocenza di Fu. Rivoltosi all'Alto Prete, braccio destro dell'Imperatore, per ottenere il perdono del vecchio, il Generale scopre che l'Alto Prete è in realtà il Diavolo.

Ning e Windy riescono a fuggire e si recano al Monastero Orchid per persuadere l'eremita monaco Yan ad aiutarli. E Yan inizia la sua cruenta battaglia con il Male.

*CHING SIU-TUNG. Figlio d'arte, Ching Siu Tung è nato nel 1954. Suo padre, Ching Kong, ha diretto le sequenze di arti marziali per molti film. A dieci anni, Siu-Tung segue dei corsi di gongfo (kung-fu) e di danza; poi, dopo aver concluso gli studi, lavora sul set come assistente del padre. Allo stesso tempo lavora anche come stuntman e come generico in numerosi film. Diventato assistente per le sequenze di arti marziali, è assunto dal canale Tv Rediffusion Television di Hong Kong e prende parte a molte*



serie televisive, in particolare a film storici in costume. Nel 1982 gira il suo primo film, *DUEL TO THE DEATH*, del quale è anche supervisore delle sequenze di arti marziali. Nel 1985, il suo secondo lungometraggio, *WITCH FROM NEPAL*, ottiene il Best Martial Arts/Action Choreography Award, al Festival di Hong Kong. *STORIE DI FANTASMI CINESI* segna un cambiamento nel suo stile e apre una nuova fase della sua carriera di regista.

#### FILMOGRAFIA

- 1982 *DUEL TO THE DEATH*
- 1985 *WITCH FROM NEPAL*
- 1987 *STORIA DI FANTASMI CINESI*
- 1990 *CHINESE GHOST STORY 2*
- 1990 *SWORDSMAN* (co-regia)



## CLASS OF NUKE 'EM HIGH PART 2: SUBHUMANOID MELTDOWN

**reg.** Eric Louzil

**prod.** Michael Herz, Lloyd Kaufman

**scen.** Michael Herz, Lloyd Kaufman, Eric Louzil, Carl Morano, Marcus Rolling, Jeffrey M. Sass, Matt Unger

**fot.** Ron Chapman

**mus.** Bob Mithoff

**eff. spec.** Brett Piper, Alex Pirnie, Gary Young

**int.** Brick Bronsky, Lisa Gaye, Leesa Rowland, Phil Rivo, Mark Richardson

(Usa, 1991)

Nell'istituto di Tecnologia di Tromaville, la fusione nucleare di una pianta ha generato una serie di mostriciattoli odiosi e deformi ma dalla mentalità molto positiva ed altri, disgustosi, con attitudini alla distruzione.

Anarchia e terrore si diffondono nel campus di Tromaville Tech. Studenti ed umanoidi instaurano un patto di alleanza. Obiettivo: combattere l'insidiosa poltiglia che si sta rendendo responsabile di un'ondata di fusioni mutanti e di massacri e restaurare la pace e l'igiene ambientale in quella che una volta era la ridente e pacifica città di Tromaville.





## CHOPPER CHICKS IN ZOMBIETOWN

**reg.** *Dan Hoskins*

**prod.** *Maria Snyder*

**scen.** *Dan Hoskins*

**fot.** *Tom Fraser*

**mus.** *Daniel May*

**int.** *Jamie Rose, Catherine Carlen, Don Calfa, Ralph Wil-  
lum*

**(Usa, 1990)**

I "Chopper Chicks" sono un gruppo di motociclisti che girano gli Stati Uniti alla ricerca di "poco di buono". Dopo una lunga scorrazzata, decidono di fermarsi a fare rifornimento in una pacifica e deserta cittadina, Zombietown. Qui vengono accolti da una popolazione di non-morti affamata di sangue e carne umana.



## DESPERTA FERRO - EL GRITO DEL FUEGO

reg. Jordi Amoros

prod. es. Isona Passola

scen. Carles Andreu, Benet Rossel

mus. Carles Casas in collab. con Lluís Llach.

(Spagna-Germania, 1990)

Un bambino di 12 anni, Lauria, è affascinato dalle avventure degli Almogavares, guerrieri catalani mercenari che nel Medioevo conquistarono i principali porti del Mediterraneo, da Barcellona, ad Atene e a Costantinopoli.

Un bel giorno a Barcellona, nel Parco Guell di Gaudì, le sculture del celebre artista cominciano a muovere gli occhi mandando segnali magici in direzione del bambino. Di nascosto da suo padre, Lauria si reca al parco. Lì incontra il Dottore Illuminato, Raimondo Lulio, che lo informa che gli Almogàvares hanno perso i loro ideali e sono diventati mercenari crudeli e sanguinari. Gli affida così una delicata missione: convincere i guerrieri ad abbandonare la violenza gratuita e convertirla in bontà.

Affiancano Lauria nel suo incarico: Pitido, il dragone di Gaudì, a cavallo del quale il bambino può muoversi agilmente e Alioli, un'altra creatura dagli incredibili poteri. Ha inizio così una serie di straordinarie avventure che porteranno Lauria prima in Italia e poi giù fino a Costantinopoli per la sua straordinaria missione.

E nel suo cammino il ragazzo incontra anche un'incantevole principessa bizantina...

*JORDI AMORÒS BALLESTER. Esordisce come autore di racconti umoristici pubblicati su varie riviste e raccolti in libri. A partire dalla metà degli anni Settanta crea un proprio studio di produzione e si dedica a tempo pieno al disegno animato. Il suo primo film, "Historias de amor y masacre" (1978) è una raccolta di sei cortometraggi, seguito dal cortometraggio "Gugu" (1982) e quindi da*



## FLESH GORDON MEETS THE COSMIC CHEERLEADERS

**reg.** Howard T. Ziehm

**prod.** Maurice Smith

**scen.** Howard T. Ziehm, Doug Frisby

**fot.** Dany Novack

**mus.** Nathan Wang

**eff. spec.** Jim Towler

**int.** Vince Murdocco, Robyn Kelly, Tony Travis  
(Canada, 1990)

Seguito di "Flesh Gordon" (1974), il film è ancora una volta una parodia tanto dei film di fantascienza quanto di quelli porno.

Protagonista è sempre Flesh Gordon, l'intrepido esploratore spaziale, alle prese con un grave problema che sta colpendo l'universo: l'impotenza galattica. Con l'aiuto dell'affascinante fidanzata Dale Ardor e dell'eccentrico scienziato Flexie Jerkoff e a bordo dell'astronave di quest'ultimo, Flesh sta cercando di capire da dove proviene e come combattere la terribile minaccia. Viaggiando attraverso lo spazio, Flesh, Dale e Flexie si imbattono in uno strano pianeta, regno delle "Majorettes Cosmiche". Guidate da Robunda, le majorettes chiedono l'aiuto di Flesh Gordon per il loro progetto di fondare una Società per la Riabilitazione della Virilità Maschile. Ma Flesh ha altro da fare: Dale è stata rapita da uomini misteriosi e condotta nelle Montagne Tettoniche. Alla ricerca di Dale e di una soluzione per i problemi dell'universo, Flesh va incontro ai pericoli più impervi, non ultimo un robot omosessuale!





## IL GIOCO DELLE OMBRE

**reg.** Stefano Gabrini

**prod.** Stalker Film, Ministero Tur. e Spett.

**scen.** Stefano Gabrini, Roberto Marafante

**fot.** Raffaele Mertes

**mus.** Popol Vuh

**int.** Fabio Bussotti, Mariella Valentini, Fiammetta Carena, Isa Gallinelli, Remo Remotti

(Italia, 1990)

Luca è uno scrittore la cui compagna, Marta, si è suicidata in circostanze misteriose. Stravolto dal dolore, egli si è chiuso in un isolamento dal quale esce solo di notte, per abbandonarsi a delle lunghe passeggiate. Nel corso di una di queste si imbatte in una casa disabitata che attira la sua curiosità. Egli decide di affittarla, e una volta lì comincia a vivere una specie di sogno ad occhi aperti che gli restituisce l'immagine dell'amante, grazie anche al ritrovamento di un ritratto straordinariamente somigliante alla sua Marta.

Nonostante le insistenze di Alice, un'acrobata che ha conosciuto, Luca non riesce a vivere la realtà per quello che è. Si abbandona così al mondo irreali che la vecchia casa evoca, quel gioco delle ombre che nasconde un inquietante segreto.

*STEFANO GABRINI. Nato a Roma, è stato aiuto regista in teatro per poi passare alla televisione per la quale ha realizzato cortometraggi, videoclip, servizi e documentari. L'esordio nel cinema è come attore ("La casa del buon ritorno", 1986), quello da regista con un cortometraggio, "The Secret Life of Plants".*



## HARDWARE

**reg.** Richard Stanley

**prod.** Joanne Sellar, Paul Trybits

**scen.** Richard Stanley

**fot.** Steve Chivers

**mus.** Simon Boswell

**eff. spec.** Bob Keen (Image Animation)

**int.** Dylan McDermott, Stacey Travis, Jon Lynch, Iggy Pop, William Hootkins, Mark Northover

(GB, 1990)

Nella società super-tecnologica del futuro, il Nomade vaga per il deserto alla ricerca di qualche buon "pezzo" da rivendere. Quando trova la testa e il corpo di un Cyborg, Mark 13, li porta dall'amico Alvy. Qui vengono acquistati dal soldato Mo e dal suo compagno Shades. Mo pensa di dare i resti di Mark 13 alla sua amica Jill, una scultrice, perché lo possa utilizzare per le sue strane sculture metalliche. Più tardi, dopo che Mo ha lasciato la casa di Jill, gli occhi di Mark 13 si aprono.

Mark 13 è un cyborg predisposto per potersi ricostruire in caso di qualsiasi danno subito. E soprattutto è stato studiato per distruggere qualsiasi cosa o persona si metta sul suo cammino.

*RICHARD STANLEY. Un passato come regista di videoclip rock e autore di cortometraggi in super 8, Stanley firma il suo primo film, "Hardware", a soli venticinque anni.*

## MY LOVELY MONSTER

**reg. prod. scen.** Michael Bergmann

**fot.** Fernando Argüelles

**mus.** Jürgen Wolter

**int.** Silvio F. Valente, Forrest J. Ackerman, Nicole Fischer, Mattias Fuchs, Marlen Diekhoff

(Germania, 1990)

Nina è una ragazza di diciassette anni di Amburgo, appassionata di cinema horror. Un giorno, durante la proiezione di un film nel cinema di proprietà del padre, la vecchia pellicola prende fuoco provocando la fuoriuscita dal film dell'orrido Conte Maximilian.

"Adottato" da Nina che sente pietà per lui, Maximilian scoprirà di essere entrato in un mondo ostile, nel quale troverà conforto solo nella ragazzina. Nina decide di accompagnare Maximilian ad Hollywood alla ricerca del suo film. Nella Mecca del Cinema, i due affrontano le più incredibili avventure ed incontrano i personaggi più strani, non ultimo Mr. Ackermann che vorrebbe includere Max nel suo Museo dell'Orrore. Quando Max finalmente trova il suo film, cerca di convincere la sua amica a seguirlo...

*MICHAEL BERGMANN. Uno dei "filmmakers" più popolari in Germania, Bergmann ha vinto con "The Colony" (1986) il Premio dei Critici Cinematografici e con "The Flyer" (1987) il Premio Nazionale di Cinematografia. "My Lovely Monster" è il suo primo film in inglese.*







## MEET THE FEEBLES

**reg.** Peter Jackson

**prod.** Peter Jackson, Jim Booth

**scen.** Peter Jackson, Danny Mulheron, Francis Walsh, Stephen Sinclair

**fot.** Murray Milne

**mus.** Peter Daser

**eff. spec.** Cameroun Chittock

(Nuova Zelanda, 1989)

Il "Feebles Variety Show" è l'attrazione più popolare che esiste in città e una grande catena televisiva si è aggiudicata lo special sul loro meraviglioso show.

Però questi pupazzi simpatici e divertenti, non sono quelli che sembrano. A partire da Bletch il tricheco, il manager della compagnia, che arrotonda lo stipendio facendo il trafficante di droga fino a Trevor il topo, deviato sessuale e proprietario di una produzione di film porno.

Le prove dello spettacolo dei favolosi Feebles e i loro piccoli problemi quotidiani, fanno da sfondo alla tragedia di Heidi, l'ippopotamo della compagnia, follemente innamorata di Bletch e sua amante da diversi anni, nonostante lui la diprezzi. Heidi ha il sospetto che Bletch abbia una storia d'amore con una deliziosa siamese di nome Cindy. Affatto rassegnata ad essere messa da parte, Heidi utilizzerà tutto il suo ingegno e la sua forza per salvare la sua storia d'amore.

*PETER JACKSON. Nato in Nuova Zelanda nel 1961, Jackson ha cominciato fin da bambino a realizzare film in super 8. Il salto al cinema professionale è avvenuto nel 1986 quando la New Zealand Film Commission lo aiuta a completare "Bad Taste". Dopo "Meet the Feebles" sta preparando il suo terzo film, "Brain Dead".*

## MR. FROST

**reg.** Philippe Setbon

**prod.** Xavier Gélén

**scen.** Philippe Setbon, Brad Lynch

**fot.** Dominique Brenguier

**mus.** Steve Levine

**int.** Jeff Goldblum, Alan Bates, Kathy Baker, Jean-Pierre Cassel, Daniel Gelin, François Negret, Maxime Leroux, Roland Giraud.

(Francia, 1989)

Su segnalazione di un ladro, l'ispettore Detweiller decide di fare una perquisizione nella resistenza estiva di tal Mr. Frost, facendo una scoperta agghiacciante: i corpi mutilati di ventiquattro tra uomini, donne e bambini.

Apparentemente indifferente, Frost consegna a Detweiller una video cassetta nella quale ha ripreso le macabre esecuzioni. Nei due anni seguenti, Mr. Frost ha creato problemi ai migliori psichiatri tedeschi e spagnoli. Nonostante approfondite ricerche in tutto il mondo, la polizia non è mai riuscita a scoprire la sua vera identità, né lui ha mai pronunciato parola. Ora viene portato di nuovo in Inghilterra, la scena dei suoi crimini, affidato al centro psichiatrico del St. Clare Hospital, dove il professor Reynhardt è stato nominato capo di un team di investigazione per risolvere il caso. Il più giovane membro del team è Sarah Day con la quale, casualmente, Mr. Frost rompe il suo silenzio, decidendo poi di parlare solo e unicamente con lei.

Nel frattempo l'ispettore Detweiller, che non ha mai smesso di seguire le vicende del suo antico indiziato, ha un colloquio con il Professor Reynhardt nel corso del quale gli rivela che Mr. Frost altri non è che il diavolo in persona. Altrettanto confida a Sarah, alla quale consegna anche il videotape datogli da Frost. Ed è proprio la giovane dottoressa, dopo una serie di agghiaccianti eventi, che decide di affrontare il misterioso Frost.

*PHILIP SETBON. Nato a Parigi, prima di dedicarsi al cinema ha lavorato come cartoonist in riviste come "Pilote" e "Metal Hurlant", scrivendo storie — tra gli altri — per Liberatore, Courtelis, Buffin e Guihard. Traduttore per la Francia di Hugo Pratt, si è avvicinato al cinema prima come sceneggiatore poi come regista, esordendo nel 1987 con "Cross".*

## THE NIGHT OF THE LIVING DEAD (La notte dei morti viventi)

**reg.** Tom Savini

**scen.** George A. Romero

**prod.** John A. Russo, Russ Streiner

**fot.** Frank Pirzi

**mus.** Paul McCollough

**eff. spec.** John Vulich, Everett Burrell

**int.** Tony Tod, Patricia Tallman, Tom Towles, McKee Anderson, William Butler, Bill Mosley

(Usa, 1990)

Inseguita da un cadavere tornato in vita dopo l'autopsia, la giovane Barbara trova rifugio in una fattoria apparentemente abbandonata, mentre il fratello muore tragicamente. La ragazza viene salvata da un giovane negro, Ben, mentre dalla cantina emergono alcuni uomini e donne, lì asserragliati proprio per difendersi dall'attacco di un esercito di zombi. La fattoria però non è affatto sicura: i morti viventi cercano di entrare ad ogni costo e riescono a "contagiare" alcuni membri del gruppo.

Barbara decide di uscire allo scoperto e cercare aiuto: lo spettacolo che le si offre davanti agli occhi è allucinante. Ovunque, gli uomini hanno intrapreso una lotta feroce contro gli zombi ma hanno anche fatto emergere gli istinti più bestiali e hanno sovvertito ogni principio di legalità e solidarietà. La giovane decide di fare ritorno alla fattoria dove l'attende un'altra amara sorpresa.

*TOM SAVINI. È considerato il più grande autore di effetti makeup del cinema fantastico. Fotografo di guerra in Vietnam, Savini ha cominciato a lavorare nel cinema con Bob Clark per poi iniziare un lungo e fortunato sodalizio con George A. Romero. Tra gli altri film ai quali ha collaborato: "Venerdì 13", "Non aprite quella porta parte II", "Maniac".*

*"Night of the Living Dead" è la sua prima esperienza registica per il cinema, dopo aver diretto alcuni episodi della serie TV "Tales From the Darkside".*





## NOTTE PROFONDA

**reg.** Fabio Salerno  
**prod.** Rosa Manna Salerno, Fabio Salerno  
**scen.** Fabio Salerno  
**fot.** Fabio Salerno  
**mus.** Nicola Tatoni, Limbo, Enrico Vanossi  
**eff. spec.** Nicola Salerno  
**int.** Luigi Sgroi, Simona Brusoni (voce: Maddalena Vaddacca), Marco Monzani, Francesca Bartellini, Olimpio Fantaguzzi, Cristina Rizzello  
**(Italia, 1990)**

Paolo è un disegnatore di fumetti horror. Una sera, in una vecchia sala da biliardo, si imbatte in un curioso oggetto a forma di piramide. Tornato a casa, fa un'angosciante scoperta: l'oggetto possiede il potere di animare oggetti inanimati e di rivoltarli contro l'uomo. La vita dell'artista si trasforma presto in un incubo, tanto che egli decide di trasferirsi a casa di Cristina, alla quale confida tutti gli strani fenomeni che gli sono accaduti. Ma le Forze del Male seguono Paolo ovunque egli si trovi: anche la casa di Cristina diventa presto palcoscenico del dramma che ha colpito la sua vita. Paolo deve così trovare il sistema di far tornare il Male da dove è venuto.

*FABIO SALERNO. Nato a Milano nel 1965, è al suo primo film dopo aver realizzato alcuni cortometraggi come "Vampiri" (1985), "Mezzanotte" (1986), "Arpie" (1987) e "Oltretomba" (1988).*

## OMEN IV THE AWAKENING

**reg.** Jorge Montesi, Dominique Othenin-Gerard  
**prod.** Harvey Bernhard  
**scen.** Brian Taggart  
**fot.** Martin Fuhrer  
**int.** Faye Grant, Michael Woods, Michael Lerner, Madison Mason, Ann Hearn, Jim Byrnes, Don S. Davis, Asia Vieira  
**(Usa, 1991)**

Gene e Karen York sono una coppia affiatata e felice con un unico rimpianto: non avere avuto figli. Quando un giorno Suor Francesca e Suor Yvonne, di un vicino ospizio cattolico, li informano della possibilità di adottare una neonata, i due sono dapprima titubanti ma poi cedono alla vista della bimba.

Dopo qualche tempo alcuni fatti inspiegabili cominciano a verificarsi a quanti vengono in contatto con la piccola Delia. Il prete che l'ha battezzata muore in tragiche circostanze ed altrettanto accade a Suor Francesca. Suor Yvonne, nel frattempo, impazzisce e poi aderisce alla Chiesa Cristiana Fondamentalista mutando il suo nome in Suor Felicità.

Mentre Delia cresce, mostrandosi insolitamente precoce in tutte le sue manifestazioni, nuovi, misteriosi incidenti colpiscono le persone attorno a lei, spingendo i genitori ad incaricare un detective di svolgere indagini sulla nascita della bambina. Rintracciata Suor Felicità, il detective assiste alla sua tragica morte, prima di essere vittima anche lui di un incidente.

E nel frattempo Karen rimane incinta, ma è spaventata da quanto possa accadere al bambino che porta in grembo. Il sospetto, infatti, è che la piccola Delia non sia che la reincarnazione dell'Anticristo.



## THE PIT AND THE PENDULUM

**reg.** Stuart Gordon

**prod.** Albert Band

**scen.** Dennis Paoli

**fot.** Adolfo Bartoli

**int.** Lance Henriksen, Rona DeRicci, Johathan Fuller, Jeffrey Combs, Tom Towles, Stephen Lee, Frances Bay, Oliver Reed

(Usa, 1990)

Ai tempi dell'Inquisizione Spagnola, i gesti più assurdi venivano compiuti in nome della salvezza delle anime.

La giovane moglie di un fornaio, Maria, viene accusata di stregoneria da Torquemada, il più terribile degli Inquisitori, ed è pertanto trascinata davanti all'Inquisizione, dove viene spogliata per cercare il marchio del diavolo.

Torquemada è incantato dalla bellezza di Maria e sottopone lei e suo marito Antonio ad atroci torture sperando di provare che il suo desiderio è il frutto di una magia fatta contro di lui.

Torquemada infine cede al suo incontrollabile desiderio proprio mentre cerca di estorcere la confessione di Maria, nella speranza di salvare l'anima di entrambi.

Con l'aiuto di Esmeralda, compagna di cella di Maria e strega confessa, Maria deve trovare ora il sistema di salvare Antonio dalla più terribile delle macchine da tortura di Torquemada, "il pozzo e il pendolo", quest'ultimo arricchito da un'affilatissima lama mortale.

*STUART GORDON. È considerato tra i più geniali e innovatori registi dell'horror contemporaneo. Tra i suoi film "Re-Animator" (1985), "From Beyond" (1986) e "Dolls" (1986)*



## THE PLUMBER

**reg.** Miki Behagen

**prod.** Mel Rosen, Rafi Reibenbach

**scen.** Hanan Peled

**fot.** Gadi Danzig

**mus.** Miki Gavrielov

**int.** Tuvia Tzafir, Assi Hanegbi, Klara Ron, Avi Kushnir  
(Israele, 1989)

Israele. Un idraulico vive modestamente ma è contento del suo lavoro e della sua vita. La sua unica distrazione consiste nel recarsi ogni sera in un nightclub locale, dove passa il tempo sognando che la bionda e bella cantante si accorga di lui.

Un giorno viene chiamato con urgenza al Ministero delle Finanze per un lavoretto. Qui viene confuso dai giornalisti per un importante esperto finanziario giunto dalla Svizzera. Equivoco dopo equivoco, l'idraulico giunge in breve ad essere nominato nientemeno che nuovo Ministro delle Finanze e a diventare una specie di eroe nazionale. Nel suo incarico, egli viene a contatto con le più incredibili circostanze. Ma ciò che è più incredibile è che egli respinge tutte le tentazioni offerte dal suo nuovo potere, restando onesto e incorruttibile.

## THE PUNISHER

**reg.** Mark Goldblatt

**prod.** Robert Mark Kamen

**scen.** Boaz Yakin

**fot.** Ian Baker

**int.** Dolph Lundgren, Louis Gossett Jr., Jeroen Krabbe, Kim Miyori, Bryan Marshall, Nancy Everhard, Barry Otto

(Usa, 1990)

Uno dei più "duri" e incorruttibili poliziotti di New York subisce la perdita della moglie e del figlio per l'accidentale esplosione di un'autobomba. Egli non ha ormai più nulla da perdere: il suo obiettivo è quello di vendicare la strage della sua famiglia, affrontando i criminali con ogni mezzo. Nasce "The Punisher" - il Vendicatore - esperto di armi, di arti marziali e ultimo membro vivente delle "Forze Speciali del Teschio".





## THE RUNESTONE

**reg.** Willard Carroll

**prod.** Harry E. Gould Jr. e Thomas L. Wilhite

**scen.** Willard Carroll

**da un racconto di** Mark E. Rogers

**Fot.** Misha Suslov

**mus.** David Newman

**eff. spec.** Lance Anderson

**int.** Peter Riegert, Joan Severance, William Hickey, Tim Ryan, Chris Young, Alexander Godunov  
**(Usa, 1990)**

Nelle profondità di una miniera in Pennsylvania, l'archeologo Martin Almqvist scopre un'enorme roccia ovale coperta di misteriosa polvere nera. Una volta ripulita, la pietra rivela alcune inquietanti iscrizioni e l'incisione di una enorme, terrificante creatura. È Fenrir, un mostro simile al lupo che era stato imprigionato nella roccia centinaia di anni prima per mano di guerrieri vichinghi. Il ritrovamento della pietra provoca il ritorno in vita di Fenrir e, contemporaneamente, la sparizione di Almqvist.

L'ex-moglie dell'archeologo, Maria, e il suo nuovo compagno Sam si rivolgono ad un eccentrico esperto di vichinghi per svelare il mistero dell'iscrizione scandinava e del Mito di Fenrir. La leggenda della pietra nordica, racconta Lars Hagstrom, narra di un gruppo di uomini chiamati le "Sentinelle" che avevano usato un'arma speciale per catturare e imprigionare la creatura. Prima di essere brutalmente ucciso da Fenrir, Hagstrom ha il tempo di dire a Maria e a Sam che esiste una "Sentinella" dei tempi moderni e che possiede ancora l'arma mitica, un'ascia d'argento dell'epoca dei vichinghi.



**WILLARD CARROLL.** Laureato presso la USC Cinema-Television School, Willard Carroll ha cominciato la sua carriera presso la ABC Motion Pictures e gli Studios Zoetrope per poi passare alla Disney dove ha sviluppato i progetti produttivi di "Splash" e "Mai gridare al lupo". Lasciata la Disney nel 1985, ha prodotto due film, "Nutcracker" e "The Brave Little Toaster". È anche autore delle sceneggiature dei prossimi film di Richard Donner e Carroll Ballard.

## SWORDSMAN

**reg.** King Hu, Tsui Hark, Ching Siu Tung, Raymond Lee  
**prod.** Tsui Hark

**scen.** Tai Fu Ho

**fot.** Ardy Lam, Peter Pau

**mus.** James Wong, Romeo Diaz

**int.** Sam Hui, Jacky Cheung, Cecilia Yip, Sharla Cheung  
(Hong Kong, 1989)

Cina. L'epoca è quella del medioevo cinese, della dinastia Ming. Qualcuno è riuscito a varcare la soglia della Città Proibita e si è appropriato della "Scrittura del Girasole" che consiste in alcune pergamene che contengono il segreto delle più sofisticate arti marziali. Sono in molti, ora, a voler recuperare le pergamene, testamento spirituale di un maestro di grande coraggio ed astuzia, con lo scopo di conquistare il comando. Due sono i gruppi più determinati a farlo: uno guidato da Koo e il suo ufficiale, un giovane ambizioso e l'altro guidato da Jor, un Ministro della Corte.

*TSUI-HARK. Tsui Hark, qui in veste di co-regista e produttore, è uno dei cineasti più originali e innovativi prodotti dalla "nouvelle vague" di Hong Kong.*

*Nato nel 1951, a 18 anni comincia a girare film sperimentali in super8. All'inizio degli anni '70 si reca negli Stati Uniti, dove frequenta dei corsi di cinema (Texas) e lavora presso alcuni laboratori cinematografici (New York). Dopo aver girato dei documentari di attualità, nel 1977 rientra a Hong Kong, dove lavora come produttore-regista a una soap opera in 114 episodi, e poi alla serie GOLD DAGGER ROMANCE con la quale ottiene un successo eccezionale.*

*Nel 1979 esordisce nel lungometraggio cinematografico con il film BUTTERFLY MURDERS.*

*Nel 1984 fonda la casa di produzione "Film Workshop". Appassionato di racconti popolari cinesi, ama mescolare nelle sue opere romanticismo, filosofia e onirismo.*





## **SGT. KABUKIMAN N.Y.P.D.**

**reg.** *Lloyd Kaufman, Michael Herz*

**prod.** *Michael Herz, Lloyd Kaufman*

**scen.** *Lloyd Kaufman, Andrew Osbornbe, Jeffrey W. Sass*

**eff. spec.** *Pericles Lewnes*

**int.** *Rick Gianasi, Susan Byun, Bill Weeden, Thomas Crnkovich, Brick Bronsky, Larry Robinson, Pamela Alster, Shaler McClure, Fumio Furuya.*

**(Usa, 1990)**

Il segreto Harry Griswold è il classico poliziotto newyorchese, corpulento, trasandato, un po' stupido ma molto attaccato al lavoro e profondo conoscitore della realtà della strada. La sua nuova missione consiste nell'investigare sull'orribile omicidio di un famoso attore giapponese Kabuki. Nel corso delle indagini, a causa di un misterioso fenomeno, egli assume su di sé i magici poteri di un leggendario eroe giapponese: Harry Griswold diventa Sgt. Kabukiman, N.Y.P.D.

Come Kabukiman, Harry può volare, ed è dotato di un ingegnoso equipaggiamento che include potenti proiettili parasole, involtini di sishi soffocanti, scarpe da ginnastica volanti e letali bacchette per mangiare!

Quando un malvivente giunge in città determinato a conquistarla attraverso un'ondata brutale di droga, crimine e corruzione. Sgt. Kabukiman vorrebbe affrontarlo ma in realtà non è in grado di gestire adeguatamente i sorprendenti poteri dei quali è entrato in possesso. Gli viene in aiuto Lotus, una giovane giapponese, che possiede le chiavi del potere di Harry. Essa gli insegnerà a capire e a controllare il suo più disciplinato e spirituale alter-ego giapponese in tempo per l'ultima, decisiva, battaglia.

The background is a dark, textured field. A light-colored film strip with rectangular sprocket holes winds diagonally from the top left towards the bottom right. In the upper right corner, there is a dark silhouette of a cat's head with pointed ears and a small white mark on its face. In the bottom left corner, there are several overlapping, rounded, light-colored shapes that resemble stylized clouds or paws.

# IL FANTASTICO C O L U M B I A

FANTASIA  
**XI**  
FESTIVAL

di Renato Venturelli



# IL FANTASTICO COLUMBIA

di Renato Venturelli

Negli anni dello studio-system, il fantastico non godeva di grande stima presso i boss della Columbia. A questo proposito, c'è un aneddoto che la dice lunga sull'argomento. Lo sceneggiatore George Axelrod si presentò un giorno dal boss Harry Cohn con la sceneggiatura di un film fantastico, ma si sentì rifiutare lo script con la solita motivazione: "fantasies don't make money". "Ma *L'inafferrabile signor Jordan* ha fatto un sacco di soldi..." obiettò lo scrittore. "Certo – ribatté Cohn – Ma pensa quanti ne avrebbe fatti di più se non fosse stato un film fantastico!".

Eppure, molti dei più importanti film della Columbia appartengono a questo genere: da *Orizzonte perduto* (1937) e *L'inafferrabile signor Jordan* (1941), capolavori dell'epoca classica, fino a *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (1977) o *Ghostbusters* (1984), di gran lunga i maggiori successi Columbia degli anni '70 e '80. E, ripercorrendo la storia della compagnia, troviamo parecchie altre tappe importanti: da *Il mistero della camera nera* e il ciclo dei "mad doctors" di Boris Karloff tra gli anni '30 e '40 ai serials di grande successo popolare (su tutti un *Superman* realizzato con due soldi da Sam Katzman), dalle barocche invenzioni di Ray Harryhausen alle geniali astuzie di William Castle (un vero e proprio regista "allevato in casa"). È difficile tracciare con sicurezza le linee di tendenza, ma per gli anni in cui esisteva uno "stile" più o meno tipico dei diversi studios, la Columbia si era distinta nel settore per un paio di film "fantasy" ad alto budget (appunto *Orizzonte perduto* e *L'inafferrabile signor Jordan*), più una notevole quantità di film "B", serials e piccole produzioni che ben rappresentano i suoi terreni d'azione preferiti.

Perché la storia della Columbia è di tipo un po' particolare. Le sue origini risalgono alla fine degli anni Dieci, quanto i fratelli newyorkesi Jack e Harry Cohn si uniscono all'avvocato Joseph Brandt per fondare la CBC, dopo essersi fatti le ossa alla Universal di Carl Laemmle. A fornire l'apporto finanziario ci pensa Attilio Giannini

(della Bank of Italy). Nel 1924 lo stesso team fondò poi la Columbia, iniziando la scalata nel mondo della produzione, acquistando un proprio studio (1926) ed assorbendo compagnie minori. Negli anni Trenta la compagnia fa parte delle "Little Three", e cioè gli studi che si collocano su un piano di inferiorità rispetto ai "Big Five" (Mgm, Paramount, Warner, 20th Century Fox, Rko). Ma la Columbia non dispone come le sue concorrenti di un importante circuito di sale, perché non ha osato investire in quella direzione, e cerca invece ospitalità per i propri film nei circuiti delle altre compagnie (anche perché non è in grado di fornire programmi completi: è forte sui cortometraggi, non sulle newsreel, e solo più tardi produrrà serials). Inoltre, è molto cauta anche sul versante divistico: fino agli anni '40, invece di legare gli attori con lunghi contratti, preferisce ingaggi a breve termine, prestati dalle "majors", lanci di giovani promesse o riciclaggi di scarti altrui.

La politica di Harry Cohn, rimasto solo alla guida produttiva dopo il ritiro di Brandt e dopo un fallito "golpe" di suo fratello Jack (che da New York rimane confinato alle sole questioni finanziarie e distributive), è comunque per parecchio tempo molto oculata, per non dire apertamente sparagnina. I salari della Columbia sono i più bassi. I budget della Columbia sono i più bassi. Grazie a queste attenzioni, e alla mancanza di un circuito di sale in perdita, la Columbia supera però gli anni bui della Depressione, che colpiscono senza pietà i colossi hollywoodiani. Poi, con i successi di Frank Capra soprattutto (*Accadde una notte* ecc.), ma anche di Grace Moore (*Una notte d'amore* e l'effimera moda dell'operatic movie), inizia a metà degli anni '30 un'ascesa nel prestigio che la porterà fra il 1936 e il 1940 ad essere la sesta in classifica tra le compagnie hollywoodiane, subito dopo le "Big Five".

Tuttavia, la Columbia continuava a portarsi dietro la puzza del Poverty Row, e per molti attori un prestito alla compagnia di Harry Cohn veniva interpretato come un esilio in purgatorio. Per molti anni la dinamica dello studio consisterà così nell'oscillazione tra una politica del risparmio, ed una necessità di osare maggiormente, per potersi imporre sul mercato: sfornare quasi esclusivamente film "B" era infatti un metodo sicuro per non perderci, ma anche per guadagnarci poco.

La situazione si aggravò quando, sul finire degli anni '30, Cohn perse anche Frank Capra: se ne andò per un litigio che seguiva disappoi a proposito di *Orizzonte perduto*, cui il regista aveva dedicato "troppo" tempo secondo l'ottica di Cohn, che aveva invece bisogno



dei suoi film con una certa frequenza per “trainare” i prodotti minori. E, per qualche tempo, Cohn fu in difficoltà nel trovare un successore a quello che era stato il principale artefice della crescita di prestigio della compagnia (Frank Capra, va ricordato, disponeva di ampie autonomie nello studio proprio per questo). Con l’arrivo delle vacche grasse degli anni di guerra, però, Harry Cohn seppe farsi trovare pronto. Passò alle produzioni “A” parte dei budget “B”, ed iniziò a raccogliere successi più consistenti: con le commedie di George Stevens, Alexander Hall e Charles Vidor, con i musical, ma soprattutto con l’esplosione divistica di Rita Hayworth, che si affiancavano ad un catalogo sempre ricco di produzioni “B”, serials, series, western girati nel piccolo ranch comprato a Burbank, ed insomma una gran quantità di film della durata di circa sessanta minuti.

Fin quasi alla fine degli anni '50, la Columbia continuò a rimanere nelle mani di Harry Cohn (1891-1958), che assommava su di sé un potere che nessun altro produttore hollywoodiano aveva. Con tutte le scelte, anche umorali, che la posizione permetteva. E Harry Cohn, si sa, fu un personaggio esplosivo, come testimonia la biografia di Bob Thomas *King Cohn*, un libro che molti si affrettarono a condannare pubblicamente come banale agiografia aneddotica, ma che poi saccheggiano sistematicamente, con incredibile faccia tosta. Tanto per cominciare, pare che la sua ignoranza lo portasse al punto di non saper nemmeno fare lo spelling di “Columbia” (si ostinava a chiamarla “Colombia”, e su questo i suoi collaboratori gli tendevano maligni tranelli). Per risparmiare preferì a lungo soggetti contemporanei e si oppose finché poté all’uso del colore. Era così tirchio che, quando venne di moda la dieta dimagrante, colse al volo l’occasione per abolire il dessert dal menù della mensa interna. E quando Louis B. Mayer gli chiese aiuti per un Jewish Relief, ribatté: “Aiuti agli ebrei! Qualcuno dovrebbe aprire un fondo per aiuti dagli ebrei: tutti i guai del mondo sono stati causati da ebrei ed irlandesi”. Ed era così megalomane che, quando venne ricevuto da Mussolini per aver distribuito in America il documentario *Mussolini Speaks* (1933), si entusiasmò a tal punto per le astuzie “scenografiche” del Duce da volersi rifare l’ufficio a Hollywood seguendo l’esempio del dittatore italiano, costringendo cioè l’ospite a tutte le vessazioni e le umiliazioni possibili. Nel suo ufficio campeggiò a lungo anche una grande fotografia di Mussolini con dedica, che venne tolta solo quando gli eventi storici precipitarono nella seconda guerra mondiale.

Fin qui gli aneddoti, che peraltro potrebbero proseguire per parecchio sui vari temi della tirchieria, dell’arroganza, dell’ignoranza, del-

la rozzezza e così via. Ma c'erano anche aspetti ben più rilevanti. Ad esempio l'importanza che attribuiva alla sceneggiatura, una delle poche armi con cui sapeva di poter combattere lo strapotere delle "majors". Oppure l'attenzione che dimostrava verso una qualità particolarmente brillante della fotografia, o l'efficacia del sonoro. Maggiori problemi ebbe invece con i produttori, che da New York cercavano di affiancargli, ma che non resistevano mai a lungo al suo fianco. La cosa si fece particolarmente sentire negli anni '50, quando i metodi produttivi si stavano ormai trasformando, e lui riuscì a bruciare i vari Buddy Adler, Stanley Kramer o Jerry Wald, che dovevano candidarsi alla sua successione. Ma, nel frattempo, la sentenza del 1948 aveva privato le "majors" delle catene di sale, abolendo così uno dei principali elementi di inferiorità della Columbia, che riuscì dagli anni '50 in poi a porsi praticamente sullo stesso piano di Paramount, 20th Century Fox, Mgm o Warner, oltre a sviluppare con grande tempestività anche un proprio settore di produzione televisiva. Tra gli anni '40 e '50 può contare su un importante parco di star (dopo Rita Hayworth, Glenn Ford, Judy Holliday, William Holden, Jack Lemmon, Kim Novak), produce grossi successi (*Da qui all'eternità*, *Nata ieri*, *L'ammutinamento del Caine*, *Il ponte sul fiume Kwai*, *Lawrence d'Arabia*, western come *L'uomo di Laramie* o *Quel treno per Yuma*), risente quindi come tutte le majors della crisi di Hollywood, ma distribuisce uno dei film-simbolo degli anni della svolta, *Easy Rider*. Nel 1981 segue il destino di tutte le grandi compagnie, e viene acquistata dalla Coca-Cola (poi dalla Sony), diventando così un semplice marchio cinematografico nell'ambito di un più ampio colosso finanziario-imprenditoriale.

Il primo film fantastico prodotto dalla Columbia si intitolava *Ransom* (1928), ed era diretto da George Brackets Seitz, detto "serial king" perché la sua carriera si svolse in buona parte all'insegna del cinema seriale. Personaggio colto, ex-sceneggiatore, Seitz (1888-1944) è rimasto nella storia del cinema per il western *The Vanishing American* (1925) sulla fine dei pellirosse, ma ha lavorato soprattutto nell'ambito del serial, da Pearl White all'Andy Hardy di Mickey Rooney, spesso scrivendo ed interpretando i film che dirigeva. *Ransom* è un film avventuroso con elementi fantascientifici, in cui uno scienziato (Edmund Burns) ha scoperto un micidiale gas nervino, ma deve vedersela con il perfido orientale Wu Fang, boss della malavita cinese interpretato da William Mong.

1. LE ORIGINI DEL  
FANTASTICO  
COLUMBIA:  
LA FANTASCIENZA  
E "ORIZZONTE  
PERDUTO"



L'elemento fantascientifico all'interno di film avventurosi costituirà una delle caratteristiche più frequenti, ma dal nostro punto di vista anche più marginali, della fantascienza anni '30. C'erano, ad esempio, film che cercavano di rendere più spettacolari le avventure di aeroplani con rivoluzionarie scoperte scientifiche: come *I Distruttori* (*Air Hawks* (1935) di Albert Rogell con Ralph Bellamy, in cui compare il raggio della morte in una storia di rivalità tra compagnie aeree; oppure come *Flight to Fame* (1938) di C.C. Coleman jr., un B-movie fotografato da Lucien Ballard ancora a base di aeroplani e raggi della morte.

Abbiamo anche un ambizioso inventore che cerca di commercializzare la sua invenzione televisiva ma si imbatte in un gangster (*Trapped by Television*, 1936, di Del Lord), o un campione di football che scopre una formula di supervelocità (*Superspeed*, 1935, di Lambert Hillyer). Sul versante comico, Joe E. Brown è invece un giovane che si trasforma in un superman forzuto per via di un siero, e da quel momento diviene un eroe del football, affrontando anche un campione di lotta (nell'apprezzato *Eroe per forza* (*The Gladiator*, 1938 di Edward Sedgwick). Ma il film più interessante nel filone fantascientifico è in questi anni '30 *L'uomo che visse due volte* (*The Man Who Lived Twice* (1936), di Harry Lachman, in cui Ralph Bellamy è un assassino che si rifugia in un ospedale, ed ascolta casualmente la conferenza di un chirurgo cerebrale (Thurston Hall), il quale afferma che è possibile eliminare con un'operazione chirurgica al cervello gli istinti più violenti e criminali dell'uomo. Dopo la conferenza, Bellamy confessa a Hall i suoi delitti, e lo convince a compiere su di lui l'operazione che cambierà il suo aspetto fisico e la sua natura violenta. L'operazione ha successo, Bellamy assume una nuova identità e con il tempo diviene a sua volta un eminente studioso; ma verrà riconosciuto egualmente, e processato per i delitti compiuti con la precedente identità. Nel '53 verrà fatto un remake con titolo *L'uomo nell'ombra* (*Man in the Dark*).

Il film fantastico Columbia di gran lunga più importante degli anni '30 è però *Orizzonte perduto* (*Lost Horizon*, 1937) di Frank Capra, il regista che praticamente da solo dava prestigio all'intera compagnia. Un aereo carico di occidentali riesce a decollare da una città cinese in fiamme. È però costretto ad un atterraggio di fortuna tra le montagne nevose del Tibet, dove i cinque superstiti vengono condotti dagli indigeni nella città leggendaria di Shangri-La, autentico Paradiso terrestre isolato dal resto del mondo: il clima è mite, la terra fertile e la popolazione vive in assoluta serenità, in una specie di eterna giovi-

nezza. Quando gli occidentali decidono però di abbandonare la città magica in compagnia di una ragazza del posto, scoprono che quest'ultima subisce un impressionante e rapidissimo invecchiamento appena esce fuori dalla sua zona. Tratto dal romanzo di James Hilton, il film mantiene ancor oggi il suo fascino, e costituisce un capitolo molto interessante per comprendere i temi dell'utopia, del fiabesco e del viaggio nell'opera di Frank Capra, che era invece solito ambientare i suoi film tra "la gente di tutti i giorni" dell'America contemporanea. A suo tempo, però, *Lost Horizon* non riuscì a recuperare subito gli ingenti costi di produzione, nonostante il buon successo di pubblico: aveva inghiottito circa la metà dei soldi che ogni anno la Columbia dedicava alla produzione, e mise in crisi i rapporti tra il boss Harry Cohn e la sua star Frank Capra, provocando la definitiva rottura tra i due. Tra l'altro regista e produttore conobbero anche momenti di panico, quando il pubblico accolse sghignazzando la prima "preview". Ma Capra intervenne, togliendo i primi due rulli del film, e salvandone in tal modo le possibilità commerciali.

C'è un altro regista Columbia anni Trenta che ci interessa in modo particolare: ed è Roy William Neill, che il grande pubblico ricorderà soprattutto per aver diretto alcuni episodi della serie di Sherlock Holmes con Basil Rathbone, per l'horror *Frankenstein contro l'uomo lupo* (1943) o il "noir" *L'angelo nero* (1946) da Woolrich. Neill, che si chiamava in realtà Roland de Gostrie (1890-1946), era un irlandese entrato nel mondo del cinema all'inizio degli anni Dieci, ed autore di oltre un centinaio di film nei suoi trent'anni di carriera registica, quasi tutta all'insegna del B-movie. La fase più nota della sua attività è senz'altro quella che trascorse all'Universal (1942-46), ma per quasi dieci anni (1928-36) fu molto attivo alla Columbia, dirigendovi ventitré film, spesso nell'ambito del mistero, del giallo e dell'orrore.

Citiamo ad esempio *The Ninth Guest* (1934), un giallo dalle atmosfere da incubo di cui si parla piuttosto bene, e dalla vicenda alla "dieci piccoli indiani": otto persone ricevono un invito da parte di un ospite misterioso, ma, giunte sul posto, apprenderanno che il "nono" ospite è la morte, e che moriranno l'uno dopo l'altro. In *Black Moon* (1934), dalle atmosfere horror tra voodoo e magia nera, c'è invece una donna ossessionata dalle cerimonie sacrificali delle Indie occidentali. Altre storie criminali dirette da R.W. Neill sono poi *Behind Closed Doors* (1929), *Melody Man* (1930), *The Menace* (1932), *As the Devil Commands* (1933), *Circus Queen Murder* (1933), *Whirl-*

## 2. ROY WILLIAM NEILL E L'ORRORE ANNI '30

pool (1934), *The Lone Wolf Returns* (1936).

Il titolo più importante è però l'horror *Il mistero della camera nera* (*The Black Room*, 1935), che alcuni considerano una delle migliori performance di Karloff, oltre che un ottimo thriller ingiustamente sottovalutato. È basato su atmosfere gotiche, con castelli inquietanti, cupe leggende, ombre minacciose, ma si tratta di una produzione superiore per mezzi alla media Columbia. Boris Karloff vi interpreta il doppio ruolo di due gemelli, Gregory e Anton De Berghman. Il cattivo è il primo, il barone Gregory, che ha la fama di uccidere giovani donne attratte nel suo castello, e che prosegue nei suoi omicidi gettando nella "camera nera" (in realtà un profondo pozzo) prima la sua serva e poi il suo stesso fratello Anton, appena tornato da un viaggio all'estero. Dopo avere eliminato Anton, Gregory lo sostituisce, imitandone anche il braccio paralizzato. Uccide quindi il padre della ragazza che vorrebbe sposare, ma finirà per tradirsi usando a scopo difensivo il braccio che dovrebbe essere paralizzato. Scoperto, verrà aggredito dai contadini e precipiterà a sua volta nella "camera nera".

### 3. LA "MAD DOCTOR SERIES" DI BORIS KARLOFF

Quattro anni dopo *Il mistero della camera nera*, Boris Karloff tornerà alla Columbia per un ciclo di cinque horror (la *mad doctor series*) che costituiscono il più importante contributo dato al genere dalla compagnia negli ultimi anni dello studio-system. Karloff era già apparso in film criminali della Columbia, come *Codice Penale* (1931, di Hawks), *The Guilty Generation* (1931, di R.V. Lee) e *Behind the Mask* (1932, con Van Sloan), ma qui è protagonista di una vera e propria serie di film, tre dei quali sono diretti da Nick Grinde, classe 1893, un regista che fra gli anni '30 e i primi anni '40 girò Metro-Goldwyn-Mayer, Columbia, Republic, Mascot, Paramount, Warner e Prc, sempre rimanendo confinato nell'ambito del B-movie, dove però seppe spesso portare un tocco di originalità. Assieme a Roy William Neill, ma ad un livello più sbrigativo, è uno di quei registi "B" di cui si è curiosi di conoscere più ampiamente la carriera, giunta in Italia in modo parziale e subito dimenticata.

In *L'uomo che non poteva essere impiccato* (*The Man They Could Not Hang*, 1939), Karloff è il dottor Henryk Savaard, inventore di un cuore artificiale in grado di restituire la vita ai morti. Proprio mentre sta compiendo un esperimento con un volontario, subisce un'irruzione della polizia, che interrompe il processo di resurrezione e provoca così la morte del paziente. Condannato a morte e giustiziato, lo scienziato verrà riportato in vita dal suo assistente, che utilizzerà ap-



punto le sue ricerche sul cuore artificiale come in *Walking Dead* (1936). Karloff torna però in vita con la mente sconvolta, e pensa solo a vendicarsi. Inizia così ad uccidere i giurati che l'hanno condannato, e giunge perfino a provocare la morte della figlia che si era opposta al suo piano vendicativo. Sorpreso dalla polizia, avrà il tempo di riportare in vita la figlia e distruggere il frutto delle sue ricerche, prima di morire definitivamente.

L'anno dopo uscì *Uomini dalle nove vite* (*The Man with Nine Lives*, 1940), in cui Karloff è il dottor Leon Kravaal, uno studioso convinto che si può curare il cancro attraverso una terapia del freddo che congela il paziente. Scomparso da dieci anni, viene ritrovato congelato nel sotterraneo della sua villa da un altro medico, il dottor Mason. Estratto dalla cella frigorifera e riportato in vita, racconta che rimase a suo tempo congelato per errore assieme ad un paziente e ai poliziotti che volevano arrestarlo. Con l'aiuto di Mason, rianima gli altri congelati, ma impazzisce quando la sua formula viene distrutta, pretendendo di utilizzare i presenti come cavie per nuovi esperimenti. Verrà colpito dalla polizia, ma riuscirà ad informare il collega delle sue scoperte, permettendo così che il suo lavoro venga proseguito.

Ultimo film diretto da Grinde è *Prima che mi impicchino* (*Before I Hang*, 1940), in cui Karloff interpreta il dottor John Garth, inventore di un siero ringiovanente a base di sangue umano. Condannato per aver ucciso un malato inguaribile, si inietta il siero ottenuto con il sangue di un assassino. Sopravviverà ringiovanito, ma con una terribile conseguenza: il sangue del criminale lo trasforma in un assassino, che uccide prima il medico del carcere e poi un detenuto. Rimosso in libertà, continua ad uccidere finché non viene a sua volta abbattuto. Da notare che il medico della prigione, con cui Karloff prosegue le sue ricerche, è quell'Edward Van Sloan, che era stato al suo fianco come Waldman nel *Frankenstein* del 1931.

Come si vede, tutti e tre i film di Grinde sono basati sulla figura di uno scienziato che finisce per trasformarsi in un omicida pericoloso a causa della reazione ai suoi esperimenti o alle conseguenze mediche non previste. Questa continuità tematica non è casuale, perché tutti e tre sono stati scritti da Karl Brown, ex-regista riciclatosi come scrittore, che in coppia con Grinde trovò la formula giusta per rilanciare con un briciolo di originalità mad doctors e horror, in un momento in cui gli studi stavano tralasciando il settore.

Proseguendo nello sfruttamento della serie, la Columbia produce poi *The Devil Commands* (1941), che ci interessa anche perché diretto dal giovane Edward Dmytryk. Tratto da un libro di William Sloa-

ne ("The Edge of Running Water"), ha per protagonista il dr. Julian Blair, inventore di una macchina in grado di registrare gli impulsi elettrici cerebrali. Cerca così di mettersi in contatto con la moglie morta, ma il suo laboratorio viene assalito e distrutto dalla folla di paesani inferociti, con un classico finale alla Frankenstein.

L'ultimo film della serie è *The Boogie Man Will Get You* (1942), diretto da Lew Landers (1901-62), un regista di B-movies che tra il 1941 e il 1944 diresse alla Columbia ben ventidue film! Niente di eccezionale, peraltro, visto che veniva dal B-department della Rko, dove ne aveva realizzati un'altra ventina tra il 1937 e il 1939 (e nel frattempo si era anche tenuto occupato alla scuola della Republic). In questo caso, ha a che fare con una commedia dell'orrore, in cui Boris Karloff viene affiancato da Peter Lorre. Karloff è il dottor Billings, che cerca di creare un superman elettrico nelle cantine della sua abitazione; viene scoperto dal dottor Lorentz (Peter Lorre), borgomastro del paese, che subito diviene suo complice. Ben presto però la situazione degenera in un clima burlesco, e le persone coinvolte finiscono nel manicomio diretto dal dr. Lorentz.

#### 4. GLI ALTRI HORROR DEGLI ANNI QUARANTA

Lo stesso regista di *The Boogie Man Will Get You*, Lew Landers, diresse poi un film molto amato dagli appassionati dell'horror, *The Return of the Vampire* (1944). Lo interpreta un Bela Lugosi in fase ormai calante; l'attore era già stato alla Columbia alcuni anni prima, per *Night of Terror* (1933), dove interpretava un maniaco assassino in un clima horror, e poi per il ruolo di un boss criminale in *The Best Man Wins* (1935). In *The Return of the Vampire*, riprende il suo ruolo tradizionale di vampiro, passando però dalle atmosfere gotiche all'ambientazione contemporanea. Siamo infatti nel corso della seconda guerra mondiale, quando la tomba di Armand Tessa (il nome di Dracula era copyright dell'Universal) viene scoperta da una bomba. Tornato in vita, il vampiro riprende la sua attività assieme all'assistente licantropo, ma finisce male: impalato dal suo stesso assistente con un crocifisso acuminato, sarà vittima di un orrendo disfacimento.

Sempre del 1944 sono altri due horror minori: *Cry of the Werewolf* di Henry Levin, e *Soul of a Monster* di Will Jason. Quest'ultimo è un film a basso costo, in cui un dottore morente (George Macready) viene salvato da un'ipnotista (Rose Holbart), che usa i suoi poteri soprannaturali per fargli attuare i suoi desideri malefici.

*The Cry of the Werewolf* è invece interpretato da Nina Foch, che

aveva debuttato in *The Return of the Vampire*, e che qui è la protagonista Celeste, figlia zingara di una donna di New Orleans. Quando la madre muore e viene segretamente sepolta in un museo, la figlia (licantropo) sorveglia fanaticamente la sua tomba e non si ferma davanti a nulla pur di difenderla. Il film segnò anche l'esordio nella regia di Henry Levin (1909-80), un ex-regista teatrale che rimase alla Columbia fino al 1951 con compiti sempre più importanti, prima di passare alla 20th Century Fox per lavorare in film leggeri che non hanno più nulla a che vedere con il clima di mistero dei suoi esordi. A questo suo primo periodo appartengono anche i tre episodi della serie Columbia "I Love a Mystery", tratta da un programma radiofonico di successo ed imperniata su atmosfere ricche di suspense, ai confini dell'orrore. I titoli sono *Le campane suonano all'alba* (*I Love a Mystery* 1945), con Nina Foch che si allea con gli orientali per spingere al suicidio il marito playboy; *The Unknown* (1946), ambientato in un'antica magione con passaggi segreti, ombre minacciose, abitanti pazzi ed altri espedienti gotici e *The Devil's Mask* (1946), con due detectives che cercano chi ha ucciso il padre della loro cliente nella giungla amazzonica.

Nel '41, aveva collaborato con la Columbia anche uno dei re del B-movie, Robert Florey, reduce dal B-department della Paramount. Per Harry Cohn diresse tre film: *Meet Boston Blackie*, *Two in a Taxi* e *The Face Behind the Mask*. Quest'ultimo costituisce un importante esempio di melodramma horror, ed è interpretato da Peter Lorre (che angustierà il regista per l'uso di alcool e droghe durante la lavorazione, ma collaborerà ancora con Florey in *Il mistero delle cinque dita*). Lorre è un immigrato ungherese dal volto orrendamente sfigurato, che nasconde dietro una maschera le sue piaghe e finisce coinvolto in vicende criminali per pagarsi la chirurgia plastica. Si innamora di una ragazza cieca (Evelyn Keyes), che però muore in un'esplosione provocata dai gangster suoi nemici. Disperato, l'uomo dalla faccia bruciata (una specie di "Darkman") si vendicherà atrocemente.

Il più importante film fantastico anni '40 della Columbia, dal punto di vista dell'impegno produttivo, dei riconoscimenti e del successo nelle sale, è senz'altro *L'inafferrabile Signor Jordan* (*Here Comes Mr. Jordan*, 1941), che è anche uno dei modelli per quella commedia con fantasmi destinata a trionfare a Hollywood negli anni di guerra. Il protagonista è infatti il pugile Joe Pendleton, che muore per errore e finisce in paradiso con cinquant'anni d'anticipo. Viene

## 5. LA COMMEDIA FANTASTICA



così riaccompagnato sulla terra da Mr. Jordan, che lo reintegra nel corpo di un ricco industriale appena assassinato dalla moglie e dal segretario. Nella sua nuova identità, Pendleton va ovviamente incontro a parecchi problemi e pensa ancora alla sua carriera di pugile, sempre però assistito dal simpatico angelo.

Il film è tratto dalla commedia "Heaven Can Wait" di Harry Segall (il cui titolo originario verrà ripreso dal remake di Warren Beatty, *Il paradiso può attendere*), e viene solitamente considerato il capolavoro di Alexander Hall, regista specializzato in commedie (*Accadde una sera*, *Tutti baciaron la sposa*, *Mia sorella Evelina*). Secondo lo sceneggiatore Sidney Buchman, tuttavia, Alexander Hall aveva ben pochi meriti.

"Hall – ricorda – era un antico montatore che ha realizzato un sacco di commedie. Ma era un tipo volgare, senza immaginazione, del tutto ignorante. Il meno che si poteva dire di lui era che non avesse molta finezza. Non voglio infangare la sua memoria, ma mi è difficile cantare il suo prodigioso talento. In effetti, non ha realmente diretto *L'inafferrabile Mr. Jordan*. L'uomo che l'ha realizzato si chiama Robert Montgomery! In partenza, era un film scritto per Cary Grant, che però ha avuto paura di farlo. Questa storia di un uomo che si reincarnava e che era seguito dal suo angelo custode lo impauriva un po'. Non aveva capito del tutto il proposito del film. Abbiamo allora passato la sceneggiatura a Robert Montgomery, che è un uomo molto più intelligente e colto. E lui ha subito capito l'essenziale: non bisognava interpretarla come una commedia, e tutto sarebbe diventato molto più divertente. Montgomery è uno degli attori più notevoli e un individuo appassionante, malgrado delle idee politiche più che contestabili... Su questo piano, ha le idee di un ufficiale di marina, è detto tutto. Era un po' preoccupato per la scelta di Alex Hall e decise di fare il film come lui l'aveva inteso. Hall non se ne è mai reso conto, ma Montgomery gli ha dettato tutto. Sia sotto forma di suggerimento, sia indirettamente. Così quando Alexander Hall aveva deciso che Montgomery doveva rientrare in una stanza sul ventre, Montgomery cominciò a discutere: vedi Al, al tuo posto non metterei la macchina da presa qui, e non farei fare questo al personaggio. L'altro si intestardiva. Montgomery diceva allora: andiamo a sentire Buchman, ci metterà d'accordo. Tutto ciò era stato concordato prima, e io davo sempre ragione a Montgomery. Ogni tanto, Hall veniva da me e mi diceva: non ho mai lavorato con un attore così difficile come Montgomery, non ha nessuna espressione; io gli dico: fai questa o quella smorfia, e non ottengo nulla, ha una vera faccia di le-

gno, è duro lavorare con un attore così... *Mr. Jordan* è stato realizzato in questo modo, ed è un film molto divertente, e molto commovente nell'ultima bobina. È anche uno dei rari film in cui dopo un'anteprima abbiamo dovuto cambiare il montaggio e sopprimere una gag: il pubblico rideva talmente forte che non capiva la spiegazione che era invece la chiave del film".

Robert Montgomery, tra l'altro, era l'attore richiesto inizialmente da Capra per *Accadde una notte*: rifiutandosi di accettare l'offerta, aveva spianato la strada del successo a Clark Gable, a sua volta poco entusiasta di scendere nel purgatorio della Columbia.

Nominato all'Oscar in ben sette categorie (miglior film, attore protagonista, attore non protagonista - James Gleason -, regia, soggetto, sceneggiatura, fotografia in bianco e nero), *L'inafferrabile signor Jordan* vinse i due premi relativi a soggetto e sceneggiatura ed ottenne eccellenti risultati di pubblico, al punto che qualche anno più tardi venne realizzato un sequel intitolato *Bellezze in cielo* (*Down to Earth*, 1947), ancora diretto da Alexander Hall, con alcuni degli stessi personaggi e degli stessi interpreti (James Gleason e Edward Everett Horton, mentre come Mr. Jordan c'è Roland Culver al posto di Claude Rains). La musa Tersicore (Rita Hayworth) ottiene da Mr. Jordan il permesso di tornare sulla terra, per impedire che venga realizzata con danze moderne una commedia musicale imperniata su di lei e sulla Grecia antica. Sotto il nome di Kitty Pendleton, si fa ingaggiare per interpretare se stessa e riesce a far notificare lo spirito dello spettacolo. Ne esce però un fiasco, ed il produttore decide di mandarlo in scena riprendendo la sua prima formula: questa volta, Tersicore accetta di adattarsi alla musica moderna, ed ottiene un grande trionfo. La commedia fantastica dell'*Inafferrabile Signor Jordan* viene insomma sostituita da un ricco musical "fantasy" in Technicolor, il cui successo fu però inferiore alle attese: tra l'altro, si trattava del primo film interpretato da Rita Hayworth dopo Gilda, e l'attrice - già poco entusiasta del copione - fece le bizze per tutta la lavorazione, cercando di ottenere una revisione del suo contratto.

Tra le altre commedie fantastiche degli anni '40, ne vanno ricordate tre. La prima è *Notti d'oriente* (*A Thousand and One Night*, 1945), diretta da quell'Alfred Green che era un regista tuttofare della Columbia, e stava per tornare alla grande in primo piano con il musical Columbia *Al Jolson* (1946). Si trattava di una azzeccata variazione in Technicolor sul tema delle "Mille e una notte", con l'occhialuto Phil Silvers che garantiva la parte comica, Cornel Wilde nel ruolo di Aladino e Rex Ingram come gigantesco genio.

*Gli affari di suo marito* (*Her Husband's Affairs*, 1947) è invece una commedia in cui Franchot Tone cerca di commercializzare una pozione miracolosa inventata da uno scienziato pazzo.

Scritto da Norman Panama e da Melvin Frank, *L'uomo dei miei sogni* (*It Had To Be You*, 1947) è un'altra commedia strampalata, in cui Ginger Rogers incontra un pellerossa (Cornel Wilde) che è letteralmente l'uomo dei suoi sogni, e che l'aiuterà a risolvere i suoi dubbi sentimentali.

## 6. LA FANTASCIENZA SERIAL

Tra la fine degli anni '30 e l'inizio degli anni '50, la Columbia fu anche una delle maggiori produttrici di serials, assieme alla Republic e alla Universal. Fu l'ultima ad entrare in questo giro produttivo, ma in vent'anni (1937-1956) ne realizzò ben cinquantatré, molti dei quali erano a carattere fantastico, tutti in quindici puntate. Per lo più si trattava di fantascienza avventurosa, secondo i canoni di un genere prevalentemente rivolto ai ragazzi, in cui "c'era pochissimo dialogo, moltissima azione, e niente scene d'amore... Nel serial praticamente tutto era azione: e con una tale profusione di combattimenti, inseguimenti ed esplosioni, quale bambino aveva bisogno di un plot?" (Weiss-Goodgold). Le sceneggiature erano spesso costruite a partire da scene riutilizzabili di altri film; secondo Alan Barbour, il serial della Columbia si caratterizzava per una sua qualità più spavalda ed ironica, da spettacolo e risate, mentre quelli Universal puntavano maggiormente sull'intreccio e quelli Republic sull'azione.

A rilanciare il serial, nella seconda metà degli anni '30, era stato il successo enorme di una serie di personaggi tratti dai fumetti, e in misura minore dal serial radiofonico e dai "pulp". La Universal, ad esempio, era entrata nel giro del serial mettendo le mani su un grosso pacchetto di strips del King Feature Syndicate (Flash Gordon, Tim Tyler, Secret Agent X-9 ecc.); la Republic aveva Dick Tracy e Captain Marvel, mentre la Columbia ebbe Mandrake. Nel '43 ottenne anche *Batman*, tratto dai comics di Bob Kane usciti per la prima volta nel '39. *Batman* è interpretato da Lewis Wilson, ed affronta il crudelissimo dr. Daka che, aiutato da un esercito di persone trasformate in zombi, cerca di rubare le riserve di radium per le potenze dell'Asse. Siamo insomma nell'epoca in cui anche il serial si adatta agli schemi della propaganda bellica, ma tutti gli appassionati sono concordi nel ricordare il dr. Daka di John Carroll Naish come uno dei personaggi più incredibilmente caricati e ridicoli di un settore che pure non andava tanto per il sottile. *Batman*, però, ebbe un successo



straordinario. Nel '49 venne anche realizzato un sequel, *Batman and Robin*, con Robert Lowery nella parte dell'eroe: questa volta fronteggia The Wizard, genio criminale di Gotham City che ha messo le mani su una macchina dai poteri a distanza. Nel '65 i quindici capitoli del primo serial vennero riproposti in un'unica seduta cinematografica, dopo una serie di proiezioni di mezzanotte a Chicago, e furono accolti con molto divertimento.

Altri serial degli anni '40 erano basati su scoperte fantascientifiche o su poteri eccezionali. *Captain Midnight* (1942), tratto da un serial radiofonico, ha per protagonista un aviatore dal costume nero che combatte un cattivo che ha sequestrato uno scienziato. In *The Monster and the Ape* (1945) Ralph Morgan inventa un robot di "metalo-gen" dai poteri straordinari, mentre George Macready è l'agente nemico che cerca di mettere le mani su robot e formula segreta, con l'aiuto di uno scimmione assassino e di vari criminali.

*Brick Bradford* (1947) viene considerato il migliore tra i serial a basso costo: Kane Richmond (uno degli interpreti preferiti dal pubblico, secondo solo a Buster Crabbe) è ingaggiato per proteggere un sistema anti-missile, e per farlo si reca prima sulla luna, poi nel XVIII secolo attraverso una porta di cristallo inventata da uno scienziato.

*Jack Armstrong* (1947) è uno studente che con i suoi amici riesce a bloccare i piani di dominio sul mondo da parte di uno scienziato pazzo.

Questi ultimi due serial sono prodotti da Sam Katzman, specialista in produzioni a basso costo. Dalla metà degli anni Quaranta in poi quasi tutti i serial della Columbia vengono inoltre diretti da Spencer Gordon Bennet, il re del serial dai tempi del muto fino all'ultimo episodio (uscito nel '56), ex-stuntman ed ex-attore, divenuto regista velocissimo, capace di lavorare in tempi ristretti, a basso costo, e con risultati sullo schermo che il pubblico infantile trovava eccitanti. Questo stakanovista del serial prese praticamente in mano la produzione Columbia alla fine della guerra, rendendo sempre più rapidi ed efficienti i tempi di lavorazione: riusciva a realizzare un serial in due settimane, là dove un tempo ci volevano due registi e circa un mese di lavorazione. Molta della sua abilità risiedeva anche nella capacità di integrare scene tratte da altri film, oltre che di girare avendo già in mente il prodotto montato, con enorme risparmio di tempi. Ma quel che conta di più è che (a detta degli esperti americani) fece alzare parecchio il livello qualitativo della Columbia, che peraltro rimaneva inferiore a Republic e Universal.

Un altro dei migliori serial Columbia a carattere fantastico è *Bruce Gentry* (1949), dove il cattivo Forrest Taylor ha l'abitudine di comunicare registrando i suoi messaggi, ed ha intenzione di distruggere il canale di Panama con dischi volanti sotto il suo controllo (l'animazione era però assai criticata per la sua ingenuità).

Il più indicativo dei serial fantastici della Columbia rimane comunque *Superman* (1948), realizzato dieci anni dopo la sua apparizione a fumetti. Mentre i Fleischer erano andati in rovina cercandone un'accuratissima versione a disegni animati, Sam Katzman usò i suoi soliti metodi sparagnini: messe le mani sul personaggio, per un po' lo propose a Republic e Universal, disposte a spendere qualche dollaro in più; poi si rassegnò, ripiegando sui budget risicati che la Columbia riservava al settore. Risparmiò su tutto. E alla fine il risultato fu (secondo tutti) così scadente... che il serial ottenne i maggiori incassi di tutti i tempi, ottenendo anche di essere proiettato in molte sale "A", anziché nelle solite sale minori in cui veniva confinato quel tipo di prodotto.

Le cose erano andate così. La prima casa a cercare di mettere le mani su Superman era stata la Republic, che aveva annunciato l'imminente produzione di un serial su di lui nel 1940 e nel 1941. Forse il problema principale era costituito dalla volontà degli editori di avere un controllo assoluto su sceneggiatura e produzione. Forse c'era qualche altro motivo. Fatto sta che nel '41 uscirono i diciassette episodi d'animazione dei Fleischer, e la Republic si rivolse a Capitan Marvel. Nel 1947, Katzman acquistò i diritti e li propose inutilmente a Universal e Republic, che però a quell'epoca preferiva ormai creare direttamente i propri eroi, anziché acquistare i diritti dai fumetti. Così Katzman finì per realizzare *Superman* alla Columbia, facendone il top money-making serial di tutti i tempi.

Ad interpretare Superman, dopo la rinuncia del popolarissimo Buster Crabbe (stanco di eroi da fumetto), fu Kirk Alyn: il lancio pubblicitario della Columbia pretendeva però che fosse Superman in persona ad interpretare se stesso, elencando gli interpreti come Superman, Kirk Alyn nel ruolo di Clark Kent, Carol Forman in quello di Spider Lady e così via. Il serial inizia su Krypton, che sta per essere distrutto: ma nessuno vuol dare retta allo scienziato Jor-El, che mette al sicuro il figlioletto in una navicella lanciandola nello spazio, e poi salta per aria con tutto il suo pianeta. Il bambino arriva sulla Terra, viene allevato a Smallville da Eben e Sarah Kent, dimostra poteri straordinari, diviene giornalista eccetera. Il nemico è questa volta la perfida Spider Lady, che minaccia lui con un pezzo di kryptonite,

e la città con un raggio riduttore. Gli effetti speciali, con quel budget, furono mediocriissimi, così come nel successivo *Atom Versus Superman* (1950), in cui Superman affronta il cattivo numero uno, Lex Luthor. Ad interpretarlo era Lyle Talbot, grande appassionato di cucina, proprio come Kirk Alyn, che terrà più tardi una rubrica gastronomica su di un giornale pare perciò che durante le riprese del serial, il super-eroe e l'arcinemico passassero ogni ritaglio di tempo a scambiarsi ricette di cucina...

Ma lo studio-system iniziava ormai a vacillare, e la televisione stava per decretare la morte definitiva del serial cinematografico. La Columbia sarà l'ultima a cedere, in un clima di generale smobilitazione. *Captain Video* (1951) è addirittura il primo ed unico esempio di serial basato su un programma televisivo. *Mysterious Island* (1951) è invece un adattamento del romanzo di Jules Verne, in cui Richard Crane guida un gruppo di confederati in fuga da un campo di prigionia dell'Unione fino all'isola misteriosa dove vive il Capitano Nemo. Nella vicenda è inserita anche una bella visitatrice del pianeta Mercurio, che cerca un metallo radioattivo necessario alla sua arma per distruggere la Terra.

Infine, *The Lost Planet* (1953) è l'ultimo serial di fantascienza distribuito nei cinema. Protagonisti sono due giornalisti, che vengono catturati da un genio dell'elettronica proveniente dal pianeta Ergro con l'intenzione di conquistare l'universo; spediti sul pianeta, riescono però a scoprire un raggio che rende invisibili.

Con la fine del serial, non finisce però la produzione Columbia a bassissimo costo. Ed il suo alliere rimane sempre lui: Sam Katzman (1901-69), il produttore più prolifico e più economico dell'epoca, l'uomo che poteva vantarsi di aver prodotto più di cento film senza mai perdere un centesimo (e, a dire il vero, senza mai rischiare molti). Il fatto che la sua massima sia più o meno la stessa scelta da Corman per la sua autobiografia ("How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime") non deve trarre in inganno. Nessun magistero: i B-movies di Katzman non hanno mai incantato nessuno. Sono film fatti con due soldi e basta. La serie B, per lui, non era un fatto estetico né morale, solo economico. Anche se questo non toglie il fatto che, nel suo sfruttamento di filoni alla moda, non sia stato capace anche di qualche intuizione: come il lancio del rock-movie *Rock Around the Clock* (1956), nella sua ricerca del mercato giovanile attraverso dosi massicce di "teenpix" mentre molti gli attri-

## 7. "JUNGLE SAM", IL FANTASTICO ULTRACHEAP



buiscono la stessa invenzione del termine "beatnik".

Nel periodo compreso tra il 1947 e il 1968, produsse per la Columbia un'ottantina tra film e serial, passando attraverso i vari generi e filoni che gli sembravano più proficui. E all'inizio degli anni '50 troviamo così anche qualche film fantastico. A cominciare dal filone avventuroso-esotico, girati in Supercinecolor o Technicolor come se fossero opere costose. In *L'isola dell'uragano* (*Hurricane Island*, 1951) c'è un esploratore che ricerca una Fontana della Giovinezza, ma deve battersi contro bande di fuorilegge. In *Il falco di Bagdad* (*Magic Carpet*, 1951), Lucille Ball è una principessa alle prese con una vicenda orientale da *Mille e una Notte*. In *Jim della giungla e gli uomini scimmia* (*Jungle Jim in the Forbidden Land*, 1952) è Johnny Weissmuller che, abbandonati i panni di Tarzan perché li giudicava troppo stretti, si ritrovò a interpretarne una pallida imitazione: spesso gli episodi di *Jungle Jim* avevano risvolti fantastici marginali, e qui deve condurre un'antropologa in una terra di giganti. Da notare che tutti e tre questi film sono diretti da Lew Landers, regista che sul finire degli anni '30 aveva ancora qualche piccola ambizione, ma che dopo aver incontrato Sam Katzman non si risollevò più. Un altro episodio di *Jungle Jim*, *La valle degli uomini luna* (*Jungle Moon Men*, 1955) è ispirato a *She* di H. Rider Haggard, e parla di una sacerdotessa che ha scoperto il segreto della vita eterna. Ma tra i registi agli ordini di Katzman troviamo anche qualche nome famoso: *Napoletani e Bagdad* (*Siren of Bagdad* 1953) era un'ennesima produzione da *Mille e una notte*, con Paul Henreid nella parte di un mago itinerante, ed è diretta da un apprendista Richard Quine in attesa di glorie future.

Che cosa però significasse davvero una produzione Katzman ce lo può spiegare un aneddoto relativo proprio ad un film fantastico, *Magic Carpet*. Lucille Ball aveva un contratto per tre film con la Columbia alla paga di 85.000 dollari ciascuno. Ne aveva già fatti due, ma Cohn non aveva nessuna voglia di pagarla per il terzo. Lei, d'altra parte, voleva fare in fretta perché De Mille l'aveva scelta per il suo prossimo film. E così, il boss Harry Cohn utilizzò Sam Katzman come trappola: disse a Lucille Ball che il suo terzo film alla Columbia sarebbe stata una produzione Katzman, sicuro che lei avrebbe rifiutato di apparire in un lavoro così scadente, rinunciando in tal modo a rispettare il contratto. Lucille Ball, invece, s'impuntò. Accettò la proposta, e mise in crisi Katzman perché il suo salario era superiore all'intero budget del film. Quando l'attrice si presentò per incontrare gli sceneggiatori, scoprì che questi ultimi non avevano nemmeno un ufficio negli studi. Respinse ogni offerta di accrescere la sua

parte: liquidò tutta la faccenda in cinque soli giorni di lavoro (il film venne girato in dieci), e in poco tempo si ritrovò libera e pagata.

Nella seconda metà degli anni '50 Katzman produsse anche alcuni film tra fantascienza e horror, il cui livello è però dignitoso: in qualche caso, ci troviamo anche di fronte a buoni B-movies dotati di suspense efficace e di accattivanti invenzioni. Come in *Banditi atomici* (1954) di Edward Cahn, basato su una sceneggiatura di Curt Siodmak: uno scienziato scopre il modo di far tornare in vita i morti, ed un criminale si unisce a lui per sfruttare nelle proprie vendette questi "atomic zombies" che danno parecchio da fare al laboratorio della polizia. Anche *Il segreto di Mora Tau* (1957), dello stesso Cahn, rientra senz'altro tra le cose migliori targate Katzman: ne sono protagonisti alcuni marinai, trasformati in zombi da quando (anni prima) cercarono di derubare dei suoi diamanti un idolo africano. Adesso il tesoro si trova sui fondali marini, e gli zombi lo difendono da una nuova spedizione.

Troviamo scienziati anche al centro di *Il Mostro della California* (*The Werewolf*, 1956, di Fred Sears), dove due studiosi iniettano un siero anti-radiazioni ad un uomo che si trova in stato di incoscienza, a seguito di un incidente. Dovrebbe evitargli le conseguenze di una contaminazione radioattiva, ma invece lo trasforma in un licanthropo. E in *Prigionieri dell'eternità* (*The Man Who Turned to Stone*, 1957) di Leslie Kardos, alcuni scienziati sono riusciti a mantenersi giovani e sani rubando la forza vitale alle donne: ma il processo richiede un costante rifornimento di ragazze, per cui gli uomini si sono messi a capo di un carcere femminile, allo scopo di avere molta materia prima a disposizione. Un'assistente sociale ficcanaso scopre però l'alta percentuale di decessi tra le recluse, e fiuta che qualcosa non va.

Esplicitamente fantascientifico è infine *Il mostro dei cieli* (*The Giant Claw*, 1957, ancora di Fred Sears), in cui un mostruoso uccello extraterrestre provoca una serie di distruzioni sul pianeta Terra. Ma il livello degli effetti speciali è modestissimo (come sempre nell'avarissimo Katzman), e la riuscita del film è nettamente inferiore alle produzioni horror nominate in precedenza.

All'inizio degli anni '50, escono alcuni film fantastici Columbia dal soggetto piuttosto originale, che rimangono oggi tra i più curiosi dell'intero decennio. Il primo, e il più importante, è *Five* (1951), di Arch Oboler, uno dei precursori del genere post-atomico. Racconta infatti la cupa storia degli ultimi cinque sopravvissuti ad un olocau-

#### 8. ANNI '50: FANTASCIENZA, FANTAPOLITICA E HORROR

sto atomico. Sono un giovane, una ragazza incinta, un esperto di montagna, un nero ed un bancario moribondo: soli in un mondo deserto, cercano di vivere sulla cima di un monte, ma solo due ce la faranno. Naturalmente si tratterà di un uomo e dell'unica donna, speranza di sopravvivenza per l'intera umanità.

L'anno successivo esce invece *Invasione U.S.A. (Invasion U.S.A. 1952)* di Alfred Green, sulla scia della caccia alle streghe e della propaganda antisovietica del momento, attizzata dallo shock della scoperta che anche la potenza rivale disponeva dell'arma atomica. Puntualmente gli Stati Uniti subiscono infatti l'attacco atomico di un nemico che non viene nominato ma che è chiaramente l'Unione Sovietica. Le ostilità iniziano in Alaska e proseguono a Washington e New York, mettendo l'intero paese a ferro e fuoco. Ma alla fine si scopre che in realtà non è successo nulla: un gruppo di uomini e donne sono stati ipnotizzati in un bar da un mago televisivo, e hanno creduto di vivere tutto quanto. Morale: tutto ciò potrebbe accadere, e bisogna prepararsi per evitarlo.

Il film è scritto e prodotto da Robert Smith, che l'anno prima aveva prodotto un altro singolare film di fantapolitica: *La grande vendetta (The Magic Face, 1951)*, in cui un attore di vaudeville viene gettato in prigione in Europa, ma riesce a fuggire impersonando un guardiano del carcere. Sfrutterà poi la sua straordinaria abilità mimetica per diventare cameriere di Hitler, uccidere il Führer e prenderne addirittura il posto per tutta la durata della guerra!

Un altro film di propaganda anticomunista sarà poi *I 27 giorni del pianeta Sigma (The 27th Day, 1957)*, di William Asher. È la storia di un alieno che, a causa della fine imminente del suo pianeta, viene sulla Terra per dare a cinque uomini di cinque nazionalità diverse delle capsule in grado di uccidere tutti gli uomini che si trovano nel loro raggio di azione, lasciando intatte le cose. Il soldato sovietico in possesso di tali capsule viene convocato al Cremlino da un diabolico leader sovietico che vuole usare l'arma spaziale per distruggere l'Occidente. Ma un tedesco batte tutti sul tempo e fa sparire i sovietici dalla faccia della terra.

Un film di fantascienza risultato molto inferiore alle attese è infine *La pericolosa partita (Most Dangerous Man Alive)* di Allan Dwan, girato nel 1958 ma distribuito solo tre anni più tardi. È la storia di un giovane che viene braccato per un crimine che non ha commesso, finisce in un luogo desertico, e rimane esposto a radiazioni per via di esperimenti scientifici compiuti in quella zona. Si trasforma così in un uomo d'acciaio, ed inizia la sua terribile vendetta. Progettato co-



me un "pilot" televisivo, *La pericolosa partita* venne realizzato in tutta fretta e con pochi soldi, anche se non manca di spunti interessanti. A detta dello stesso regista, un grande merito del produttore Benedict Bogeaus, che con Allan Dwan aveva realizzato tanti splendidi film nel corso degli anni '50, fu però quello di rifilare il "bidone" alla Columbia, vendendoglielo come se fosse stato un film programmabile.

Sicuramente più interessanti due horror come *Il figlio del dottor Jekyll* e soprattutto *Il mostro delle nebbie*. Il primo (*The Son of Dr. Jekyll*, 1951) è un B-movie diretto da Seymour Friedman come ennesima variazione sul classico tema. Louis Hayward è il figlio del dottor Jekyll, che alla morte del genitore viene allevato da due amici del padre. Naturalmente finirà per riprendere gli esperimenti paterni, ma la vicenda si tinge di giallo, perché uno dei suoi tutori è interessato a farlo finir male. *Il mostro delle nebbie* (*The Mad Magician*, 1954) è invece, per molti versi, un film-gemello della *Maschera di cera* appena prodotto della Warner. Stesso attore protagonista (Vincent Price), stesso produttore (Brian Foy), stesso sceneggiatore (Crane Wilbur), stesso direttore della fotografia in 3-D (Bert Glennon). Cambia invece il regista: al posto di André De Toth c'è John Brahm, che dopo i notevoli polizieschi e gotici degli anni '30-'40 (*Lasciateci vivere*, *Il pensionante*, *Nelle tenebre della metropoli*, *Il segreto del medaglione*, *La moneta insanguinata*: è un regista che andrebbe rivisto con più attenzione) iniziava a lavorare con meno incisività. Vincent Price interpreta un illusionista pazzo, che non può andare in scena con il suo spettacolo, perché i diritti di utilizzazione di complesse apparecchiature sono stati ceduti ad un altro mago. Uccide così l'uomo cui appartengono i diritti e si sostituisce a lui, rimanendo imprigionato in una spirale che lo porta ad uccidere ancora.

Tra le commedie fantastiche del periodo, la più importante è senza dubbio *Una strega in paradiso* (*Bell, Book and Candle*, 1958), dove la strega triste e seducente Kim Novak rinuncia ai suoi poteri magici per amore di James Stewart, desiderando essere amata proprio in quanto donna (Jack Lemmon è il fratello che si diverte a fare sfoggio delle sue doti paranormali in modo infantile e pazzo). Molti fans ha anche *The 5000 Fingers of Dr. T* (1952), un costoso musical surreale diretto da Roy Rowland ed incentrato sugli incubi di un ragazzino costretto ad imparare il pianoforte sotto la guida di un severo insegnante: sognerà di trovarsi rinchiuso in un castello con altri 5000 bambini, tutti costretti a suonare un piano gigantesco. Il film costò più di un milione e mezzo di dollari, ne incassò duecentocinquanta-

mila, e costituì il più clamoroso fallimento economico dell'esperienza produttiva di Stanley Kramer alla Columbia: troppo eccentrico per il grande pubblico, resta tuttavia un piccolo-grande "cult" per gli amanti delle clamorose stravaganze.

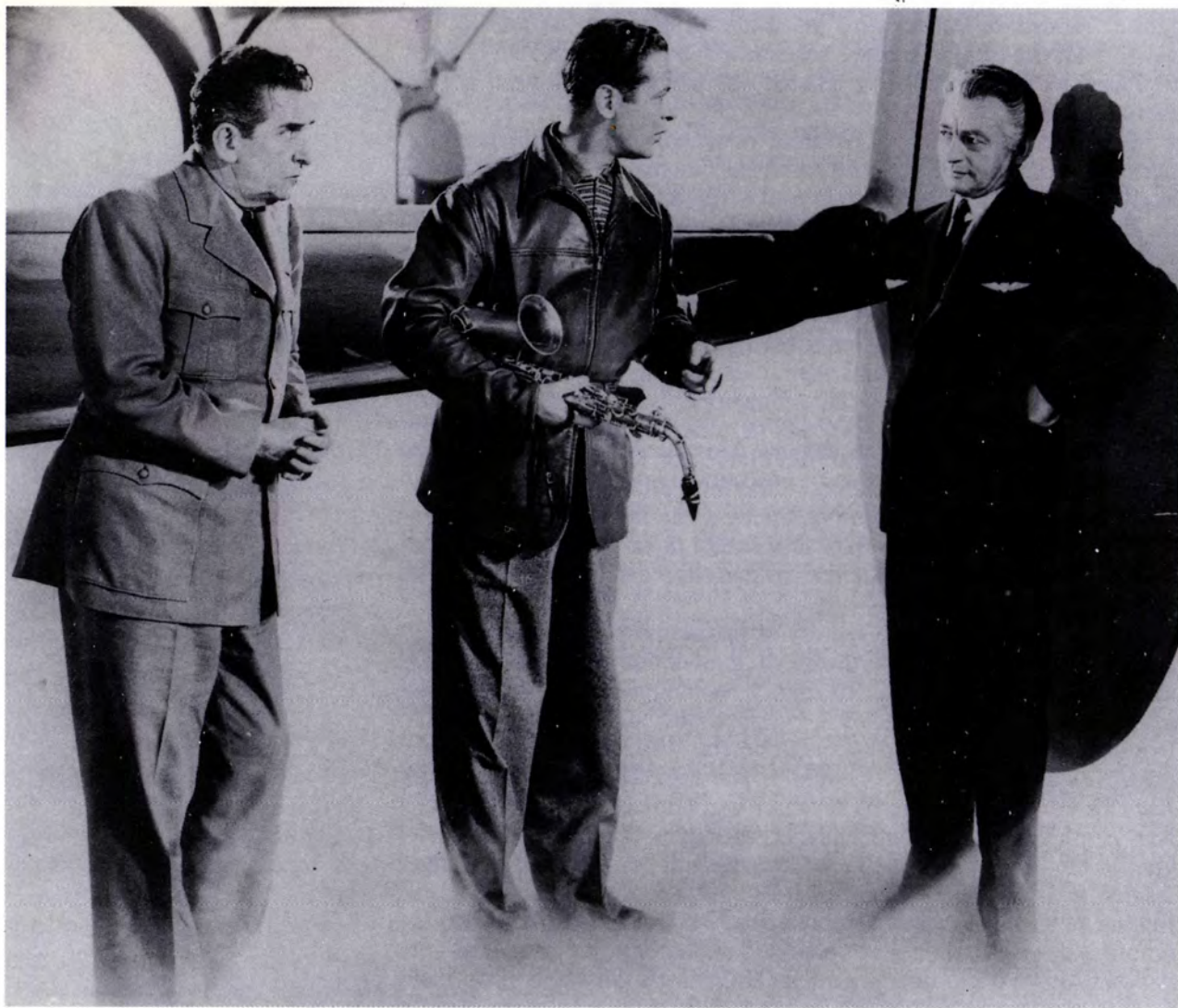
Un posto a parte nel fantacomico Columbia hanno poi i Three Stooges, un terzetto di successo che fu protagonista di fortunati cortometraggi comici per la compagnia dal 1934 al 1959. Molti di questi "shorts" sono parodie fantastiche (c'è anche un'antologia del 1960, *Stop! Look! and Laugh*), ed a cavallo del '60 troviamo anche alcuni lungometraggi dei Three Stooges che ci riguardano: come la farsa fantascientifica *Have Rocket, Will Travel* (1959), oppure *The Three Stooges in Orbit* (1962) o *Tre oriundi contro Ercole* (*The Three Stooges Meet Hercules*, (1962). Lou Costello, da parte sua, si misurò senza Abbott in *30-Foot Bride of Candle Rock* (1959), dove si ritrova appunto con una moglie alta trenta piedi. In *Everything's Ducky* (1961), Mickey Rooney cadeva ancora più in basso: assieme a Buddy Hackett, era l'amico di un'anatra parlante, in possesso di una formula spaziale. Ed anche Soupy Sales, in *Birds do it* (1966), si rivolgeva ad un pubblico infantile, acquistando la capacità di volare mentre lavora a Cape Kennedy.

## 9. RAY HARRYHAUSEN

Un capitolo a parte nel fantastico Columbia riguarda poi il contributo di Ray Harryhausen, il più grande inventore di effetti speciali dopo Willis O'Brien e prima della rivoluzione portata dall'era dei computers. Tra il 1955 e il 1977, Harryhausen ha lavorato in una decina di film prodotti dal suo amico Schneer e distribuiti dalla Columbia, che crearono il suo mito tra gli appassionati del fantastico (ricordiamo che esisteva anche un'importante fanzine al lui dedicata, "Special Effects Created by Ray Harryhausen"). Il suo contributo non si limitava ai soli effetti speciali, dalla costruzione dei modellini in plastica e metallo alla loro animazione, ma riguardava l'intera progettazione del film: in pratica, il vero fulcro del film non era né l'attore né il regista né la storia, bensì Harryhausen, e l'intera produzione veniva programmata e sviluppata basandosi su di lui. Tanto più che il fascino del suo lavoro deriva in gran parte proprio dal fatto che modellini e attori figurano nella stessa inquadratura, permettendo così la creazione di un mondo fantastico sullo schermo, nato dalla fusione tra realtà ed artificio, live action e modellini, elementi reali e sfondi disegnati o in miniatura. Le sue creature sono quasi sempre gigantesche, e irrompono improvvisamente sulla scena da luoghi







ignoti; raramente hanno però un esplicito carattere orrorifico. Lo stesso Harryhausen ha sempre sostenuto di aver volutamente ignorato l'aspetto horror dei suoi mostri, per privilegiare invece quello meraviglioso.

Ma è particolarmente importante ricordare come, nella maggior parte delle produzioni Schnee, fosse Harryhausen il vero ideatore ed autore del film. "Praticamente in tutti i film a cui ho lavorato – ricorda Harryhausen – il mio coinvolgimento parte nelle primissime fasi della concezione, per lo più prima della sceneggiatura. *Il settimo viaggio di Sinbad* partì con dodici grandi disegni in cui mostravo approssimativamente il taglio visuale che il film avrebbe potuto seguire. *Mysterious Island* è un buon esempio di come una storia viene cambiata per comprendere gli aspetti visuali che possono essere prodotti dagli effetti speciali e dall'animazione. La vicenda originale di Jules Verne era per lo più incentrata su come sopravvivere su un'isola deserta. Noi consideravamo importante per le attese del pubblico inserire altri elementi per ottenere un effetto pittoricamente più insolito e interessante. Questo non ha niente a che fare con la presunzione da parte nostra di migliorare la scrittura di un maestro come Verne. È direttamente connessa con le esigenze del cinema in quanto medium visuale".

Nato nel 1920, Harryhausen aveva iniziato giovanissimo a realizzare per conto proprio esperimenti di animazione "stop motion". Poi aveva studiato scultura, quindi regia e montaggio all'università. Negli anni '40 iniziò a lavorare ai "puppets" di George Pal, affermandosi poi grazie alla collaborazione con Willis O'Brien, di cui da ragazzino aveva ammirato l'opera in *The Lost World* e soprattutto in *King Kong*. Tra i suoi migliori amici va ricordato anche lo scrittore Ray Bradbury, che incontrò alla Los Angeles Science Fiction League, e con il quale progettò la realizzazione di complicati film di fantascienza a 16 mm. Nessuno di quei progetti venne realizzato, ma l'amicizia tra i due rimase sempre salda, e si trovarono anche a collaborare indirettamente per la versione cinematografica di *Il risveglio del dinosauro*, tratto liberamente da Bradbury e curato da Harryhausen per quanto riguarda la creazione e l'animazione dei modellini.

Nel frattempo, era stato promosso da O'Brien capo-animatore per il film *Il re dell'Africa* (1949), e si era poi imposto personalmente con *Il risveglio del dinosauro*. Nel '55, Harryhausen incontra il produttore Charles H. Schnee, con il quale realizza il primo film per la Columbia: *Il mostro dei mari* (*It Came From Beneath the Sea*), opera abbastanza mediocre diretta da Robert Gordon, in cui però Harry-



hausen colpisce l'attenzione degli spettatori con una gigantesca piovra. È lei la vera star del film, che si scatena in seguito ad esperimenti atomici nel Pacifico, e giunge ad attaccare San Francisco, prima di essere uccisa da un siluro atomico.

Nel '56 è la volta di *La Terra contro i dischi volanti* (*Earth vs. Flying Saucers*, di Fred Sears), realizzato sulla scia della *Guerra dei mondi*. La vicenda è tratta da un racconto di Curt Siodmak. Antichi umanoidi abbandonano il loro pianeta distrutto, e giungono sulla Terra a bordo di dischi volanti, scontrandosi con le difese terrestri. Gli alieni scatenano così un attacco in grande stile (memorabile quello a Washington), finché uno scienziato scopre il loro punto debole e mette a punto un'arma che neutralizza le funzioni anti-gravità degli Ufo invasori.

Ancora d'ambito fantascientifico è il successivo *A trenta milioni di chilometri dalla Terra* (*20 Million Miles to Earth*), dove una creatura proveniente da Venere si trasforma in un mostro che fugge da un laboratorio terrestre in cui era stato rinchiuso, e distrugge tutto quanto incontra sul suo cammino. Il gigantesco mostro venusiano Ymir è il vero punto di forza del film, in sé abbastanza modesto, e viene ricordato soprattutto per la sequenza imperniata sul combattimento con un elefante per le strade di Roma (dove si svolge buona parte dell'azione, culminante in una scena al Colosseo).

Ma il primo capolavoro di Harryhausen giunge due anni dopo, con *Il settimo viaggio di Sinbad* (*The Seventh Voyage of Sinbad*, 1958) in cui la sua fantasia e la sua tecnica innovativa si sbizzarriscono in modo più libero, pur dovendo fare i conti con ulteriori problemi causati dall'uso del colore. Lo stesso Harryhausen, del resto, ha ribadito più volte di preferire i film "fantasy" alla fantascienza. Per me c'è una chiara linea divisoria tra fantascienza e fantasy. Anche se a volte si sovrappongono, le storie di fantascienza cinematografica per lo più riguardano la predizione di avvenimenti futuri e la relazione dell'uomo con dispositivi e macchinari. I film fantasy hanno più a che fare con i miti del passato, concetti bizzarri, romanticismi gotici, eventi straordinari e meravigliose escursioni nel mondo dell'immaginazione. Trovo che fare un film fantasy offra quel tocco in più da un punto di vista romantico. La fantascienza, e la sua preoccupazione con macchine, politica ed apparati scientifici, ha una tendenza a riflettere freddezza e indifferenza attraverso la superorganizzazione. Il film fantasy, anche se talvolta indulge in eccessi di immaginazione, può irradiare più facilmente un calore, un fascino quasi poetico. Offre più opportunità per una varietà di idee e immagini".



L'attività di Harryhausen prosegue poi in modo smagliante lungo questo filone fantastico anche negli anni '60, in cui trionfano il suo sistema (chiamato Dynamation) e soprattutto le sue immagini grandiose e decisamente "bigger than life". Un'eco delle sue invenzioni visive si può trovare ancora oggi in certi riferimenti di Terry Gilliam, ma è chiaro che l'epoca d'oro di Harryhausen va dalla metà degli anni '50 fino alla fine dei '60. *I viaggi di Gulliver* (*The Three Worlds of Gulliver*, 1960) di Jack Sher è una trasposizione del libro di Jonathan Swift ovviamente imperniata sugli effetti speciali e le creature di Harryhausen. *L'isola misteriosa* (*Mysterious Island*, 1961) si rifà al romanzo di Verne: un gruppo di soldati dell'Unione, assieme ad un disertore confederato, fuggono da una prigione ed arrivano su di un'isola abitata da animali giganteschi.

Ma l'altro capolavoro di Harryhausen giunge nel 1963, ed è *Gli Argonauti* (*Jason and the Argonauts*), il preferito dallo stesso artista. Costato tre milioni di dollari, realizzato con il nuovo sistema "Dynamation 90", si avvale anche – come i due precedenti – delle efficacissime musiche di Bernard Hermann. Nel racconto della ricerca del Vello d'oro da parte di Giasone, spiccano alcune straordinarie incursioni nel meraviglioso: come le arpie volanti, il titano Talos, Tritone che esce dal mare ed aiuta la nave degli argonauti, e soprattutto la sequenza degli scheletri spadaccini, forse il capolavoro assoluto di Harryhausen. Lo stesso autore la ricorda come la maggior sfida tecnica della sua carriera: "Se uno si ferma a riflettere che c'erano sette scheletri che combattevano contro tre uomini, con ogni scheletro che aveva cinque elementi da muovere per ogni fotogramma del film, mantenendo ciascuno di loro in sincrono anche con i movimenti di ciascun attore, si può facilmente capire come ci vollero quattro mesi e mezzo per realizzare questa sequenza".

Successivamente, Harryhausen torna alla fantascienza con *Base Luna chiama Terra* (*First Men in the Moon*, 1964) diretto da Nathan Juran. La sceneggiatura (una volta tanto di buon livello) si rifà ad un romanzo di H.G. Wells, ed ha tra i suoi autori anche il Nigel Kneale di "Quatermass". Una spedizione americana giunge sulla Luna, e gli astronauti stelle-e-strisce scoprono che gli inglesi c'erano già stati nel 1899. Un membro di quella vecchia spedizione viene rintracciato, e rievoca quanto accaduto oltre mezzo secolo prima: giunto sulla Luna con uno scienziato e la sua fidanzata grazie ad una sostanza capace di vincere la forza di gravità, aveva trovato sul satellite un popolo sotterraneo ad alto sviluppo scientifico. Era quindi tornato indietro assieme alla donna, lasciando sul posto il bislacco scienziato.

Le ultime sue creazioni per la Columbia si riferiscono ancora alle avventure di Sinbad: ma sia *Il fantastico viaggio di Sinbad* (*The Golden Voyage of Sinbad*, 1974) che *Sinbad e l'occhio della tigre* (*Sinbad and the Eye of the Tiger*, 1977) riprendono e sviluppano invenzioni precedenti senza più avere sul pubblico lo stesso effetto. Il lavoro di Harryhausen è sempre ammirevole, ma meno memorabile.

## 10. WILLIAM CASTLE

Un altro nome-chiave del fantastico Columbia tra gli anni '50 e '60 è William Castle, che però prima di diventare l'"Hitchcock dei poveri" e di lucrare sulle sue produzioni a basso costo e ad alto lancio pubblicitario, si era formato proprio alla scuola di Harry Cohn. Nato a New York nel 1914, aveva diretto Bela Lugosi in un'ennesima versione teatrale di "Dracula", ed era entrato alla Columbia del 1937. "A quell'epoca – ricorda Castle – Cohn pensava che gente come Capra e Stevens non si creava successori, e lui voleva coltivare nuovi talenti. Già all'inizio degli anni '40, cercava nuovi talenti che prendessero il posto dei maestri. Aveva tre o quattro persone che stimava molto, e li mise alla sua scuola. Dava cinquanta dollari alla settimana per imparare, ma lo avrei anche pagato io, perché era una scuola meravigliosa. Lui era mio padre, mio fratello, lo temevo e lo amavo. Era una relazione di odio e amore. Era un uomo fantastico, il "movie mogul" di quei tempi. Mi ha realmente insegnato tutto nel cinema. Quando entrai per la prima volta nel suo ufficio, mi disse che mi avrebbe insegnato ogni aspetto. E lo fece, mi insegnò tutto, dal montaggio alla recitazione, dalla direzione del dialogo alla regia alla produzione... tutto! Quello che la gente oggi impara a scuola, e allora non si poteva, io lo imparai di prima mano dal maestro. Era un visionario. E dopo avermi insegnato tutto, finalmente disse: sei pronto per dirigere, e mi diede il mio primo film". Che, ironicamente, si chiamava *The Chance of a Lifetime* (1943).

Non è molto chiaro oggi che cosa intendesse Harry Cohn per dare il cambio ai maestri Capra e Stevens, visto che William Castle rimase alla Columbia fino al 1956, dirigendo una trentina di film, ma sempre in produzioni di secondo piano. Basti pensare che il suo più famoso film dell'epoca, *Notte d'angoscia* (*When Strangers Marry*, 1944, con Robert Mitchum), dovette andare a dirigerlo alla Monogram. Fece di tutto, ma nel nostro ambito ci interessano in particolare alcuni film criminali dalle atmosfere inquietanti. Come per gli episodi di un'ora della serie *The Whistler*, ispirata ai drammi radiofonici della CBS, con protagonisti vari, ma sempre interpretati da Richard

Dix. Il primo, *The Whistler* (1944), è una specie di *Ho affittato un killer* in versione thrilling: un uomo è così depresso per la morte della moglie che ingaggia un killer affinché lo uccida; poi scopre che la donna è ancora viva, ma è troppo tardi per bloccare l'assassino, in un crescendo di terrore per cui il protagonista quasi muore di paura. *The Mark of the Whistler* (1945) è tratto da Cornell Woolrich, ed ha – come altri episodi – la voce fuori campo del narratore che interviene nel corso del film come voce del Fato. Dopo aver collaborato alla produzione di *La signora di Shanghai* di Orson Welles, dal '53 al '56 Castle cadrà sempre più in basso, lavorando a spron battuto per Sam Katzman, ed alternando western di serie B a film d'avventure in costume, esotiche, bibliche, medievali, sempre realizzate in tutta fretta.

La svolta della sua carriera avviene nel '57, quando fonda una propria casa di produzione e dirige *Macabro*, ricorrendo ad un metodo di pubblicità-shock: assicura ogni spettatore per 1.000 dollari contro la morte in sala per paura. Il film, costato pochissimo, ottenne successo, e Castle iniziò la sua formula magica: una compagnia fissa ai propri ordini (operatore Hal Stine, sceneggiatore Leonard Poole, produttore associato Dona Holloway), film a basso costo, mescolanza di humour e horror, e soprattutto un lancio pubblicitario in grado di colpire il pubblico per la sua originalità. Divenne così "Mr. Gimmick", e si mise a produrre film da distribuire poi per lo più con la Columbia (almeno fino al '64). "Non avevo star, il mio nome era prima dei titoli: diceva "William Castle Presents", e i miei film venivano prenotati con un anno d'anticipo. Costavano poco, ma spendevo un sacco di soldi in pubblicità. A volte, il doppio di quanto mi era costato realizzare il negativo. Potevo spendere 300.000 dollari per fare il film, e 500.000 per lanciarlo. Ero un caso unico, allora".

*Il mostro di sangue* (*The Tingler*, 1959) fu il suo primo film indipendente distribuito dalla Columbia. È interpretato da Vincent Price, nella parte di un medico che scopre il meccanismo che determina la morte per paura: si tratta di un organismo "mostruoso" che si crea nella schiena degli individui in seguito ad un forte shock, e può spezzare la spina dorsale della vittima. È questo organismo che egli chiama "the tingler", e che riesce ad isolare, ma che finirà per liberarsi e seminare il terrore in una sala cinematografica. Il tutto con la solita ricetta-Castle a base di paura, orrore, trucchi (in questo caso una specie di "sensurround" che faceva tremare le poltrone dei cinema), ed un ulteriore espediente narrativo: per uccidere il "tingler" è necessario gridare. Da qui uno degli slogan del film: "Scream for her!", incitamento rivolto al pubblico per salvare una delle vittime della



vicenda.

*Thirteen Ghosts* (1960) segna invece una delle incursioni di Castle nel classico tema della casa infestata da fantasmi. Un uomo eredita una vecchia villa, di cui però può prendere possesso solo se è disposto ad abitarla così com'è, e cioè con dodici fantasmi che girano per stanze e corridoi. Di mezzo c'è un tesoro nascosto, ed un notaio rapace disposto ad uccidere il nuovo erede pur di mettere le mani sul malloppo. Sarà però lui stesso a morire, diventando così il "tredicesimo fantasma" della casa.

Quasi tutti i film di Castle sono basati su una situazione di orrore provocata ad arte dalla cupidigia di chi vuole a tutti i costi impadronirsi di un'eredità o comunque di una somma cospicua. Dietro la paura si nasconde spesso una messinscena dell'orrore, che raddoppia quella costruita dal regista sullo schermo, tra sussulti, trucchi ed ironia.

*Homicidal* (1961), che come i due precedenti è scritto da Robb White, si allinea al successo di *Psycho* con la solita semplicità ed ingegnosità di Castle. Una governante si sposa sotto falso nome e poi uccide subito dopo il giudice di pace che aveva celebrato le nozze. Quindi, torna al suo lavoro e alla sua identità, ma si dimostra particolarmente spietata. C'è di mezzo una clausola ereditaria: il padre, morendo, aveva lasciato erede il proprio figlio maschio; in realtà, non c'era nessun maschio, ma solo una figlia femmina, che la madre e la governante avevano spacciato per maschio al solo scopo di permettergli di mettere le mani sulle fortune paterne. Una volta cresciuta, la ragazza continua ad alternare le due identità (femminile e maschile), eliminando gli scomodi testimoni di quella sostituzione di sesso avvenuta anni prima. La trovata di Castle consisteva questa volta nell'interrompere l'azione a cinque minuti dalla fine con un cartello che diceva "Fright Break" (interruzione-paura): a quel punto, il pubblico doveva decidere se preferiva continuare ad assistere al film, oppure abbandonare la sala.

Ancora sui meccanismi del terrore è basato il successivo *Mr. Sardonicus* (1961), in cui un giovane medico inglese si reca in Boemia per curare il feroce barone Sardonicus, il cui viso è rimasto deformato in un terribile sogghigno da quando ha profanato la tomba del padre. La posta in palio è Maude, moglie di Sardonicus, ed unica donna che il medico abbia mai amato. Giunto sul posto, il dottore opta per una terapia di shock: rinchiude Sardonicus in una stanza con i resti del padre, e la paura sembra guarire il paziente. Anche se alla fine scopriremo che non è esattamente così.

*Zotz!* (1962) è invece una commedia fantastico-spionistica, rivolta ad un pubblico adolescenziale, in cui tutto ruota attorno ad un'antica moneta dotata di poteri magici, in grado di immobilizzare le sue vittime, o addirittura di eliminarle. Con *Il castello maledetto* (*The Old Dark House*, 1963), Castle torna con il suo consueto estro al tema della casa infestata: è il "remake" del film di James Whale del '32, racconta l'esperienza di un rappresentante americano di automobili, che si reca nella casa di un cliente per una vendita, ma lo trova morto, e si accorge che i familiari della vittima sono tutti strambi e sospettabili. L'ultimo film prodotto da Castle per la Columbia è infine *Cinque corpi senza testa* (1963), scritto da Robert Bloch, ancora una volta imperniato sull'orrore di una diabolica macchinazione: in questo caso, c'è una donna che viene rilasciata dal manicomio criminale, ma continua ad essere ossessionata da incubi atroci, e giunge a ritenersi colpevole di una serie di omicidi con decapitazione.

Oltre ai film di Harryhausen e William Castle, la Columbia è presente nel cinema fantastico degli anni '60 con svariate opere di una certa importanza. Per cominciare distribuisce negli Stati Uniti (e non solo) molte pellicole di produzione messicana, giapponese (Inoshiro Honda) e soprattutto inglese: *Il mostro di Londra* (1960), *La casa del terrore* (1961), *Il mistero della mummia* (1964), *Lo sguardo che uccide* (1964), *Il giardino delle torture* (1967), *L'ossessione del mostro* (1968), fino a *Il cervello di mister Soames* (1970) o *Il terrore viene dalla pioggia* (1972). Poi, si inserisce nel filone fantapolitico con tre opere di primissimo piano: il celeberrimo *Dottor Stranamore* (1964) di Stanley Kubrick, *A prova di errore* (1964) di Sidney Lumet e *Stato d'allarme* (1965) di James B. Harris. Tutti e tre i film sono incentrati sulle minacce dell'escalation atomica: ma *A prova d'errore* descrive in termini drammatici quello che *Il dottor Stranamore* mette in scena usando le armi del grottesco, mentre *Stato d'allarme* è un buon film di tensione su un comandante americano deciso a stanare un sottomarino sovietico, anche a costo di scatenare la terza guerra mondiale.

L'inedito (da noi) *The Underwater City* (1962) racconta invece i primi tentativi dell'uomo di vivere in città sottomarine: girato in Eastmancolor e in scope, il film venne però giudicato talmente brutto dagli stessi dirigenti della Columbia, da essere stampato in bianco e nero e distribuito in modo marginale. Qualche strizzata d'occhio alla fantascienza la troviamo anche nei film della serie Matt Helm, uno

## 11. GLI ANNI '60 E '70: HOLLYWOOD IN CRISI

dei personaggi usciti sulla scia di James Bond, mentre *Valley of the Dragons* (1961) racconta il classico viaggio nel tempo che trasporta i due protagonisti tra gli animali preistorici e *Head* (1968) è una stravaganza sessantottina frutto della sua epoca, una specie di fantastico "LSD trip" con *The Monkeys*. Nel '71 esce poi *The Brotherhood of Satan*, di Bernard McEveety: un altro film inedito da noi, in cui un uomo si ritrova assieme alla figlia in un paese in preda al terrore, dove spariscono da qualche tempo i bambini, e nessuno riesce più ad andarsene, come se la zona fosse sottoposta ad un diabolico incantesimo. Il protagonista cerca allora di scoprire che cosa stia succedendo, ma perde anche la propria figlia: a rapire i bambini sono i membri di una setta, che utilizzano i corpi dei piccoli per rivivere in essi ed ottenere l'immortalità. Il soggetto esprime un'inquietudine tipica di quegli anni, ma chi ha visto il film lamenta la banalità della regia di McEveety, che non riesce a sfruttare in pieno le suggestioni della sceneggiatura.

Sono comunque anni di profonda trasformazione per il cinema americano, che vede le "majors" in grave crisi. Anche la produzione fantastica della Columbia attraversa così un momento piuttosto scialbo a cavallo degli anni '70. C'è Robert Altman che indaga a suo modo le visioni della follia in *Images* (1972), Charles Jarrott che realizza un mediocre remake di *Orizzonte perduto* (1973), il direttore della fotografia William Fraker che dirige *Un rantolo nel buio* (*A Reflection of Fear*, 1973), inquietante giallo psicologico in cui la giovanissima Sondra Locke interpreta una ragazzina cresciuta senza contatti con il mondo, alle prese con le sue bambole e le proprie ossessioni. Un altro direttore della fotografia, Jack Cardiff, dirige lo strano *The Mutations* (1974), variazione grottesca sul classico tema dello scienziato pazzo, in cui Donald Pleasance è uno studioso che si è messo in testa di incrociare uomini e piante per creare una nuova stirpe, utilizzando allo scopo cavie umane.

## 12. LA RINASCITA DEL FANTASTICO

Con la metà degli anni '70, però, assistiamo al fenomeno della rinascita del cinema hollywoodiano in termini di grande spettacolarità: una resurrezione che avviene di pari passo con l'improvviso trionfo del cinema fantastico. Non è un caso, ad esempio, se il film Columbia di maggior successo degli anni '70 risulta *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), che con i suoi 82 milioni di dollari sul solo territorio americano costituisce l'ottavo incasso di tutto il decennio. Era il secondo trionfo di Steven Spiel-



berg, subito dopo *Lo squalo*, ed uscì nello stesso anno di *Star Wars* di Lucas, l'altro film capostipite della nuova Hollywood e della nuova fantascienza. Anche *Incontri ravvicinati* è un manifesto ed una riflessione su un nuovo modo di fare cinema. Ma si pone davanti alla fantascienza con uno spirito opposto rispetto al film di Lucas: invece di fare del suo film un contenitore pop di tutto quanto fa spettacolo, comprese le forme narrative più "basse", mescolando tutti i generi in un nuovo contenitore carnevalesco, Spielberg punta invece sull'elemento "mistico", sulla meraviglia e lo stupore dell'uomo medio dinanzi all'apparizione straordinaria dell'alieno.

Negli anni successivi, la Columbia collabora con un altro dei grandi registi fantastici dell'ultimo decennio: John Carpenter, che però risentirà pesantemente dei metodi di lavoro all'interno delle "majors". Nel '78, esce *Gli Occhi di Laura Mars*, curioso thriller parapsicologico, in cui la fotografa Faye Dunaway ha l'inquietante capacità di "vedere" una serie di raccapriccianti omicidi a distanza, e finisce quindi nel mirino dell'assassino. Qui Carpenter è solo autore del soggetto e della sceneggiatura (regista è Irvin Kershner), mentre negli anni '80 dirigerà alla Columbia due dei suoi film finanziariamente più sfortunati. *Christine, la macchina infernale* (1983) è incentrato su una Plymouth Fury del 1957, rosso brillante, con due fari superabbaglianti ed una radio che s'accende all'improvviso per suonare rock anni '50. Un ragazzo timido e deboluccio la trova ormai sfasciata ed arrugginita, se la compra, la porta nel garage vicino a casa, e le dedica tutte le ore del suo tempo libero fino a rimetterla a nuovo. Bella e fiammante, Christine diventerà per lui una vera ossessione: ma, in cambio di una totale dedizione, lo proteggerà dalle prepotenze di quanti lo circondano, dimostrandosi sempre più gelosa e vendicativa, in possesso insomma di una volontà tutta sua e di una diabolica predisposizione all'omicidio.

*Christine* ha momenti molto belli, ma non suscitò molti entusiasmi; il successivo *Starman* (1984), addirittura, fu un fiasco al botteghino. Anche qui ingiustamente. O meglio: Carpenter pagava l'inconciliabilità del suo cinema più raccolto di fronte alle leggi delle "majors", degli alti budget e delle conseguenti necessità di mercato. *Starman*, ad esempio, declina il tema dell'alieno (sulla scia di *E.T.*) con i modi e i tempi di una malinconica commedia sentimentale. Un tranquillo extraterrestre arriva sulla terra e si mescola agli umani, ma lo fa assumendo il corpo di Jeff Bridges, marito di Karen Allen morto qualche tempo prima in un incidente. Quando la donna lo vede, crede si tratti di un incubo notturno; poi si ribella, ma infine inizia a

comprendere il suo ospite, che ha tre soli giorni di tempo per raggiungere in Arizona i compagni incaricati di riportarlo a casa, e diviene subito l'oggetto di una caccia all'uomo scatenata dai militari contro di lui. L'atmosfera del film si snoda tra autostrade e snack-bar semideserti, i colori hanno toni smorzati, la fotografia notturna di bruni e rossastri si sottrae a qualsiasi splendore visivo: Carpenter, insomma, non è Spielberg, porta nel film la sua dimensione stilistica, e questo l'industria ad alto budget non glielo perdona.

Tra gli altri film fantastici dell'ultimo decennio, ci sono *Heavy Metal* (1981), grande successo d'animazione; *Il cacciatore dello spazio* (1983) di Lamont Johnson, in cui un ranger del XXI secolo cerca di liberare tre ragazze dalle grinfie di un umanoide, su un lontano pianeta e *Le ali della notte* (1979) di Arthur Hiller, abbastanza modesto, dove gli animali di una riserva indiana vengono trovati dissanguati: i responsabili sono pipistrelli vampiri, che hanno la caratteristica di urinare abbondantemente sui cadaveri degli animali per potersi levare in volo, lasciando così un forte odore di ammoniaca sui luoghi d'azione.

Nel 1984 arriva poi *Ghostbusters*, che sarà il maggior successo della Columbia per gli anni '80 (quarto in assoluto del decennio dopo *E.T.*, *Il ritorno dello Jedi* e *Batman*). Gli "acchiappafantasma" (subito ribattezzati "acchiappamiliardi") sono tre ricercatori universitari strampalati e un po' pazzi, specializzati nel settore parapsicologico. Quando all'università, stanchi delle loro bizzarrie, li cacciano fuori, loro decidono di mettersi in affari per conto proprio: aprono una specie di agenzia per pulizie paranormali e si mettono a fare gli acchiappafantasma, armati di grottesche apparecchiature che sembrano uscite dal negozio di un fantasioso robivecchi. La commedia procede in un crescendo di effetti speciali, fino alla noiosa apoteosi finale; ma il cuore del film sta nel terzetto di interpreti Dan Aykroyd, Harold Ramis e Bill Murray, tutti provenienti dal "Saturday Night Live" (come pure il regista Ivan Reitman). Cinque anni dopo, lo stesso team ci riproverà con *Ghostbusters II*. I risultati al botteghino saranno ancora eccellenti, ma il meccanismo si è ormai ridotto ad un cocktail di commedia ed effetti speciali e tempi di videoclip: tanto ritmo, ma nessuna autentica trovata.

Un'originale incursione sul terreno dei classici è invece *La sposa promessa* (*The Bride*, 1985) di Franc Roddam. C'è di mezzo la vecchia storia del barone Frankenstein, della sua creatura e della decisione di dare una compagna al "mostro". Nonostante i protagonisti siano Sting e Jennifer "Flashdance" Beals, non si tratta però di una

versione modernista del neogotico da videoclip. La pregevole fotografia di Burum e le ricche scenografie sono invece al servizio di atmosfere che si rifanno alla tradizione, con molti riferimenti ai classici Universal o Hammer, ed una vicenda incentrata soprattutto sui vagabondaggi del Mostro: che scappa dal laboratorio e s'aggira a lungo per la Mitteleuropa assieme ad un nano, mentre il barone resta al castello con la "compagna", allevandola nella buona società con l'idea di farne una "nuova donna", libera ed indipendente, ma finendo prima o poi col cercare di portarsela a letto. Come variazione sul tema, insomma, è interessante, e la parte picaresca è decisamente azzeccata, mentre all'insieme difetta un'autentica forza narrativa.

Un'altra rilettura di un tema classico è *Ammazzavampiri* (*Fright Night*, 1985) di Tom Holland, dove il vampiro è un vicino di casa che veste come un playboy e frequenta le discoteche: uno studente capisce tutto, ma non riesce ad ottenere attenzione, e così prende l'iniziativa, in un clima brillante e scanzonato, con effetti speciali di Richard Edlund. Nel suo insieme è un film riuscito, mentre Walter Hill offre solo sprazzi del suo grande talento in *Mississippi Adventure* (1986), incursione fantastica nel blues del profondo Sud, con duello diabolico alla chitarra ed un insopportabile Ralph Macchio. Per quanto riguarda gli inediti, c'è chi parla piuttosto bene di *Pulse* (1988) di Paul Golding, un thriller fantascientifico in cui la presenza misteriosa si manifesta attraverso cortocircuiti e follie degli elettrodomestici.

Il resto è ormai cronaca recentissima. L'ultimo film fantastico della Columbia è *Linea mortale* (*Flatliners*, 1990) di Joel Schumacher, in cui alcuni studenti in medicina si riuniscono in un laboratorio improvvisato per compiere le loro incursioni "sotto controllo" oltre le soglie della morte. Gli esperimenti sembrano riuscire perfettamente, anche se per riportare il paziente di turno nell'aldilà c'è sempre qualche patema; il problema, invece, sta nel fatto che ciascuno torna profondamente turbato, non da ciò che ha visto, ma da ciò che nel suo inconscio è stato rimesso in moto. Il momento di sospensione tra la vita e la morte pone così i protagonisti di fronte a ciò che credevano di avere definitivamente sepolto, ed il film alterna momenti di forza visiva con l'eccessiva ripetitività dei viaggi nell'aldilà, e con le banalità del meccanismo psicoanalitico.

Ma il fanta-avvenimento di questi ultimi anni è un altro. La Columbia è passata ormai nelle mani dei giapponesi della Sony, ma nel frattempo aveva pagato pesantemente il suo tentativo di darsi un tono più prestigioso: il soggiorno ai vertici del produttore inglese Da-



vid Puttnam si era concluso in un disastro, culminato proprio nella sciagurata messa in cantiere di un film fantastico, *Le avventure del barone di Munchausen* (1989). Il film, diretto da Terry Gilliam, ha avuto una lavorazione tormentatissima, che ne ha fatto uno dei più clamorosi fiaschi del cinema americano di tutti i tempi: costato 60 miliardi, ha provocato una reazione a catena negativa per cui lo stesso Robin Williams preferì non apparire nei titoli di testa. Eppure è un film di grande forza visiva, un trionfo libero e "massimalista" dell'Immaginario nel seguire le deliranti avventure del Barone, che vola sull'accampamento dei turchi su palle di cannone, s'innalza a bordo di un pallone fatto di biancheria femminile, giunge sulla Luna popolata da esseri dalle teste staccabili, sprofonda tra le fucine in sciopero di Vulcano, seduce Venere, viene inghiottito agli antipodi da un mostro marino, e comunque sempre difende il diritto al racconto inverosimile ma non irrealista, perché la dimensione fiabesca abbia la meglio su quella razionale. A Gilliam si può rimproverare di essere un po' farraginoso come narratore, ma resta sempre un sontuoso illustratore, e nell'intero film non c'è mai una sola inquadratura banale. È certo paradossale però che il più costoso film fantastico della Columbia sia anche il più clamoroso fiasco della compagnia, pur essendo di qualità largamente superiore alla media.



## FILMOGRAFIA

I libri fondamentali per una panoramica sulla Columbia sono *The Columbia Story* di Clive Hirschhorn (Pyramid Books, 1989), che scheda tutti i film prodotti dalla compagnia; *Hail Columbia* di Rochelle Larkin (Arlington House, 1975); e la biografia di Harry Cohn *King Cohn* di Bob Thomas (Putnam, 1967; ristampata da McGraw-Hill nel 1990), in gran parte aneddotica, ma ricca di informazioni. In Italia è uscito il bel volume collettivo *Accadde una notte*, a cura di Vito Zagarrò (Di Giacomo, 1988), ricco di contributi nuovi e di materiali tradotti sull'intera storia della Columbia, anche se il libro è soprattutto incentrato sui rapporti tra Capra e la compagnia. Importante è anche l'autobiografia di Frank Capra *The Name Above the Title* (Macmillan, 1971). Per le citazioni da Buchman e Harryhausen, abbiamo attinto all'intervista a Sidney Buchman apparsa su "Positif" n. 106 (giugno 1969) e alle dichiarazioni di Ray Harryhausen pubblicate in *Focus on the Science Fiction Film*, a cura di William Johnson (Prentice-Hall, 1972). Tra gli altri libri di consultazione, da citare almeno *The Hollywood Studio System* di Douglas Gomery (St. Martin's Press, 1986), *Kings of the Bs* a cura di Todd McCarthy e Charles Flynn (Dutton, 1975), *Reference Guide to Fantastic Film* di Walt Lee (1972), *Storia del cinema dell'orrore* di Teo Mora (Fanucci, 1977-78), *Cliffhanger - A pictorial history of the Motion Picture Serial* di Alan G. Barbour (Citadel Press, 1980), *To be continued...* di Ed Goodgold e Ken Weiss (Crown, 1972), *The Great Movie Serials* di Jim Harmon e Don Glut (Doubleday, 1972), e i due volumi curati da Phil Hardy per The Aurum Film Encyclopedia, su *Science Fiction* (Aurum, 1984) e *Horror* (Aurum, 1986).

### 1928 RANSOM

di George B. Seitz con Lois Wilson Edmund Burn

### 1934 BLACK MOON

di Roy W. Neill con Jack Holt, Fay Wray

### 1935 IL MISTERO DELLA CAMERA NERA

The Black Room

di Roy W. Neill con Boris Karloff, Katherine DeMille, Everett van Sloan

### 1935 I DISTRUTTORI

Air Hawks

di Albert Rogell con Ralph Bellamy, Tala Birell



- 1935 SUPERSPEED  
di Lambert Hillyer con Norman Foster, Florence Rice
- 1936 L'UOMO CHE VISSE DUE VOLTE  
The Man Who Lived Twice  
di Harry Lachman con Ralph Bellamy, Ward Bond
- 1936 TRAPPED BY TELEVISION  
di Del Lord con Lyle Talbot, Mary Astor
- 1937 ORIZZONTE PERDUTO  
Lost Horizon  
di Frank Capra con Ronald Colman, Jane Wyatt Edward Everett Horton,  
Sam Jaffe
- 1938 FLIGHT TO FAME  
di C.C. Coleman jr. con Charles Farrell, Jason Robards
- 1938 EROE PER FORZA  
The Gladiator  
di Edward Sedgwick con Joe E. Brown, Man Moutain Dean
- 1939 L'UOMO CHE NON POTEVA ESSERE IMPICCATO  
The Man They Could Not Hang  
di Nick Grinde con Boris Karloff, Lorna Gray
- 1940 UOMINI DALLE NOVE VITE  
The Man with Nine Lives  
di Nick Grinde con Boris Karloff, Roger Pryor
- 1940 PRIMA CHE MI IMPICCHINO  
Before I Hang  
di Nick Grinde con Boris Karloff, Evelyn Keyes
- 1941 THE DEVIL COMMANDS  
di Edward Dmytryk con Boris Karloff, Anne Revere
- 1941 L'UOMO DALLA MASCHERA  
The Face Behind the Mask  
di Robert Florey con Peter Lorre, Evelyn Keyes
- 1941 L'INAFFERRABILE SIGNOR JORDAN  
Here Comes Mr. Jordan  
di Alexander Hall con Robert Montgomery, Evelyn Keyes, Claude Rains
- 1942 THE BOOGIE MAN WILL GET YOU  
di Lew Landers con Boris Karloff, Peter Lorre
- 1944 THE RETURN OF THE VAMPIRE  
di Lew Landers con Bela Lugosi, Nina Foch
- 1944 CRY OF THE WEREFOLF  
di Henry Levin con Nina Foch, Barton MacLane

- 1944 SOUL OF A MONSTER  
di Will Jason con George MacReady, Rose Hobart
- 1945 NOTTI D'ORIENTE  
A Thousand and One Night  
di Alfred E. Green con Cornel Wilde, Phil Silvers, Evelyn Keyes
- 1947 BELLEZZE IN CIELO  
Down to Earth  
di Alexander Hall con Rita Hayworth, Larry Parks
- 1947 GLI AFFARI DI SUO MARITO  
Her Husband's Affairs  
di S. Sylvan Simon con Franchot Tone, Lucille Ball
- 1947 L'UOMO DEI MIEI SOGNI  
It had to Be You  
di Don Hartman e Rudolph Matè con Ginger Rogers, Cornel Wilde
- 1951 L'ISOLA DELL'URAGANO  
Hurricane Island  
di Lew Landers con John Hall, Marc Lawrence
- 1951 IL FALCO DI BAGDAD  
Magic Carpet  
di Lew Landers con Lucille Ball, John Agar
- 1951 FIVE  
di Arch Oboler con William Phipps, Susan Douglas
- 1951 LA GRANDE VENDETTA  
The Magic Face  
di Frank Tuttle con Luther Adler, Patricia Knight
- 1951 IL FIGLIO DEL DOTTOR JEKYLL  
Son of dr. Jekyll  
di Seymour Friedman con Louis Hayward, Jody Lawrence
- 1952 INVASIONE USA  
Invasion U.S.A.  
di Alfred E. Green con Gerald Mohr, Peggy Castle
- 1952 THE 5.000 FINGERS OF DR. T  
di Roy Rowland con Peter Lind Hayes, Mary Healy
- 1952 JIM DELLA GIUNGLA E GLI UOMINI SCIMMIA  
Jungle Jim in the Forbidden Land  
di Lew Landers con Johnny Weissmuller
- 1953 NAPOLETANI A BAGDAD  
Siren of Bagdad  
di Richard Quine con Paul Henreid, Patricia Medina

- 1953 L'UOMO NELL'OMBRA  
Man in the Dark  
di Lew Landers con Edmund O'Brien, Audrey Totter
- 1954 IL MOSTRO DELLE NEBBIE  
Mad Magician  
di John Brahm con Vincent Price, Mary Murphy
- 1954 BANDITI ATOMICI  
Creature with the Atom Brain  
di Edward Cahn con Richard Denning, Angela Stevens
- 1955 LA VALLE DEGLI UOMINI LUNA  
Jungle Moon Men  
di Charles Gould con Johnny Weissmuller
- 1955 IL MOSTRO DEI MARI  
It Came From Beneath the Sea  
di Robert Gordon con Kenneth Tobey, Faith Domergue
- 1956 LA TERRA CONTRO I DISCHI VOLANTI  
Earth Vs. the Flying Saucers  
di Fred Sears con Hugh Marlowe, Joan Taylor
- 1956 IL MOSTRO DELLA CALIFORNIA  
The Werewolf  
di Fred Sears con Steven Ritch, Don Megowan
- 1957 IL SEGRETO DI MORA TAU  
Zombies of Mora Tau  
di Edward Cahn con Gregg Palmer, Allison Hayes
- 1957 PRIGIONIERI DELL'ETERNITÀ  
The Man Who Turned to Stone  
di Leslie Kardos con Victor Jory, Ann Doran
- 1957 IL MOSTRO DEI CIELI  
The Giant Claw  
di Fred Sears con Jeff Morrow, Mara Corday
- 1957 I 27 GIORNI DEL PIANETA SIGMA  
The 27th Day  
di William Asher con Gene Barry, Valerie French
- 1957 A TRENTA MILIONI DI CHILOMETRI DALLA TERRA  
20 Million Miles to Earth  
di Nathan Juran con William Hopper, Joan Taylor
- 1958 UNA STREGA IN PARADISO  
Bell, Book and Candle  
di Richard Quine con Kim Novak, James Stewart, Elsa Lanchaster, Jack Lemmon



- 1958 IL SETTIMO VIAGGIO DI SINBAD  
The Seventh Voyage of Sinbad  
di Nathan Juran con Kerwin Mathews, Kathryn Grant
- 1958 LA PERICOLOSA PARTITA  
Most Dangerous Man Alive  
di Allan Dwan con Ron Randell, Debra Paget
- 1959 HAVE ROCKET, WILL TRAVEL  
di David Lowell Rich con i tre Stooges, Jerome Cowan
- 1959 IL MOSTRO DI SANGUE  
The Tinger  
di William Catle con Vincent Price, Judith Evelyn
- 1959 30-FOOT BRIDE OF CANDLE ROCK  
di Sidney Miller con Lou Costello, Dorothy Provine
- 1960 I VIAGGI DI GULLIVER  
The Three Worlds of Gulliver  
di Jack Sher con Kerwin Mathews, Jo Morrow
- 1960 THIRTEEN GHOSTS  
di William Castle con Charles Herbert, Donald Woods
- 1961 EVERYTHING'S DUCKY  
di Don Taylor con Mickey Rooney
- 1961 HOMICIDAL  
di William Castle con Jean Arless, Patricia Breslin
- 1961 MR. SARDONICUS  
di William Castle con Ronald Lewis, Oscar Homolka
- 1961 THE VALLEY OF THE DRAGONS  
di Edward Bernds con Cesare Danova, Sean McClory
- 1961 L'ISOLA MISTERIOSA  
Mysterious Island  
di Cy Endfield con Michael Craig, Joan Greenwood
- 1962 THE THREE STOOGES IN ORBIT  
di Edward Bernds con i tre Stooges, Carol Christensen
- 1962 TRE ORIUNDI CONTRO ERCOLE  
The Three Stooges Meet Hercules  
di Edward Bernds con i tre Stooges, Vicky Trickett
- 1962 THE UNDERWATER CITY  
di Frank McDonald con William Lundigan, Julie Adams
- 1962 ZOTZ!  
di William Castle con Tom Poston, Julia Meade

- 1963 GLI ARGONAUTI  
Jason and the Argonauts  
di Don Chaffey con Todd Armstrong, Gary Raymond
- 1963 IL CASTELLO MALEDETTO  
The Old Dark House  
di William Castle con Tom Poston, Robert Morley
- 1964 IL DOTTOR STRANAMORE  
Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb  
di Stanley Kubrick con Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, Slim Pickens
- 1964 CINQUE CORPI SENZA TESTA  
Strait Jacket  
di William Castle con Joan Crawford, Diane Baker
- 1964 A PROVA DI ERRORE  
Fail Safe  
di Sidney Lumet con Henry Fonda, Walter Matthau
- 1964 BASE LUNA CHIAMA TERRA  
First Men in the Moon  
di Nathan Juran con Edward Judd, Martha Hyer
- 1964 STATO D'ALLARME  
The Bedford Incident  
di James B. Harris con Richard Widmark, Sidney Poitier
- 1966 BIRDS DO IT  
di Andrew Marton con Soupy Sales, Tab Hunter
- 1968 HEAD  
di Bob Rafelson con The Monkees, Teri Garr, Frank Zappa, Jack Nicholson
- 1970 WATERMELON MAN  
di Melvin Van Peebles con Godfrey Cambridge, Estelle Parsons
- 1971 THE BROTHERHOOD OF SATAN  
di Bernard McEveety con Strother Martin, L.Q. Jones
- 1972 IMAGES  
di Robert Altman con Susannah York, Rene Auberjonois, Marcel Bozzuffi
- 1973 ORIZZONTE PERDUTO  
Lost Horizon  
di Charles Jarrott con Peter Finch, Liv Ullman, Sally Kellerman
- 1973 UN RANTOLO NEL BUIO  
A Reflection of Fear

- di William A. Fraker con Robert Shaw, Sally Kellerman, Sondra Locke
- 1974 IL FANTASTICO VIAGGIO DI SINBAD  
The Golden Voyage of Sinbad  
di Gordon Hessler con John Philip Law, Caroline Munro
- 1974 THE MUTATIONS  
di Jack Cardiff con Donald Pleasence
- 1977 INCONTRI RAVVICINATI DEL TERZO TIPO  
Close Encounters of the Third Kind  
di Steven Spielberg con Richard Dreyfuss, Francois Truffaut, Teri Garr
- 1977 SINBAD E L'OCCHIO DELLA TIGRE  
Sinbad and the Eye of the Tiger  
di Sam Wanamaker con Patrick Wayne, Jane Seymour
- 1978 OCCHI DI LAURA MARS  
Eyes of Laura Mars  
di Irvin Kershner con Faye Dunaway, Tommy Lee Jones, Brad Dourif
- 1979 LE ALI DELLA NOTTE  
Nightwing  
di Arthur Hiller con Nick Mancuso, David Warner
- 1981 HEAVY METAL  
di Gerald Potterton (film d'animazione)
- 1983 IL CACCIATORE DELLO SPAZIO  
Spacehunter  
di Lamont Johnson con Peter Strauss, Molly Ringwald
- 1983 CHRISTINE, LA MACCHINA INFERNALE  
Christine  
di John Carpenter con Keith Gordon, John Stockwell
- 1984 GHOSTBUSTERS  
di Ivan Reitman con Bill Murray, Dan Aykroyd, Harold Ramis, Sigourney Weaver
- 1984 STARMAN  
di John Carpenter con Jeff Bridges, Karen Allen
- 1985 LA SPOSA PROMESSA  
The Bride  
di Franc Roddam con Sting, Jennifer Beals
- 1985 AMMAZZAVAMPIRI  
Fright Night  
di Tom Holland con Chris Sarandon, William Ragsdale
- 1986 MISSISSIPPI ADVENTURE  
Crossroads  
di Walter Hill con Ralph Macchio, Joe Seneca, Jami Gertz



- 1988 PULSE  
di Paul Golding con Joey Lawrence, Cliff de Young
- 1988 VIBES  
di Ken Kwapis con Cyndi Lauper, Jeff Goldblum, Julian Sands
- 1989 GHOSTBUSTERS II  
di Ivan Reitman con Bill Murray, Dan Aykroyd, Harold Ramis, Sigourney Weaver
- 1989 LE AVVENTURE DEL BARONE DI MUNCHAUSEN  
The Adventures of Baron Munchausen  
di Terry Gilliam con John Neville, Eric Idle, Oliver Reed
- 1990 LINEA MORTALE  
Flatliners  
di Joel Schumacher con Kiefer Sutherland, Julia Roberts, Kevin Bacon

#### SERIALS FANTASTICI

- 1942 CAPTAIN MIDNIGHT  
di James W. Horne con Dave O'Brien, Dorothy Scott
- 1943 BATMAN  
di Lambert Hillyear con Lewis Wilson, Douglas Croft, J. Carol Naish
- 1945 THE MONSTER AND THE APE  
di Howard Bretherton con Robert Lowery, George Macready
- 1947 BRICK BRADFORD  
di Spencer Bennet Con Kane Richmond, Rick Vallin
- 1947 JACK ARMSTRONG  
di Wallace Fox con John Hart, Rosemary LaPlanche
- 1948 SUPERMAN  
di Spencer Bennet e Thomas Carr con Kirk Alyn, Noel Neill
- 1949 BATMAN AND ROBIN  
di Spencer Bennet con Robert Lowery, John Duncan
- 1949 BRUCE GENTRY – DAREDEVIL OF THE SKIES  
di Spencer Bennet e Thomas Carr con Tom Neal, Judy Clark
- 1950 ATOM VS. SUPERMAN  
di Spencer Bennet con Kirk Alyn, Noel Neill
- 1951 CAPTAIN VIDEO  
di Spencer Bennet e Wallace Grissell con Judd Holdren, Larry Stewart
- 1951 MYSTERIOUS ISLAND  
di Spencer Bennet con Richard Crane, Marshall Reed
- 1953 THE LOST PLANET  
di Spencer Bennet con Judd Holdren, Vivian Mason

FILM FANTASTICI INGLESI DISTRIBUITI DALLA COLUMBIA

- 1948 THE FATAL NIGHT  
di Mario Zampi, con Leslie Armstrong
- 1955 NEL 2000 NON SORGERÀ IL SOLE  
1984  
di Michael Armstrong, con Edmond O'Brien, Jan Sterling
- 1956 GAMMA PEOPLE  
di John Gilling, con Paul Douglas
- 1957 IL TERRORE NON HA CONFINI  
Escapement/The Electronic Monster  
di Montgomery Tully, con Rod Cameron
- 1957 WOMANEATER/THE WOMAN EATER  
di Charles Saunders, con George Coulouris
- 1957 LA NOTTE DEL DEMONIO  
The Night of the Demon  
di Jacques Tourneur, con Dana Andrews
- 1958 LA VENDETTA DI FRANKENSTEIN  
The Revenge of Frankenstein  
di Terence Fisher, con Peter Cushing
- 1959 THE UGLY DUCKLING  
di Lance Comfort, con Bernard Bresslaw
- 1959 IL RUGGITO DEL TOPO  
The Mouse That Roared  
di Jack Arnold, con Peter Sellers
- 1960 IL MOSTRO DI LONDRA  
The Two Faces  
di Terence Fisher, con Paul Massie
- 1961 LA CASA DEL TERRORE  
A Taste of Fear  
di Seth Holt, con Susan Strasberg, Christopher Lee
- 1963 HALLUCINATION  
The Damned  
di Joseph Losey, con Macdonald Carey
- 1964 IL MISTERO DELLA MUMMIA  
Curse of the Mummy's Tomb  
di Michael Carreras, con Terence Morgan
- 1964 LO SGUARDO CHE UCCIDE  
The Gorgon  
di Terence Fisher, con Peter Cushing, barbara Shelley

- 1965 SHERLOCK HOLMES: NOTTI DI TERRORE  
A Study in terror  
di James Hill, con John Neville
- 1967 IL GIARDINO DELLE TORTURE  
Torture Garden  
di Freddie Francis, con Jack Palance, Peter Cushing
- 1968 L'OSSESSIONE DEL MOSTRO  
Corruption  
di Robert Hartford-Davis con Peter Cushing
- 1970 LA LOTTA DEL SESSO SEI MILIONI DI ANNI FA  
Creatures the World Forgot  
di Don Chaffey, con Julie Ege
- 1970 IL CERVELLO DI MISTER SOAMES  
The Mind of Mr. Soames  
di Alan Cooke, con Terence Stamp
- 1973 IL TERRORE VIENE DALLA SPIAGGIA  
The Creeping Flesh  
di Freddie Francis, con Christopher Lee
- 1984 DREAM ONE  
di Armand Selignac, con Jason Connery

#### FILM FANTASTICI DI ALTRA NAZIONALITÀ DISTRIBUITI DALLA COLUMBIA

La Columbia ha poi distribuito film fantastici di altre nazionalità, tra cui segnaliamo i giapponesi *Uomini H* (*Bijo to Ekitai Ningen*, 1958), *Inferno nella stratosfera* (*Uchu Daisenso*, 1960), e *Mosura* (1962), tutti di Inoshiro Honda; e i messicani I misteri della magia nera (*Mysteries of Black Magic/Misterios de la Magia Negra*, 1957), *Skeleton of Mrs. Morales/El esqueleto de la senora Morales* (1959), *La nave dei mostri* (*The Ship of Monsters/La nave de los monstruos*, 1960), *Orlak, the Hell of Frankenstein/Orlak, el infierno de Frankenstein* (1960), *El Museo del horror* (1964), *Diabolical Ax/La Hacha diabolica* (1964), *La loba/She-Wolf* (1965), *The Shadow of the Bat/La sombra del murcielago* (1966), *Mrs. Death/La senora muerte* (1968), *The Vampire Girls/Las vampiras* (1968).



M E L  
B R O O K S  

---

O L I V E R  
R E E D

FANTASIA  
**XI**  
FESTIVAL

di Fabio Giovannini

# M E L B R O O K S

di Fabio Giovannini

Appena si pensa a Mel Brooks si ricorda la sua esilarante mimica facciale, la sua parlata pazza. Poi, a pensarci meglio, ci si accorge che questo clown moderno è dotato soprattutto di un terribile umorismo nero, quasi sadico.

Brooks, infatti, è considerato un tipico esempio di "umorismo ebreo", da avvicinare ad altri autori contemporanei di commedie, come Woody Allen o Carl Reiner. Una scuola ebraico-newyorchese che parte dai fratelli Marx, grandi ispiratori di Brooks, e passa per il varietà televisivo di Eddie Cantor negli anni Cinquanta.

"Umorismo ebraico" è una facile etichetta, ma sarebbe difficile, in questo caso, rifiutare l'etichettatura, spesso arbitraria o scomoda. Brooks, infatti, è pienamente figlio della cultura ebraica newyorchese.

È nato a Brooklyn il 28 giugno 1926, da Kate Brookman (originaria di Kiev) e Maximilian Kaminsky (polacco di Danzica). Quando Mel (il cui vero nome è Melvin Kaminsky) ha appena due anni, il padre muore, lasciando la famiglia nelle difficoltà provocate dalla grande crisi economica americana del 1929.

Melvin impara fin da ragazzino l'arte di far ridere, e accumula nel quartiere povero in cui vive un grande desiderio di affermazione. È con entusiasmo, quindi, che lascia il suo primo lavoro (guardiano in una piscina per 8 dollari la settimana) e si unisce a una piccola compagnia teatrale, che organizza spettacoli nei dintorni di New York. Brooks quindi viene dal cabaret (allo stesso modo dei fratelli Marx, di Woody Allen o del comico nero Richard Pryor), e nei suoi film futuri porterà quella tipica verve e il gusto per la battuta immediata e salace. Un po' teatrali appariranno infatti molte delle sequenze del cinema di Brooks, così come di origini cabarettistiche è l'amore per la parodia.

Ha poco più di quattordici anni quando debutta sulle scene, a Redbank (nel New Jersey), recitando in *Golden Boy* di Clifford Odets. Ma sta scoppiando la guerra, che interrompe la sua carriera teatrale

appena iniziata. Diciassettenne, entra nel Military Institute della Virginia, e viene mandato al fronte, in Europa. Partecipa alla battaglia delle Ardenne, ma non perde il suo amore per il teatro. Appena è possibile organizza spettacoli per i commilitoni, e si tiene in allenamento nella capacità di far ridere e di inventare situazioni comiche.

Finita la guerra rientra in America e si diletta con la batteria, ma senza trascurare le pedane teatrali, sempre in veste di comico. La passione per la musica era condivisa anche dal suo vecchio amico Sid Caesar (suonatore di sassofono), che aveva a sua volta intrapreso la strada della comicità. Lo incontra nel 1947, mentre Caesar sta preparando il suo esordio nel nuovo mezzo di comunicazione destinato a conquistare il mondo: la televisione. Caesar ha in mente uno spettacolo studiato appositamente per il piccolo schermo, e che si dimostrerà basato su una formula di grande successo: gag continue, velocità, ospiti. Nel 1949 iniziano le trasmissioni di "Your Show of Shows", e Mel Brooks è subito accanto a Caesar. Inventa battute a ritmo vertiginoso, scrive i testi a quattro mani con Sid e dimostra una verve demenziale che lascerà il segno nello stile televisivo americano.

Come sceneggiatore del programma arriva a scrivere più di uno sketch al giorno, spesso sfornando quello che diventerà il suo cavallo di battaglia cinematografico negli anni a venire: la parodia.

Con i pochi mezzi della televisione riesce egualmente a proporre esilaranti parodie di film e di celebri opere liriche, continuando a lavorare per Caesar fino all'alba degli anni Sessanta, quando inventa il personaggio del "Vecchio di 2000 anni", un ebreo avarissimo e decrepito che ottiene una popolarità gigantesca. Il sodalizio con Caesar si è esaurito, e Mel prende la sua strada, non senza difficoltà. Continua a collaborare con la televisione (nel 1965 inaugura una serie Tv in compagnia di Buck Henry), e contemporaneamente scrive un romanzo e un testo per il teatro.

Proprio da questi sforzi di scrittura nasce il suo primo film (dopo aver diretto nel 1966 il cortometraggio *The Critic: The Producers* (*Per favore, non toccate le vecchiette!*)). Brooks narra le disavventure di agenti teatrali imbrogliatori, con un susseguirsi di gag che ha fatto tesoro dell'esperienza televisiva e del gusto di un pubblico divenuto a poco a poco sempre più esigente e smaliziato. Il film è apprezzato dalla critica, e ottiene persino un Oscar per la miglior sceneggiatura. Come esordio è incoraggiante, e Mel ora punta tutto sul cinema, deciso a scrivere, dirigere e interpretare tutti i suoi film.



Non ha ancora grandi mezzi, e per girare il suo secondo film si reca in Jugoslavia, dove i costi sono abbordabili. È lì che dirige *Il mistero delle dodici sedie*, tratto da una vicenda più volte portata sulle scene e sullo schermo. Un'altra tappa per perfezionare il talento cinematografico del regista e approdare alla parodia dei grandi film, il vero asso nella manica di Brooks fin dai tempi delle sue apparizioni televisive.

Senza rispetto per i cultori del genere (che infatti ne saranno indignati), Brooks attacca il western, sacro idolo statunitense. Con *Mezzogiorno e mezzo di fuoco* il successo è strepitoso, soprattutto in termini di box office. Gli incassi sono alti, il film vende in tutto il mondo. La Fox mette gli occhi su di lui, e gli offre un contratto vantaggioso, acquistandogli i suoi prossimi tre film. Grazie a questo incontro, e ai mezzi finanziari considerevoli, Brooks gira il suo capolavoro: *Young Frankenstein (Frankenstein junior)*.

I tempi erano evidentemente maturi per una riproposizione del mito di Frankenstein in chiave dissacratoria (anche se la vicenda del mostro era stata presa in giro fin dall'Ottocento, in versioni teatrali come *Frankenstitch* e *Frank-n-steam*). Nello stesso periodo, infatti, usciva *Il mostro è in tavola...barone Frankenstein*, della fucina di Andy Warhol.

Ma l'operazione di Brooks questa volta non è di puro divertimento. È un omaggio rispettoso e attento alle mitiche produzioni horror della Universal, al ciclo di Frankenstein interpretato da Boris Karloff. Nè manca una attenzione intelligente anche alla fonte letteraria (il romanzo di Mary Shelley). C'è chi si è spinto a vedere in *Frankenstein junior* una interpretazione dotta del contenuto profondo del romanzo: "In qualche modo, è Mel Brooks, nella sua sceneggiatura per il comico *Young Frankenstein*, ad essere stato il lettore più acuto del romanzo quando riunisce il Mostro non con Victor, ma con Elizabeth", ha scritto il professor U.C.Knoepfmacher della Princeton University (in *The Endurance of Frankenstein*, University of California Press, Berkeley 1979).

Girato in bianco e nero, il film utilizzava persino il vero set del laboratorio del primo *Frankenstein* di James Whale, conservato religiosamente negli studi Universal, e riproduceva tutti i luoghi comuni della saga di Frankenstein: lo scienziato (Gene Wilder che imita il Basil Rathbone di *Il figlio di Frankenstein*), il suo assistente storpio (l'indimenticabile Aigor di Marty Feldman), il braccio artificiale di Cedric Hardwicke (già parodiato in *Il dottor Stranamore*), la fidanzata Elizabeth (qui canterina), il cervello nella fiala (A-B-Normal), il

make-up della creatura (Peter Boyle con cerniere al posto delle cicatrici).

*Frankenstein junior* lancia anche la coppia comica Gene Wilder-Marty Feldman, che hanno più volte recitato insieme (basti ricordare *Il fratello più furbo di Sherlock Holmes*, un filmetto di pretta marca brooksiana), e si sono poi emancipati dal ruolo di attore passando dietro la macchina da presa, e seguendo le orme di Brooks dai loro punti di vista originali.

L'instancabile Mel, da parte sua, continuava sulla strada della parodia, approdando a un altro mito: Alfred Hitchcock. Con *Alta tensione*, del 1977, tutte le situazioni classiche di Hitchcock sono riproposte in chiave demenziale, ma di nuovo con grande cura di cinefilo. Non manca il consueto goliardismo (gli uccelli di hitchcockiana memoria che coprono di cacca le proprie vittime) unito all'omaggio più raffinato (il rifacimento della immancabile scena della doccia di *Psycho*).

Passano tre anni e Brooks riappare sugli schermi. La sua attitudine allo sghignazzo è centuplicata con l'impresa titanica di *La pazza storia del mondo* (che nel titolo originale aggiunge: *Part I...*). Nonostante si fermi alla rivoluzione francese (minacciando quindi una temibile *Part II*), il film è una miniera di trovate, divise in episodi che toccano gli avvenimenti principali della storia dell'umanità. L'ultima cena è l'occasione per battute e doppi sensi un po' iconoclasti, mentre l'Inquisizione serve da opportunità per inscenare una sorta di musical raccapricciante.

Proprio mentre sta girando *La pazza storia del mondo*, Brooks decide di investire i suoi capitali nella produzione. Non sceglie un film facile, ma si impegna in una avventura che pochi produttori accoglierebbero con gioia. Un film in bianco e nero, diretto da un oscuro regista sperimentale alle prime armi, basato sulla storia sgradevole di un uomo deforme. Si tratta di *The Elephant Man*, il film che ha consacrato il talento di David Lynch e gli ha aperto le strade di una carriera luminosa, oggi coronata dal successo planetario di *Twin Peaks*. Ma allora, nel 1981, pochi avrebbero scommesso sulle idee (troppo) geniali del giovane Lynch, che presentava al suo attivo solo un film disturbante ed elitario come *Eraserhead*.

Mel Brooks, invece, aveva capito il talento di Lynch, ed era affascinato anche dal gusto vittoriano per un vecchio cinema gotico "alla Hammer Film". Così accettò di buon grado l'idea di assoldare come direttore della fotografia proprio un veterano della casa produttrice inglese, Freddie Francis, e di ambientare la storia del triste uomo ele-



fante nelle atmosfere oscure dell'horror britannico.

A dimostrazione dell'impegno dedicato a questo progetto, Brooks seguì personalmente la lavorazione e il montaggio di *The Elephant Man*, fino al risultato finale: un film unico, indimenticabile, candidato a otto Oscar.

La Brooksfilms si dimostrava così l'altra faccia del pianeta Mel Brooks, il risvolto serio di un uomo che ha scelto la comicità. Tutti i film prodotti da Brooks sono collegati da un filo conduttore, dovuto a una precisa scelta: la qualità, l'impegno culturale, l'attenzione al tema della diversità non accettata dalle convenzioni sociali. È su questa linea che Brooks ha prodotto film come *84 Charing Cross Road* e soprattutto *Frances*: la storia drammatica di una attrice non conformista (una splendida interpretazione di Jessica Lange) che viene rinchiusa in manicomio e infine lobotomizzata per normalizzarne la personalità irrequieta.

Brooks ha spiegato bene questo suo atteggiamento duale verso il cinema: "Uno è il mondo della commedia, di Mel Brooks, del divertimento, e l'altro è uno sguardo tenebroso e serio su un universo umano vicino a quello di Fritz Lang... Sono felice di possedere entrambi i mondi, è come avere un'amante di classe. La mia amante è la più tenebrosa, quella in incognito, mentre in matrimonio sono vincolato al mondo più frivolo, il mondo della commedia e della gioia e della comicità" (intervista di G.Asselle, in "Ciak" n.1, gennaio 1988).

L'amore per il diverso, l'attenzione alla sofferenza della deformità, che avevano fatto produrre a Brooks *The Elephant Man*, lo spingono presto a un'altra operazione difficile. Produrre una nuova versione del vecchio e mitico classico *L'esperimento del dr.K.*, diretto nel 1958 da Kurt Neumann e interpretato da Vincent Price. Brooks si accosta all'idea di un remake (e non di una parodia) in modo sovversivo. Affida quindi la regia di *La mosca* al genio di David Cronenberg, punta molto sugli effetti speciali e sceglie come protagonista principale non una stella dell'horror o del cinema drammatico, ma un characterista che viene dalla gavetta comica: Jeff Goldblum. È un altro successo. *The Fly* (cui ha fatto rapidamente seguito *The Fly II*) trionfa.

Mentre David Cronenberg si prende cura del suo scienziato che si trasforma in insetto, Brooks abbandona per una volta il ruolo di regista e si limita ad apparire come attore in *Essere o non essere*, un film ambientato nella Polonia invasa dai tedeschi, che porta la firma dell'esordiente Alan Johnson come regista (era stato coreografo di *Per favore non toccate le vecchiette!*) ma conserva tutta la carica brook-



siana dei precedenti lavori dell'autore newyorchese. *Essere o non essere* è infatti l'ennesima parodia orchestrata da Mel Brooks, anche se questa volta sotto le spoglie del remake: il film si ispira all'omonimo *To Be or Not To Be* (*Vogliamo vivere*) del 1942, diretto da Ernst Lubitsch e interpretato da Jack Benny, Carole Lombard e dal celebre "villain" Lionel Atwill (*La maschera di cera*). Nel remake, invece, gli interpreti sono Ann Bancroft (moglie di Mel Brooks), Charles Durning (che ha conquistato la candidatura all'oscar) e il Christopher Lloyd di *Ritorno al futuro* qui nelle vesti di nazista.

Si tratta di una sorta di commedia drammatica, dove alle consuete risate si uniscono momenti di tensione e persino di suspense. In realtà sotto l'aspetto leggero si nasconde una dichiarazione d'amore per la libertà, una beffa voluta alle persecuzioni e alle repressioni. Con battute da cabaret ("Senza ebrei, froci e zingari non c'è teatro", dice Brooks) si spara invece, seriamente, contro militarismo e autoritarismo. La figura dell'omosessuale che appare nel film è il condensato di questa attitudine.

Ma Brooks non perde l'occasione per divertire. Balla, salta, si produce in un Amleto coi baffi, e soprattutto coglie l'occasione per affrontare un luogo decisivo per la coscienza ebraica contemporanea, più volte presente nel cinema di Brooks: il nazismo. Preso in giro, o comunque sottoposto a demitizzazione, il nazismo è reiteratamente oggetto di attenzione per il regista newyorkese, quasi un'ombra del passato che non si può rimuovere. Hitler stesso compare a più riprese: in *Per favore non toccate le vecchiette!* si mette in scena lo spettacolo "Una primavera per Hitler" (*Springtime for Hitler*, il testo che Brooks aveva effettivamente scritto alla fine degli anni Sessanta), in *La pazza storia del mondo* è lo stesso Brooks a vestire i panni del dittatore, così come pieno di nazisti e persino di un falso Hitler è anche *Essere o non essere*.

Ha detto Brooks: "È vero, lo ammetto, per me Hitler è una vera ossessione. Presto o tardi avrò bisogno di uno psichiatra per liberarmi di questo demone che ho dentro e mi viene intorno quando sono sul set. A parte tutto mi diverte molto prendere in giro Hitler, è più forte di me." (intervista di A.Spinaci, in "Video" n.27, 1984).

Ma la serietà di Brooks non può durare a lungo, e infatti ecco profilarsi l'ennesima parodia sgangherata, anzi più sgangherata che mai, che riduce le saghe spaziali del cinema americano in polpette esilaranti per palati poco sopraffini. Basata su uno script di oltre mille pagine (tanto che nel 1990 ne è stato tratto un seguito, da dimenticare: *Balle spaziali 2 - La vendetta*), *Balle spaziali*, autoprodotta con la



firma Brooksfilm, è senza limiti di decoro e buon gusto. L'umorismo clownesco di Brooks straripa, e lui stesso esagera, in questo film esagerato: si ritaglia addosso due parti, quella del presidente Skroob (facile anagramma di Brooks, che si perde nella versione italiana, dove è tradotto come Scrocco) e quella del santone cosmico Yogurt (l'imitazione crassa dello Yedi guerrestellaresco). Skroob è il più tipico dei cattivi spaziali, rapisce la principessa Vespa (Daphne Zuniga) del pianeta Druidia e mette in scacco il buon eroe Lone Starr (Bill Pullman).

La trama e i personaggi sono chiaramente ricalcati sulla saga di *Guerre stellari* (con tanto di metallica robot-cameriera e di peloso compagno spaziale: gli R2D2 e Chewie della versione lucasiana), ma con allusioni a *Star Trek*, *Flash Gordon*, *Il pianeta delle scimmie*, *Alien* e quant'altro ha nutrito l'immaginario fantascientifico americano. Tutto viene messo alla berlina, i personaggi, ma anche la pazzesca mania per i gadget collegati alla saga di *Star Wars*. Come al solito la cura per le scenografie e le citazioni è meticolosa, aiutata anche dalle notevoli risorse investite (il film è costato circa 24 milioni di dollari). Gli effetti speciali, non a caso, sono stati affidati alla Apogee, una compagnia di transfughi dalla illustre I.L.M. di Lucas.

*Spaceballs* chiarisce definitivamente la passione sincera di Brooks per il fantastico. La fantascienza, il gotico, il thriller sono ormai luoghi comuni della parodia globale proposta da Mel Brooks in questi oltre vent'anni di carriera cinematografica, cui vanno aggiunte le produzioni "serie". Ma Mel non è ancora soddisfatto, e di recente ha lanciato una tremenda minaccia (in un'intervista a "L'ecran fantastique"). Si vuole occupare ancora di cinema fantastico, e questa volta nel suo mirino ci sarà l'orrore: "C'è ancora un genere, molto popolare tra i giovani. È vero che ho fatto *Young Frankenstein*, ma era un film di mostri non un film dell'orrore. Penso a qualche cosa sul genere di *The Hitcher*, o alla serie *Nightmare* con Freddy Krueger".

Gli appassionati dell'orrore duro, dunque, stiano in guardia. La prossima mossa di Brooks potrebbe riguardarli da vicino, e gli uccelli scatenati di Brooks potrebbero volare proprio sopra le loro teste...

## FILMOGRAFIA DI MEL BROOKS

- 1967 THE PRODUCERS  
*Per favore non toccate le vecchiette!* sceneggiatore, regista
- 1970 THE TWELVE CHAIRS  
*Il mistero delle dodici sedie* sceneggiatore, regista, attore
- 1974 BLAZING SADDLES  
*Mezzogiorno e mezzo di fuoco* sceneggiatore, produttore, co-regista
- 1974 YOUNG FRANKENSTEIN  
*Frankenstein junior* regista attore
- 1976 SILENT MOVIE  
*L'ultima follia di Mel Brooks* sceneggiatore, regista, attore
- 1977 HIGH ANXIETY  
*Alta tensione* sceneggiatore, produttore, regista, attore
- 1980 FATSO  
*Pastasciutta... amore mia!* produttore
- 1980 THE ELEPHANT MAN  
*idem* produttore
- 1982 HISTORY OF THE WORLD – Part I  
*La pazzia storia del mondo* sceneggiatore, regista, attore
- 1982 MY FAVORITE YEAR  
*L'ospite d'onore* produttore
- 1983 FRANCES  
*idem* produttore
- 1983 TO BE OR NOT TO BE  
*Essere o non essere* produttore, attore
- 1985 THE DOCTOR AND THE DEVIL  
*idem* produttore
- 1986 THE FLY  
*La mosca* produttore
- 1986 SOLAR BABIES  
*I guerrieri del sole* produttore
- 1986 84 CHARING CROSS ROAD  
*idem* produttore
- 1987 SPACEBALLS  
*Balle spaziali*  
sceneggiatore, produttore, regista, attore
- 1989 FLY II  
*La mosca II* produttore
- 1991 LIFE STINKS  
*idem* sceneggiatore, produttore, regista, attore



# OLIVER REED

di Fabio Giovannini

Oliver Reed nasce a Wimbledon nel 1938. Frequenta l'università, e contemporaneamente si costruisce una professionalità di attore drammatico, prima per il teatro, poi (a partire dal 1959) sul grande schermo.

L'attore era destinato ad essere una apparizione ricorrente nel cinema del terrore inglese degli anni Sessanta. Infatti, è la casa produttrice Hammer, regina del gotico britannico, a promuovere per prima il volto di Reed nelle sue pellicole, per impersonare villain e mostri, lunatici e violenti.

La sua carriera di bruto e di assassino inizia, appena ventiduenne, con una vittima illustre per il cinema fantastico: in *Gli arcieri di Sherwood* (1960) impersona il Melton che pugnala il grande Peter Cushing, nelle vesti in quell'occasione del sordido sceriffo di Nottingham.

Terence Fisher, il maestro riconosciuto dell'horror inglese, lo fa comparire brevemente anche in *Il mostro di Londra* (1960), questa volta a fianco dell'altro mito del cinema Hammer, Christopher Lee. Il fisico robusto e il volto accigliato facevano di Reed il tracotante "bruto" ideale per una rissa in un locale elegante. Di fronte, a contrastarlo nel club per nottambuli vittoriani, aveva un allampanato Christopher Lee alle prime armi e un Paul Massie/mister Hyde pronto a ridurlo all'impotenza.

Una apparizione breve, ma che già "tipizza" l'attore. Un fisico ottimo per parti di cattivo, ma non della portata maligna di un Lee o di altri protagonisti dei film marcati Hammer. Un fisico per compiere atti teppistici o violenze, ma con un radicamento umano, non satanico.

E infatti Fisher sceglie Reed per incarnare un suo mostro dolente, addirittura capace di lacrime: il Leon Carrido licanthropo dell'*Implacabile condanna* (1961), un film ad alto rischio per la Hammer, perché privo di star tradizionali come Cushing e Lee capaci di un immediato richiamo di pubblico. E invece Fisher volle scommettere sul



giovane Oliver Reed, consigliato dall'astuto produttore e regista Michael Carreras. Servito dal bellissimo trucco di Roy Ashton, Reed si dimena, soffre, si lacera le vesti nel dolore della sua trasformazione in bestia. Ha ricordato il produttore Anthony Hinds: "Oliver Reed era il più paziente e disciplinato degli attori. Ho sentito dire che ora è un po' più selvaggio, ma allora stava seduto pazientemente sulla sedia per ore, mentre Roy Ashton gli preparava quel meraviglioso make-up: capello per capello!" (in "Fandom's Film Gallery", dossier *The Curse of the Werewolf*, Belgio, luglio 1978).

Più giovanile e meno bolso del Lon Chaney junior che aveva interpretato l'uomo-lupo nel film capostipite del 1941, Reed offre il ritratto di un licanthropo affascinante nella sua versione umana, e innamorato anche quando uccide e semina terrore. Il volto e la recitazione di tutta la carriera di Reed sono condensati in quella prima apparizione da protagonista: una forza animale che mantiene un lato umano predominante.

Tra l'altro, Reed villosa nel volto e nel torace moltiplicava la sua carica erotica, diventando il tipico "mostro" virile che suscita terrore e nello stesso tempo desiderio e curiosità sessuale.

*L'implacabile condanna*, che inoltre è stato il primo film di licanthropi a colori, ha ottenuto nel corso degli anni innumerevoli apprezzamenti tra i critici più attenti al cinema di genere, e quasi tutti per Oliver Reed. Siegbert S. Prawer nel suo bellissimo e colto *I figli del dottor Caligari* (Editori Riuniti, Roma 1981) ritiene Reed "il miglior licanthropo che lo schermo abbia mai visto", e un autore meno paludato come Thomas G. Aylesworth nel suo *Monsters from the Movies* (Lippincott, Philadelphia 1972) definisce quella di Reed "a magnificent performance".

La Hammer continua per tutti gli anni Sessanta a tenerlo sotto contratto, e gli offre ripetute parti di brutto, che finirono a tratti per stereotipare l'attore. È un teppista incestuoso in *Hallucination*, diretto da Joseph Losey (1961), ed è poi un rissoso e minaccioso protagonista per alcune pellicole di cappa e spada del periodo, sempre con tocchi gotici e sanguinosi: *I pirati del fiume rosso* (1962) e *The Scarlet Blade* (1963), entrambi di John Gilling.

Freddie Francis lo riporta a ruolo di protagonista principale in *Paranoid*, che faceva terzetto con *Maniac* e *Fanatic*, altre pellicole Hammer tutte alla ricerca di mieter pubblico sulla scia del successo di *Psycho*. Nonostante il fisico esattamente opposto a quello di Anthony Perkins, qui Reed imita le nevrosi del Ralph Bates hitchcockiano e il suo tormentato rapporto con la famiglia: interpreta Simon

Ashby, alcolizzato, pazzo e assassino.

Ma ad un certo punto lo stesso Reed si rende conto del pericolo di una standardizzazione del suo ruolo, e si allontana dalla fucina Hammer: "Piuttosto che correre il rischio di essere etichettato per sempre come 'The Hammer Horror Star'", ha dichiarato l'attore, "ho lasciato la Hammer e mi sono dato da fare non senza difficoltà per un certo periodo."

Gira ancora un film dell'orrore, *The Shuttered Room*, diretto dal regista televisivo canadese David Greene, dove Reed interpreta l'ennesima figura di capobanda motociclista, alle prese con una donna folle (Flora Robson) che abita in una vecchia fattoria, poi si dedica a pellicole più eterogenee. In particolare è Michael Winner a utilizzare la sua opera, in ben quattro film (*The System* del 1963, *I ribelli di Carnaby Street* del 1966, *Il complesso del sesso* del 1967, *La straordinaria fuga dal Campo 7A* del 1968).

Nel 1968, poi, Reed interpreta il becero Bill Sikes in *Oliver!*, tratto dal romanzo *Oliver Twist* di Charles Dickens e dal musical omonimo, e diretto dallo zio di Oliver Reed, il regista Carol Reed autore del celeberrimo *Il terzo uomo*. Anche quando non appare in pellicole esplicitamente fantastiche o del brivido, Oliver Reed dimostra di essere in grado di portare una ventata di tremenda inquietudine malsana. Crudele e spietato, incombe con il suo corpo possente per tutto il film, fino al crescendo incalzante dell'inseguimento finale: un'altra occasione per dimostrare le doti atletiche dell'attore, spesso imprevedibili. Ancora una volta Reed è un capobanda, questa volta di ragazzini ladruncoli nella Londra del secolo scorso, ed è lui a rapire il povero Oliver.

Reed si rivela in questa occasione perfettamente a proprio agio nei panni di malvagio dickensiano, e non solo capace di impersonare un ragazzaccio in motocicletta: tra l'altro, l'attore con questo film arrivò a un passo dall'Oscar (il film ne ottenne quattro: miglior film, miglior regia, adattamento musicale e scenografo).

Ma la consacrazione di Oliver Reed nel firmamento delle grandi star del cinema internazionale avviene grazie a Ken Russell, che lo sceglie nel 1969 per *Donne in amore*. Reed vi interpreta Gerald, lo spietato proprietario di miniere, pieno d'orgoglio e che accende l'amore di donne intellettuali. Gerald, respinto dalla scultrice Gudrun (Glenda Jackson) troverà la morte tra le nevi del Tirolo.

È ancora Ken Russell a fare di Reed l'Urbano Grandier di *I diavoli*, tratto dal celebre libro *I diavoli di Loudun* di Huxley. Grandier è ambiguo, a tratti sadico, sospetto di traffici con il demonio. Del re-

sto, Reed era già stato "posseduto" prima dei *Diavoli* in *L'implacabile condanna*, dove aveva reso tutto il pathos di un uomo consapevole di essere preda di una maledizione che lo trasforma in lupo ed è completamente impossibilitato a liberarsene. Nei *Diavoli* la sua figura è più arrogante, non concede nulla alla severa inquisizione delle gerarchie ecclesiastiche. La madre superiora (Vanessa Redgrave) non entra nemmeno in contatto fisico con il prete da cui si sente attratta eroticamente: la seduzione di Reed avviene solo in sogno. Eppure ciò non risparmia al luciferino prete una fine terribile: arso vivo in cima a una picca.

È una morte indimenticabile, una delle prime incursioni dell'iperrealismo sanguinario del make-up al di fuori dei confini del cinema di genere horror: Ken Russell si diverte a indulgere sulle carni incendiate di Reed, a mostrare la pelle che si annerisce e si stacca. Un ultimo, finale pugno nello stomaco per il pubblico ancora sensibile dei primi anni Settanta, che si aggiungeva alle scene di nudo e irriverenti di cui *I diavoli* non era certo parsimonioso.

Una interpretazione, quella di Reed, che Alberto Moravia definì "memorabile" in una delle sue famose recensioni cinematografiche per "L'Espresso". Ormai Reed era sfuggito alle strettoie del solo genere fantastico e alla standardizzazione, e diventava una stella richiesta da numerose produzioni e un volto noto anche al grande pubblico.

Dopo aver girato due buoni successi come *Il giorno dei lunghi fucili* (1971) e *Triplo eco* (1972), Reed dal 1972 al 1973 è in Italia, dove prende parte a *Il giorno del furore*, *Revolver* e *Mordi e fuggi*.

Nel 1972 torna momentaneamente al fantastico, per apparire in una bella pellicola di utopia negativa, *Zero Population Growth* di Michael Campus: in una società iperinquinata del futuro le nascite sono state proibite per trent'anni, e un padre (Reed) cerca di sottrarsi alle regole tiranniche del regime insieme al figlio e alla moglie (Geraldine Chaplin).

Il suo tradizionale ruolo di gradasso per eccellenza si ripropone invece nella serie dei *Tre moschettieri* di Richard Lester, iniziata nel 1973, dove impersona Athos, sempre al fianco di Michael York, Frank Finlay e Richard Chamberlain. Se l'Athos di Reed è inizialmente nel solco dei fanfaroni maneschi tipici della sua carriera, attraverso i tre film di Lester acquista maggior ironia (e maggior tasso alcolico, insieme a una barbetta grigia ostentata nell'ultimo film del ciclo, *Il ritorno dei Tre Moschettieri* tratto da *Vent'anni dopo*).

La serie permette a Olly Reed di impegnarsi in rocambolesche bat-

taglie a fil di spada, inseguimenti e cavalcate che gli consentono di dimostrare ancora il suo atletismo, e che nel primo film gli costarono anche una brutta ferita a un braccio. Le capacità di Reed come spaccino si erano fatte notare già nei film della Hammer, e con Lester diventano consuetudine e professionalità, tanto che insieme ai suoi colleghi moschettieri Reed nel 1989 si è impegnato in performance schermistiche ad uso dei giornalisti.

Se si esclude un ritorno di collaborazione con Ken Russell (per *Tommy*, del 1975), e la partecipazione al giallo tratto da Agatha Christie *...e poi non ne rimase nessuno* (1974), il fantastico torna prepotentemente nella filmografia di Oliver Reed solo con *Burnt Offerings* (Ballata macabra), un discreto film del terrore del filone sulle case maledette, diretto nel 1975 dallo specialista Dan Curtis (di solito molto più svogliato e superficiale). Qui Reed è Ben, un capofamiglia che affitta per le vacanze una villa di campagna. L'uomo è afflitto da un incubo ricorrente: i funerali della madre, che ci vengono presentati da Curtis in un'atmosfera onirica che occhieggia a Ken Russell. Naturalmente una maledizione grava sulla nuova casa, e una serie di sacrifici umani consente il prolungamento del maleficio. Lo stesso Ben ne farà le spese, prima alle prese con una piscina insidiosa e poi con una morte violenta che è tra le più spettacolari non solo della carriera di Reed ma di tutto il cinema fantastico. Nel film Oliver Reed recitava accanto ad un altro volto inquietante, Karen Black, e a un mito del cinema americano, Bette Davis, e per una volta si permetteva di abbandonare i personaggi "cattivi" per impersonare un burbero padre che in questo caso gioca il ruolo di vittima.

Un'altra grande incursione di Reed nel fantastico avviene nel 1979, quando David Cronenberg gli offre la parte del dottor Raglan in *Brood*. Oliver Reed interpreta una indimenticabile figura di psichiatra impegnato in ricerche sperimentali molto pericolose: nel suo Somafree Institute of Psychoplasemics il dottor Raglan induce i suoi pazienti a sedute "psicoterapeutiche" che dovrebbero liberarli da frustrazioni e turbe. In realtà la cura provoca orrende somatizzazioni: dalla pelle delle pazienti nascono feti mostruosi che danno vita a replicanti nani, nei quali è concentrato il dolore psichico materno. Inutile dire che il dottore finirà vittima delle sue stesse creature, e che il flagello si diffonderà in uno dei classici finali aperti del cinema horror anni Settanta.

Se si esclude *Dr. Heckyl and Mr. Hype*, dove Reed corona il suo sogno di interpretare il personaggio di Stevenson (il volto largo di Reed si attaglia allo scimmiesco Hyde/Hype, con l'aggiunta di un



enorme naso dilatato), il fantastico non ha fatto troppo spesso capolino nella recente filmografia di Reed. Ma nel 1986 è stato diretto per *Castaway - La ragazza Venerdì* da un nome ben noto agli appassionati di fantastico: Nicholas Roeg (*L'uomo che cadde sulla terra, A Venezia un dicembre rosso shocking*). Questa volta, però, Roeg abbandona i territori del fantastico e indaga sulla difficoltà dei rapporti di coppia, mettendo a fianco un solido Reed (nella parte di Gerald, editore in cerca di svaghi tropicali) e una bella Amanda Donahue che convivono solitari in un'isoletta australiana. Quasi sempre nudo e con il viso incorniciato da una folta barba bionda, Reed si aggira nell'isola deserta. Le cronache rosa hanno riferito di un amore sbocciato sul set tra Reed e la Donahue, e si era anche diffusa la voce di una partecipazione di Reed a *La tana del verme bianco* di Ken Russell, dove la bella attrice interpretava la serpe vampiresca.

Negli ultimi anni, Reed ha preferito apparire in fugaci cammei, come ospite di pellicole in cui si limita a brevi apparizioni, a partire da una parte in *Condorman*, commedia disneyana comico-spionistica dedicata a un pubblico minorenne e imperniata su un inventore di fumetti che vede trasformarsi in realtà le sue fantasie. Nel *Le avventure del Barone di Munchausen*, kolossal-flop di Terry Gilliam, è Vulcano, marito pestifero di Rose/Venere (l'esordiente Uma Thurman), in una delle apparizioni cameo che costellano questo sfortunato, ma grande film. Con lo stesso spirito è stato di nuovo alle prese con l'horror in *The Fall of the House of Usher*, uno dei tanti film tratti da racconti di Edgar Allan Poe che sono stati girati nel 1989. Questa volta è il produttore Menahem Golan a orchestrare le danze macabre di Poe, in compagnia del regista Alan Birkinshaw. Reed è il nome di richiamo del cast, a fianco dell'ormai instancabile guest star Donald Pleasance, e funzione di ospite ha avuto anche in *Panama Sugar*, film d'avventura diretto da Marcello Avallone nel 1990, dove interpreta un cattivo generale martinicano che vuole fare affari a spese della natura incontaminata.

Ma la migliore interpretazione del Reed più recente è in *L'isola del tesoro*, il quasi-kolossal di Fraser C. Heston tratto da Stevenson, dove l'attore appare maestoso e cupo fin dalle prime immagini. Un film che ha permesso agli appassionati di gustare un nuovo incontro tra due grandi protagonisti del fantastico, un omaggio meraviglioso a una lunga storia professionale e artistica: Oliver Reed e Christopher Lee di nuovo a confronto, ingrigiti dal tempo ma immortali.

## BIOGRAFIA

Nato a Wimbledon, un sobborgo di Londra, nel 1938, ha fatto una infinità di mestieri (buttafuori in un Night, pugile, tassista) ed ha trascorso due anni in Estremo Oriente nell'esercizio britannico.

Invece di entrare nella Royal Academy of Drammatic Art, come consigliato da suo zio, il famoso regista Sir Carol Reed, Oliver decise di iniziare la sua carriera d'attore dalla gavetta e cioè come controfigura.

Cominciò in televisione, poi ebbe alcune particine nei film "Beat Girl". "The League of Gentlemen", "The Damnet" di Losav ed altri. Le prime parti importanti gli vennero in una serie di film dell'orrore, tra cui "The Curse of the Werewolf". Poi Michael Winner lo scelse come protagonista di "The Girl Getters", un film a basso costo che però incassò parecchio e insieme a "Donne in amore" fece di Reed un "nome".

In "Panama" interpreta il ruolo del "Generale".

## FILMOGRAFIA

1959 THE LEAGUE OF GENTLEMEN

Un colpo da otto

1960 THE REBEL

1960 BEAT GIRL

1960 THE ANGRY SILENCE

La tortura del silenzio

1960 SWORD OF SHERWOOD FOREST

Gli arcieri di Sherwood

1960 THE TWO FACES OF DOCTOR JEKYLL

Il mostro di Londra

1960 THE BULLDOG BREED

Marinai, donne e Hawai

1960 NO LOVE FOR JOHNNIE

Eri tu l'amore

1960 THE GIRL GETTERS

1960 HIS AND HERS

Scambiamoci le mogli

- 1961 THE CURSE OF THE WEREVOLF  
L'implacabile condanna
- 1961 THE PIRATES OF BLOOD RIVER  
I pirati del fiume rosso
- 1961 THE DAMNED  
Hallucination/I dannati/L'abisso
- 1962 THE CURSE OF CAPTAIN CLEGG  
Gli spettri del Cap. Clegg
- 1962 THE PARTY'S OVER
- 1963 PARANOIAC  
Il rifugio dei dannati
- 1963 THE SCARLET BLADE  
Lama scarlatta
- 1964 THE SYSTEM
- 1965 BRIGANT OF KANDAHAR  
Il bandito di Kandahar
- 1966 THE TRAP  
I pionieri dell'ultima frontiera
- 1967 THE JOCKERS  
I ribelli ddi Carnaby Street
- 1967 THE SHUTTERED ROOM  
La porta sbarrata
- 1967 I'LL NEVER FORGET WHAT'S HIS NAME  
Il complesso del sesso
- 1968 OLIVER  
Oliver!
- 1968 THE ASSASSINATION BUREAU  
Assassination Bureau
- 1968 HANNIBAL BROOKS  
La straordinaria fuga dal campo 7/a
- 1969 WOMEN IN LOVE  
Donne in amore
- 1969 THE LADY IN THE CAR WITH GLASSES AND A GUN  
La signora dell'auto con gli occhiali e un
- 1970 TAKE A GIRL LIKE YOU

- 1970 THE HUNTING PARTY  
Il giorno dei lunghi fucili
- 1971 THE DEVILS  
I diavoli
- 1972 ZERO POPULATION GROWTH  
Un mondo maledetto fatto di bambole
- 1972 THE SCREAMING TARGET  
Il sanguinario
- 1972 THE TRIPLE ECHO  
Triplo eco
- 1972 MORDI E FUGGI
- 1973 IL GIORNO DEL FURORE
- 1973 REVOLVER
- 1973 THE THREE MUSKETEERS  
I tre moschettieri
- 1973 THE FOUR MUSKETEERS
- 1973 BLUE BLODD
- 1973 ONE RUSSIAN SUMMER
- 1973 THE CARRYCOT
- 1973 DEATH IN PERSEPOLIS
- 1974 MALER  
La perdizione
- 1974 AND THEN THERE WERE NONE  
E poi non ne rimase più nessuno
- 1975 TOMMY  
Tommy
- 1975 ROYAL FLASH  
Royal Flash, l'eroico fifone
- 1975 THE SELLOUT  
La spia senza domani
- 1975 LISTZOMANIA  
Listzomania
- 1976 BIG SAM THE GREAT SCOUT AND CATHOUSE



1977 BURNT OFFERINGS  
Ballata macabra

1977 THE PRINCE AND THE PAUPER  
Il principe e il povero

1977 THE BIG SLEEP  
Marlowe indaga

1977 THE CLASS OF MISS MAC MICHAEL  
Adorabile canaglia

1977 TOMORROW NEVER COMES  
Collinson

1977 MANIAN

1977 ASSAULT IN PARADISE

1978 THE BROOD  
Brood, la covatta malefica

1978 A TOUCH OF THE SUN

1979 LION OF THE DESERT

1979 OMAR MUKHTAR

1981 VENOM

1981 CONDORMAN  
1981 DR. HECKYL AND MR. HYPE

1982 THE STING II

1982 FANNY HILL

1982 SPASMUS  
Fruet

1982 THE GREAT QUESTION

1982 MASQUERADE  
TV

1982 SECOND CHANCE

1983 TWO LIKE US  
Due come noi

1983 DEATHBITE

1984 CHRISTOPHER COLUMBUS TV

1984 THE BLACK ARROW TV  
1985 HEROINE  
1987 CASTAWAY  
Castaway/La ragazza venerdì  
1987 WHEELS OF TERROR  
1988 GOR  
1988 DRAGONARD  
1989 THE RETOURN OF THREE MUSKETEERS  
Il ritorno dei tre Moschettieri  
1989 LE AVVENTURE DEL BARONE DI MUNCHAUSEN  
1990 L'ISOLA DEL TESORO  
1990 PANAMA SUGAR



TOM SAVINI  
IL RE DELLO  
SPLATTER

FANTASIA  
**XI**  
FESTIVAL

di Luca Farulli

# TOM SAVINI IL RE DELLO SPLATTER

di Luca Farulli

Una critica che viene spesso fatta ai moderni film horror è che essi sono ormai niente più che un campionario di effettacci sanguinari, usati per mascherare l'incapacità del regista e dello sceneggiatore di creare un'atmosfera di tensione; e contemporaneamente si invoca un ritorno al cinema horror cosiddetto "vecchio stile", dove gli assassini non venivano mai mostrati direttamente ed il sangue veniva usato con parsimonia. Personalmente ritengo che un film dell'orrore ben fatto debba semplicemente fare paura, non importa se usando notti nebbiose e ululati sinistri o teste mozzate e zombi putrefatti.

Ma se si decide di calcare la mano sullo splatter, allora sarà meglio sincerarsi che gli effetti siano convincenti, perché niente è meno pauroso e più ridicolo di un effetto che si palesa in quanto tale.

Tom Savini, indubbiamente, in questo campo sa il fatto suo.

Savini riesce a convincere sempre e comunque, non importa quanto sia limitato il budget o quanto tempo abbia a disposizione: gli effetti di «*Maniac*» (vedi scheda relativa) furono realizzati in quattro settimane con mezzi piuttosto poveri, ma non per questo sembrano fasulli.

E se questo vi sembra di poca importanza ai fini dell'effettivo funzionamento del film, ricordate: ogni volta che ci sediamo nel buio di un cinema, ci prepariamo a sentirci raccontare una storia.

Se chi ha realizzato il film è riuscito nel suo intento, allora ci berremo qualunque cosa abbia intenzione di raccontarci, sia essa un'invasione della terra da parte dei mostri di Saturno o una struggente sto-



ria d'amore; ma se putacaso ha fallito... beh, allora la magia svanisce, il patto narrativo si spezza e non siamo più disposti a credere a quello che vediamo.

Quando assistiamo ad un film dell'orrore proviamo paura perché tutta una serie di fattori (recitazione, sceneggiatura, colonna sonora e via dicendo, che non sono oggetto di questa analisi ma che sono comunque di importanza cruciale) riesce a farci immedesimare nei protagonisti, dei quali condividiamo così le angosce e le paure.

Questo è ciò che ci spaventa in realtà: il provare gli stessi sentimenti della vittima, intrappolata nell'oscurità, divorata dal terrore folle di morire o di essere torturata.

E dobbiamo ammettere che è difficile immedesimarsi se, mentre la povera vittima viene mutilata dal mostro di turno, umano o non, ci si accorge che la mano tagliata è visibilmente finta e che il moncherino sanguinante dissimula neanche troppo bene la vera mano dell'attrice o dell'attore.

Ma se state per assistere ad un film cui ha contribuito Savini, allora le cose cambiano.

Le mutilazioni sono lì davanti a voi, con tutto il loro carico di sofferenza e disperazione, e non vi strizzano l'occhio invitandovi ad un atteggiamento di macabro voyeurismo ma riescono, con il loro realismo, a mostrarvi la violenza per quello che è veramente, una mostruosità.

E questa è la ragione per cui distogliamo gli occhi dallo schermo, mentre un brivido freddo ci percorre la schiena; e da qualche parte nel buio, Tom Savini sorride sotto i baffi, non perché si compiaccia del sangue sullo schermo, ma perché sa di essere riuscito nel suo intento.

Tom Savini nasce nel 1945 a Pittsburgh da genitori di origine italiana.

Fino ai dodici anni la sua vita scorre come quella di un qualunque bambino della sua età.

Poi, l'evento che cambiò radicalmente la sua vita: si recò al cinema a vedere «*L'uomo dai mille volti*», il film biografia del grande Lon Chaney, uno dei divi del cinema muto famosissimo per la sua abilità nell'escogitare truccature stupefacenti sul suo volto estremamente mobile ed espressivo.

«Fu come se un interruttore dentro di me fosse scattato», dice Savini a questo proposito. «Il make-up divenne per me una passione non un hobby, bada bene, ma una vera passione. A quattordici anni possedevo già il mio kit da trucco, e mi esercitavo cercando di riprodurre sul mio volto le truccature fotografate su «*Famous Monsters of Film-land*» (antesignana di tutte le riviste di cinema fantastico)».

Il tempo passa, e Savini si iscrive al college, dove conoscerà nel 1961 una persona che avrà un ruolo importante nel suo futuro: George A. Romero, uno dei migliori registi horror moderni.

Sei anni dopo Romero si sta preparando a girare il leggendario «*La notte dei morti viventi*», e vorrebbe che Savini si occupasse degli effetti; ma l'America intanto è entrata in guerra, e Savini deve partire alla volta del Vietnam in veste di reporter.

Questa esperienza risulterà fondamentale per la futura carriera di Savini, in quanto fotografare gli orrori e le brutalità delle battaglie gli fornirà successivamente il metro di paragone per giudicare i suoi lavori.

«Penso che la fama che ho mi venga da come riesco ad essere realistico. Questo è ciò che mi differenzia da altri effettisti che non hanno mai visto di persona le cose orribili che succedono in guerra. Quando creo un effetto, se non mi sembra buono, se il vederlo non mi dà le stesse spiacevoli sensazioni che mi dava vedere la realtà in Vietnam, allora per me non è abbastanza realistico».

Tornato dal fronte, Savini entra in contatto con Bob Clark e Alan Ormsby, sicuramente due delle personalità di spicco nel campo horror degli anni '70.

È proprio come assistente di Ormsby che Savini ottiene il suo primo lavoro, per il film «*Deathdream*», nel 1972; l'anno successivo, per le stesse persone, realizza gli effetti di «*Deranged le confessioni di un necrofilo*».

Nel 1977, riceve un'altra chiamata da parte di George Romero, che gli affida gli effetti di «*Martyn Wampyre*».

Fra i due nasce un sodalizio che si rafforzerà negli anni a venire e che produrrà alcuni dei migliori e più originali film horror del quindicennio 1977-1991, fra cui il classico del gore «*Zombi*», girato nel 1978 e al cui finanziamento provvede anche Dario Argento.

«*Zombi*» è un trionfo nelle sale cinematografiche anche grazie agli effetti di Savini che costellano il film: «Non c'erano molti film come questo in giro. Era differente perché mostrava tutto, senza reticenze», commenta l'artista.

Nel 1980 Savini lavora al film «*Venerdì 13*» di S. S. Cunningham: la sua mano da maestro crea effetti splatter mai visti prima, e il resto è ormai storia.

Nello stesso anno lavora a «*Maniac*», di William Lustig, e a «*The Burning*» (regia di Tony Maylam), una variazione sul tema di «*Venerdì 13*» ancora più sanguinaria e violenta.

Nel 1981 cura gli effetti di «*Gli occhi di uno sconosciuto*» di Ken Wiederhorn e di «*The Prowler*» di Joseph Zito.

Con «*Creepshow*» (1982, regia di G. Romero), inizia quello che potremmo definire il periodo maturo della carriera di Savini: gli effetti si fanno sempre più complessi, spaziando dagli special make-up FX alle creature meccaniche e animatroniche.

Intanto, dopo un lungo tirocinio come attore teatrale, ha l'opportunità di recitare in «*Knightriders*» di Romero, dove interpreta Morgan il Cavaliere Nero riuscendo a guadagnarsi anche la stima della critica.

«*Venerdì 13, parte 4: Capitolo finale*» riunisce Savini al regista Joseph Zito nel 1984 e, anche se il film risulta brutto, le sequenze splatter restano da antologia.

Ma è nel 1985 che Savini palesa tutto il suo talento in uno dei film più sanguinari della storia del cinema: «*Il giorno degli zombi*», felice conclusione della trilogia dei morti viventi di Romero, è letteralmente traboccante di effetti gore di tutti i tipi, realizzati con più cura e attenzione che mai.

Purtroppo il 1986 non è un anno felice per Savini: i suoi effetti per «*Non aprite quella porta 2*» di Tobe Hooper vengono tagliati massicciamente in sala di montaggio, ed il film si rivela un flop al box office anche perché non riesce a reggere il confronto con la visceralità del primo capitolo.

Segue un lavoro di routine a base di sparatorie per «*Invasion U.S.A.*» di Zito, e un cameo come Zio Tibia nel sequel «*Creepshow 2*» (1987, Michael Gornick), del quale non cura per ragioni misteriose gli effetti, che vengono invece affidati ai suoi degni discepoli e aiutanti Everett Burrell, Howard Berger, Greg Nicotero e Mike Tricic.

Cresce, intanto, la voglia di esprimersi anche come regista: originariamente scritturato, nel 1987, per dirigere «*La creatura del cimitero*», Savini viene presto dimenticato quando il progetto torna nel limbo dei film senza produttore.

Tuttavia, riesce a dirigere due episodi della serie televisiva «*Tales from the Darkside*», trasmessa in Italia con il titolo «*Salto nel buio*» (da non confondere con l'omonimo film), grazie anche all'appoggio di Romero; ovviamente cura di persona gli effetti necessari.

Sempre nel 1987, Romero è intenzionato a dirigere un film intitolato «*Apartment living*», storia di un appartamento che si mangia gli abitanti, e chiama nuovamente Savini al suo fianco; ma il film viene accantonato per mancanza di un finanziatore.

Il duo regista/effettista passa allora a lavorare su «*Monkey Shines*», ed è il 1988; inizia a circolare la voce che Romero debba dirigere l'adattamento per il grande schermo del romanzo «*Pet Sematary*» di Stephen King.

Ma, giunti al 1989, Romero viene rimpiazzato da Mary Lambert; Savini durante la realizzazione di «*Pet Sematary*» sta lavorando agli effetti dell'inedito «*Picking up the Pieces*» di Dean Tshetter, e perde quindi l'occasione di concretizzare le buie fantasie dello scrittore del Maine.

Nello stesso anno, Savini torna però a recitare in «*Heartstopper*» di John Russo, film del quale supervisiona anche gli effetti, mitigando così la delusione avuta con «*Pet Sematary*».

Nuovamente Zito lo vuole a curare gli effetti per «*Red Scorpion*», un film di guerra interpretato da Dolph Lundgren.

Il 1990 è un anno assai importante per Savini: segna infatti la sua ultima fatica in termini di effetti («*Due occhi diabolici*», di Dario Argento e George Romero, in cui il *Maestro dello Splatter* supera nuovamente se stesso) e la sua prima prova come regista di lungometraggi: è infatti proprio lui a dirigere il remake de «*La notte dei morti viventi*», realizzando così il suo sogno nel cassetto.

Gli effetti del film sono stati affidati a due suoi ex assistenti, John Vulich e Everett Burrell della Optic Nerve.



Quella che segue è la filmografia integrale di Tom Savini; si tratta di ben 23 film, dei quali 17 lo hanno visto nei panni dell'effettista speciale, due in quelli dell'attore, tre in entrambi i ruoli e uno come regista.

Purtroppo, a causa dell'estrema scarsità del materiale reperibile, non è stato possibile includere alcunché riguardo ai film «*Knight Riders*» (1982, George Romero), «*Picking up the pieces*» (1989, inedito, di Dean Tschetter) e «*Red Scorpion*» (1989, Joseph Zito), nonché ai due episodi della serie «*Tales from the Darkside*» diretti da Savini. Ho altresì escluso dalla rassegna, per ovvi motivi, «*Creepshow 2*», nel quale Savini compare esclusivamente nel ruolo di attore, ed il recente remake de «*La notte dei morti viventi*» di cui firma solo la regia.

Di ogni film viene indicato il regista, l'anno di produzione, e gli eventuali titoli alternativi fra parentesi.

## FILMOGRAFIA

Il film tratta la storia di un reduce del Vietnam che torna a casa dopo essere stato ufficialmente dichiarato morto sul campo di battaglia, generando sgomento fra i conoscenti. Lo sgomento diviene terrore allorché appare chiaro che il veterano (interpretato dall'attore Richard Backus) è realmente deceduto in guerra, e la cosa che si aggira sotto le sue spoglie ha bisogno di un costante rifornimento di sangue umano per evitare di cadere letteralmente a pezzi.

L'intervento di Savini fu minimo; la stragrande maggioranza degli effetti del film fu curata da Alan Ormsby.

Ormsby si preoccupò, fra le altre cose, di definire il look del «mostro» in vari stadi di essiccamento e putrefazione, cosa che ottenne attraverso una serie di protesi che gradualmente conferivano a Backus un aspetto sempre più corroso.

Savini dovette fabbricare denti artificiali da applicare sopra le labbra dell'attore (già opportunamente truccato) in modo da far sembrare che la mancanza di sangue fresco avesse corroso Backus fino all'osso, lasciando scoperta e visibile la dentatura; inoltre fu incaricato di realizzare la scena (poi tagliata nella versione finale del film) nella quale Backus, che già inizia a dare segni di sfaldamento, viene colpito alla testa da un proiettile.

Scartata per motivi di tempo e di budget l'idea di usare uno squib (una carica esplosiva appositamente creata per effetti del genere), Savini risolse il problema in un modo semplice ed ingegnoso: dopo aver schiacciato parte dei capelli dell'attore contro il cranio passando ripetutamente su di essi un pezzo di sapone umido e asciugando il tutto, con un intervento pittorico simulò una ferita sulla superficie così ottenuta.

Preparò quindi un brandello di pelle usando del lattice liquido e vi incollò sopra dei capelli dello stesso colore di quello dell'attore; indi sovrappose il brandello alla ferita sul cranio e colorò tutto in modo da mascherare il più possibile le giunzioni.

Al finto brandello di pelle fu attaccato un filo di nylon, che rendeva possibile il rimuoverlo a comando velocemente, in modo da far sembrare che si fosse staccato conseguentemente all'impatto del proiettile; per migliorare la credibilità dell'effetto, fu diretto verso i capelli dell'attore un getto d'aria al fine di simulare lo scompigliarsi dei capelli nel punto che si supponeva colpito dalla pallottola.

DEATHDREAM (DEAD OF NIGHT, THE NIGHT WALK, THE NIGHT ANDY COME HOME) Regia di Bob Clark, 1972

**DERANGED THE  
CONFESSIONS OF A  
NECROPHILE**

*Regia di Bob Clark e Alan  
Ormsby, 1972*

Questa pellicola è basata sulle gesta realmente avvenute di Ed Gein, uno psicopatico che negli anni '70 mutilò e uccise diverse persone, per poi mangiarle oppure per mummificarle o fabbricare utensili da parti dei loro corpi (non si può certo dire che fosse uno sprecone!).

Savini questa volta non era meramente un assistente, ma il responsabile vero e proprio dei molteplici effetti del film.

Coadiuvato da Jerome Bergson, Savini dovette realizzare un discreto numero di FX di vario tipo: quattro cadaveri mummificati, due make-up di invecchiamento, e vari oggetti che si supponevano ricavati da cadaveri, come un tamburo di pelle umana.

Il tronco e gli arti dei cadaveri furono realizzati con carta e cotone imbevuti di lattice su di un'armatura di rete metallica e tondini di legno; i teschi erano modelli in plastica del cranio umano opportunamente ricoperti di lattice nei punti strategici per simulare i tessuti putrefatti.

Il tutto fu poi colorato in tonalità adatte.

Fu necessario inoltre invecchiare artificialmente due attori che altrimenti sarebbero sembrati troppo giovani per i ruoli che ricoprivano, utilizzando protesi in lattice schiumato (una gomma estremamente porosa ed elastica) e parrucchini di varia fattura in modo da simulare una calvizie incipiente.

Poiché ogni persona ha una fisionomia facciale differente dalle altre, ogni volta che si deve eseguire un lavoro di protesi accurato è necessario avere a disposizione un esatto duplicato in gesso del volto dell'attore che deve sottoporsi al trucco (una «life mask», per usare un termine tecnico americano) in modo da poter ottenere protesi che calzino a pennello e in grado quindi di seguire la mimica facciale in maniera migliore che se fossero state create, per così dire, a occhio.

Per ottenere il duplicato in gesso viene presa un'impronta del volto dell'attore tramite l'alginato, un materiale gommoso che viene spalmato sulla pelle e che è in grado di riprodurre minuziosamente tutti i dettagli; una volta che l'impronta è completa, viene staccata dalla pelle e riempita di gesso liquido.

Solidificatosi il gesso, questi viene estratto dall'impronta e si ha così a disposizione il duplicato necessario.

**MARTIN**

*Regia di George Romero, 1977*

Misteriosamente rititolato in Italia «*MARTYN WAMPYRE*», come già accennato nella biografia, questo è il film che vede la prima collaborazione fra George Romero e Tom Savini. Narra la storia di un giovane, di nome appunto Martin, che mentre è in viaggio per andare a trovare suo zio scopre di essere un vampiro ed ha continui flashback di una sua vita precedente in cui è stato ucciso proprio per i suoi delitti.

Dopo aver vampirizzato un paio di donne in abiti discinti ed aver ucciso il marito geloso di una di queste, Martin viene finalmente eliminato dallo zio che gli conficca un paletto nel cuore.

Il primo effetto del film doveva consentire a Martin (l'attore John Amplas) di eseguire con una lametta da barba un lungo e profondo taglio sull'avambraccio di una ragazza addormentata per poterne poi succhiare il sangue.

Il principio adottato è, probabilmente, vecchio quanto il cinema stesso: si tratta di rendere inoffensiva, limandone accuratamente il filo, l'arma del delitto, alla quale viene poi applicato un sottile tubicino che termina da un lato appena sotto la punta della lama, e dall'altro in una siringa colma di sangue artificiale situata fuori dall'inquadratura.

Nascondendo opportunamente il lato «truccato» dell'arma volgendolo verso la parte anatomica da incidere, si procede quindi a passare la lama sulla pelle mentre un operatore fuori campo provoca la fuoriuscita del sangue usando la siringa; agli occhi dello spettatore il sangue sembra provenire da uno squarcio aperto dalla lama nella carne.

Savini fu chiamato nuovamente in causa per la scena in cui Martin conficca, in primo piano, un paletto nel collo del marito geloso mentre costui giace a terra svenuto.

Il procedimento ideato da Savini è stato soprannominato «il trucco del mezzobusto» ed è stato utilizzato poi in moltissimi altri film horror, a cominciare da «*Venerdì 13*»: venne preparato un pannello riproducente la parte di set sulla quale era stato visto sdraiato l'attore nell'inquadratura precedente; nel pannello venne poi praticata un'apertura attraverso la quale l'attore, che fu fatto inginocchiare giusto dietro al pannello tenuto in posizione verticale, poté far passare la sua testa e parte del collo.

Una riproduzione in lattice schiumato della parte mancante del collo e delle spalle fu poi applicata subito sotto la mascella dell'attore; posizionando la macchina da presa in modo da far sembrare che la scena fosse ripresa orizzontalmente e stringendo il campo ad un primo piano, si creò l'illusione di vedere l'attore ancora sdraiato per terra.

A questo punto è chiaro come sia stato possibile, sfruttando lo spazio nascosto fra protesi e collo vero, conficcare per un bel pezzo un paletto nella finta gola, debitamente equipaggiata con gli immancabili tubicini del sangue.

Un altro trucco fotografico fu adoperato per la scena dell'impalamento di Martin a fine film: il paletto che sembra conficcarsi dritto nel suo cuore in realtà era incastrato nella cavità ascellare, fra il braccio e il torace dell'attore disteso sul letto; posizionando opportunamente la macchina da presa in modo da riprendere la scena lateralmente e leggermente dal sotto, si dette l'impressione che il paletto venisse effettivamente piantato nel torace dell'attore.

Giustamente ritenuto uno dei classici del gore, «*ZOMBI*», è anche una delle poche pellicole del genere nella quale gli effetti speciali risultano scaturire naturalmente dall'evolversi della trama, senza scadere nel gratuito.

Sicuramente il dato più impressionante riguardo alle difficoltà tecniche incontrate da Savini è il numero delle comparse zombi che passarono sotto le mani esperte dell'artista e dei suoi dieci assistenti: circa tremila persone!

Con non molto tempo a disposizione per realizzare gli effetti, Savini decise di dividere gli zombi in due categorie: quelli «normali» e quelli «speciali».

Gli zombi normali erano quelli utilizzati per le scene di massa o che dovevano apparire in campo lungo.

Per questi Savini realizzò un buon numero di protesi generiche (che potevano cioè essere applicate a più persone, in quanto il trucco non doveva essere ripreso in primo piano ed eventuali imperfezioni dovute al non perfetto calzare delle protesi risultavano quindi praticamente invisibili all'occhio della macchina da presa) riproducenti ferite, squarci, labbra strappate o deformi e così via; dopo aver applicato le protesi necessarie, la pelle veniva colorata in una tonalità verdastria.

Gli zombi speciali erano invece quelli che avevano un ruolo più importante nella storia, come ad esempio lo zombi dell'aeroporto, calvo e con il volto devastato da piaghe cancerose, o il boy friend di Gaylen Ross che viene ucciso verso la fine del film e che torna dalla morte con il collo orrendamente squarciato da un morso e con il capo perennemente reclinato da una parte.

Savini prese il calco del volto per ognuno degli attori che dovevano impersonare uno zombi speciale e creò quindi una serie di protesi individuali, ognuna diversa dall'altra, in modo da ottenere un campionario di zombi tutti differenti fra loro e facilmente identificabili dal pubblico.

Per il look di entrambe le categorie di zombi, Savini si ispirò all'idea che questi fossero persone recentemente morte e quindi resuscitate; con questo concetto in mente, creò truccature adatte a persone uccise da incidenti stradali, a vittime di omicidio, a pazienti morti di

## ZOMBI

*Regia di George Romero, 1978*

cancro o di altri morbi letali.

Fra le molteplici atrocità che costellano il film, una in particolare merita una menzione perché, oltre ad essere stata eccellentemente realizzata, la scena in questione è stata tagliata nell'edizione italiana del film ed è quindi per noi inedita: mi riferisco allo zombi la cui testa viene tranciata a metà dalle pale in movimento di un elicottero.

Savini, dopo aver preso il calco dell'intera testa dell'attore designato al ruolo, realizzò una finta sommità del capo in modo da avere qualcosa da poter effettivamente tagliare via; sezionò quindi orizzontalmente la protesi così ottenuta ed applicò la parte inferiore sulla testa (vera) dell'attore; provvide quindi a splatterizzare adeguatamente ciò che doveva sembrare il taglio, e posizionò la parte superiore della protesi al suo posto, stando bene attento che sangue e brandelli di pelle (in realtà scampoli di gommapiuma e cose del genere) non fuoriuscissero dalla linea di separazione, rivelando il trucco anzitempo; completò il trucco una parrucca. Alla parte superiore della finta sommità cranica fu assicurato un filo da pesca, in modo da poterla far volare via come se fosse stata effettivamente tagliata dalle pale dell'elicottero, rivelando ciò che sembravano tessuti ed ossa tranciati e sanguinanti.

Le pale dell'elicottero in realtà non erano presenti nella scena, ma furono sovrimpresse otticamente in postproduzione.

### VENERDÌ 13

*Regia di Sean S. Cunningham,  
1980*

Questo film è sicuramente uno dei migliori e più famosi slasher movies mai realizzati, oltre che uno dei più grandi successi commerciali nel filone horror.

Le ragioni di questo successo sono molteplici: una storia solida e ricca di suspense, una regia ottima, recitazione di buon livello, una colonna sonora ormai leggendaria di Henry Manfredini e, ultimi ma non meno importanti, gli effetti di Savini, che mai prima d'ora era stato così convincente.

Nel film ci sono ben dieci omicidi, quattro dei quali sono commessi davanti ai nostri occhi: i restanti non vengono mostrati effettivamente, ma di tre ne vediamo le esplicite conseguenze.

Il primo assassinio necessitante di effetti vede vittima una ragazza spaventata dallo strano comportamento della persona che le ha dato un passaggio in macchina (il cui volto non viene ovviamente rivelato, in quanto si tratta dell'assassino); inseguita e raggiunta dal misterioso personaggio, le viene tagliata la gola con un coltello affilato.

Savini realizzò una protesi riprodotte la parte esterna del collo dell'attrice, da sotto il mento fino alla clavicola, con lo squarcio già realizzato.

Sulla gola dell'attrice fu quindi assicurato il necessario tubo per il sangue, ed il tutto fu ricoperto con la protesi in modo che lo squarcio in essa riprodotto si trovasse proprio sopra l'estremità terminale del tubicino; l'attrice, inclinando leggermente in avanti la testa, portava a combaciare i lembi del taglio che risultava così invisibile.

Dopo aver visto le mani dell'assassino passarle la lama (ovviamente spuntata) sul collo, l'attrice sollevò il mento separando nuovamente i margini dello squarcio, dando così l'impressione che la carne si fosse veramente aperta al contatto con il coltello.

Il secondo a morire graficamente è l'attore Kevin Bacon, che viene trafitto da un'arpione mentre è disteso su di un letto; la particolarità della scena sta nel fatto che l'arpione non penetra il torace dell'attore dall'esterno, ma dall'interno, essendo stato spinto attraverso il materasso da sotto il letto.

L'effetto fu realizzato nello stesso identico modo dell'omicidio con paletto nella gola creato per «MARTYN WAMPYRE», ma fu filmato in orizzontale avendo a disposizione lo spazio sotto il letto per nascondere il corpo di Bacon, la cui testa ovviamente spuntava dal materasso appositamente forato ed equipaggiato con la replica in lattice schiumato di collo e spalle dell'attore. La terza vittima incontra il suo destino nella forma di un'accetta che l'assassino le pianta nel cranio.



In realtà, non si vede la scure colpire veramente la fronte dell'attrice; ciò che vediamo è l'accetta solcare l'aria diretta verso la ragazza e, successivamente, l'utensile profondamente conficcato nel cranio. Per quest'effetto Savini fece un duplicato della vera scure, in lattice schiumato, e ne tagliò la lama in modo che si adattasse al viso dell'attrice (Jeannine Taylor) in modo che, una volta ad esso incollata, si creasse l'illusione che l'accetta fosse penetrata a fondo; gli immancabili tubicini per il sangue fornirono il tocco finale.

La decapitazione finale dell'assassino richiese un duplicato dalle spalle in su di questi, in modo da poter effettivamente separare di netto la testa dal resto del corpo; il duplicato fu realizzato con la solita tecnica già vista per simili effetti (calco del volto, duplicazione in gesso, realizzazione degli stampi necessari per ottenere infine la replica in lattice schiumato).

Questo film si incentra sulle vicende di un maniaco che uccide donne per poi prenderne gli scalpi e «addobbarci» i manichini che tiene nel suo appartamento.

Se non si considera il forte misoginismo, la pellicola è un ottimo film, piuttosto inquietante e condito con lo splatter di qualità di Savini, che si spinse ancora più in là di ciò che aveva fatto per *VENERDÌ 13* nella raffigurazione realistica della violenza.

A questo proposito, è possibile vedere, seguendone l'itinerario nelle varie pellicole, come Savini sia andato via via perfezionandosi, riuscendo a fare dell'effetto splatter un'arte.

I primi due omicidi, effettuati con una garrota e con un temperino ai danni di una coppia, sono una combinazione dell'effetto della lametta di «*MARTYN WAMPYRE*» e della gola tagliata di «*VENERDÌ 13*».

Più interessante è sicuramente lo scalpamento di una prostituta (Rita Montone) ad opera del maniaco (Joe Spinell); si tratta di un effetto abbastanza complesso ed elaborato e fu realizzato in più fasi.

La prima inquadratura presenta la vittima, già strangolata da Spinell, distesa sul letto; il maniaco comincia ad incidere il cuoio capelluto della Montone, adoperando un temperino opportunamente preparato da Savini con il solito tubicino per il sangue.

A questo punto l'inquadratura cambia e vediamo la faccia di Spinell per un paio di secondi, permettendo così a Savini di preparare la fronte dell'attrice per il passo successivo, applicandovi sopra un sottile strato di una particolare cera da trucco (nota anche come plastilina da trucco), nella quale la lama poteva affondare realmente aumentando così la credibilità della scena, che va avanti fino a che la fronte è stata incisa per metà della sua lunghezza. L'inquadratura salta di nuovo alla faccia di Spinell; quando torniamo a vedere l'attrice distesa sul letto, Savini era intervenuto nuovamente per completare la sequenza: i capelli della Montone, nella parte superiore del cranio, erano stati schiacciati con la tecnica previamente descritta in «*DEATHDREAM*» e truccati in modo da simulare lo strato di grasso esistente appena sotto la cute; sopra di essi Savini aveva posto uno scalpo artificiale in lattice su cui aveva meticolosamente riprodotta la capigliatura dell'attrice usando autentici capelli umani.

L'effetto fu completato modellando con la plastilina da trucco il margine del taglio e aggiungendo abbondante sangue artificiale; a questo punto a Spinell non restava altro che afferrare il finto scalpo e sollevarlo, rivelando così al di sotto ciò che sembrava carne viva. Dopo aver assassinato un'infermiera accoltellandola nei tunnel della metropolitana, il maniaco pedina con la sua macchina quella di una giovane coppia fino ad un posto isolato. Mentre vediamo l'uomo darsi da fare (interpretato, sorpresa, dallo stesso Savini), il maniaco si avvicina alla vettura e, d'improvviso, gli spara a bruciapelo, disperdendone la testa per tutta la macchina.

Ovviamente non era l'autentico Savini quello al quale si sparò, ma una riproduzione in lattice schiumato supportata da un'anima di gesso riempita di sangue artificiale e di cervelli di

## MANIAC

*Regia di William Lustig, 1980*

pecora (per darle quel tocco in più).

Se pensate che uno come il maniaco in questione non soffra di complessi di colpa, vi sbagliate di grosso: verso la fine del film, infatti, Spinell comincia ad avere allucinazioni estremamente spiacevoli.

Recatosi al cimitero a parlare con la tomba di sua madre, le sue preghiere di essere ascoltato vengono esaudite dal cadavere della vecchia che si fa strada attraverso la terra fino a raggiungere la sua prole in una scena mozzafiato.

La mamma zombi fu realizzata nello stesso modo dei suoi più illustri antenati di «ZOMBI»; per dare agli occhi un'espressione vacua, Savini fece preparare da un ottico apposite lenti a contatto sclerali (che ricoprono cioè l'intera area dell'occhio esposta).

Ragionevolmente spaventato da questo episodio, il maniaco torna di corsa al suo appartamento, dove pensa erroneamente di essere in salvo: qui verrà infatti mutilato e decapitato dai manichini improvvisamente animatisi ed incarnatisi nelle sue vittime.

Questa sequenza è un'orgia di effetti speciali: ben sette cadaveri rianimati, uno dei quali senza testa (realizzato utilizzando le spalle ed il collo adoperate per la decapitazione in «VENERDÌ 13»), provvedono ad accoltellare Spinell, a tagliargli una mano e, infine, a strappargli la testa dal collo. La mano tagliata, ovviamente, era artificiale; piazzata in modo che fuoriuscisse dal polsino della camicia, cadde a terra non appena fu colpita all'altezza del polso con un machete.

Per decapitare Spinell, fu necessario duplicarne le fattezze dalle spalle in su; il volto artificiale fu realizzato con la bocca e gli occhi spalancati, in modo da non poter essere distinto dal vero attore, che nell'ultima sequenza stava appunto urlando a pieni polmoni per il terrore e la sorpresa. All'interno del collo, un semplice manico di scopa solidale con la testa ma libero di ruotare rispetto alle spalle permetteva alle attrici impersonanti gli zombi di muovere la testa artificiale a destra e a sinistra prima di strapparla definitivamente.

## THE BURNING

Regia di Tony Maylam, 1980

Come già accennato nella biografia iniziale, il film è una variazione sul tema VENERDÌ 13: al campeggio si narra di un povero diavolo, rimasto orribilmente sfigurato anni fa a causa di un incendio provocato dalla negligenza di alcune persone, che sarebbe scappato nei boschi incapace di accettare la sua menomazione e pronto a vendicarsi prima o poi. Ovviamente nessuno crede veramente a questa leggenda locale, che si rivela però essere autentica quando qualcuno armato di un grosso paio di cesoie mutila e uccide un nutrito gruppo di persone, principalmente teen-agers. Il volto del killer, orrendamente sfigurato dalle bruciature, doveva chiaramente essere mostrato solo alla fine, durante il climax del film. Savini decise quindi di impegnarsi a fondo nell'ideare il look del maniaco, studiando testi di medicina riguardanti persone realmente deturpate da gravi ustioni; ispirandosi a queste immagini, creò una maschera in schiuma di lattice che poteva essere indossata dall'attore e che, incollata in particolari punti del volto, ne avrebbe seguito la mimica.

Una copia della maschera fu supportata da uno strato di gesso ed usata per la scena finale del film, nella quale il maniaco viene finalmente ucciso da un' accetta che lo colpisce violentemente sul lato sinistro della faccia.

Ma fra la sua creazione e la sua morte, il maniaco aveva intanto provveduto a dispensare le sue attenzioni ad un buon numero di ragazzi e ragazze.

La prima a morire è l'attrice Carolyn Houlihan, alla quale il maniaco taglia la gola con le sue affilatissime cesoie dopo averle tappato la bocca; l'effetto fu ottenuto con la stessa tecnica già adoperata per «VENERDÌ 13» (lame delle cesoie rese inoffensive, protesi con taglio prerealizzato e tubo per il sangue). In seguito, l'assassino elimina una prostituta conficcandole nell'addome le cesoie. Savini, dopo aver preso un calco del busto dell'attrice, lo duplicò in lattice schiumato e lo assicurò ad un manichino in modo da fornirgli un sostegno; le cesoie furono quindi piantate nel finto addome, mentre a lato una mano della vera

attrice si contraeva spasmodicamente per indurre gli spettatori a credere di aver visto accadere il tutto ad una persona autentica. Tutto questo è niente paragonato al massacro che il maniaco compie su di una zattera a scapito di cinque giovani: uno viene colpito al torace, procurandogli un'enorme ferita; un altro viene pugnalato alle spalle con le cesoie e gettato in acqua; al terzo vengono amputate tre dita con un colpo secco; al quarto le cesoie penetrano nel collo e l'ultimo viene colpito alla fronte con le lame.

Il primo effetto fu ottenuto senza ricorrere a protesi: dopo aver inciso longitudinalmente un profilattico, Savini sigillò il taglio con nastro adesivo, riempì il profilattico di sangue e lo chiuse con un nodo.

Ad una delle estremità del nastro adesivo fu assicurato un sottile filo di nylon; il preservativo fu poi assicurato con un altro nastro adesivo a cavallo del muscolo trapezio dell'attore, cui fu poi fatta indossare la sua maglietta pretagliata proprio sopra il profilattico; il taglio nella maglietta fu infine chiuso usando piccolissimi pezzi di nastro adesivo, in modo da non renderlo evidente.

Tirando energicamente il filo di nylon da fuori campo, il profilattico si aprì rilasciando il sangue in esso contenuto e nel contempo la maglietta sembrò lacerarsi in quel punto poiché il filo aveva staccato i pezzetti di nastro che la tenevano insieme.

Per la mutilazione delle dita, Savini realizzò due mani artificiali; una in silicone, per il taglio vero e proprio delle dita, e una in gesso, riprodotte la mano già mutilata; nei moncherini delle dita di questa nascose i necessari tubi del sangue.

La scena con le cesoie affondate nella gola di un ragazzo caduto sulla zattera e poi estratte rese necessaria la costruzione di un apparato identico a quello costruito per «*MARTYN WAMPYRE*»; colgo l'occasione per far notare che, in quasi tutti gli effetti che hanno a che fare con gole tagliate, Savini ha saggiamente fatto sì che il sangue uscisse non solo dallo squarcio, ma anche dalla bocca, a causa della vicinanza fra i due orifizi.

Gli altri due omicidi furono girati usando un manichino per la pugnalata alle spalle e una variante del trucco adoperato in «*DEATHDREAM*» per il colpo di fucile.

Savini fece inoltre realizzare una particolare versione delle cesoie per la scena in cui l'attore Larry Joshua viene letteralmente appeso ad un albero tramite le cesoie che gli hanno trapassato il collo: la punta delle cesoie fu rimossa e fra queste e il resto dell'utensile furono inseriti due lunghi pezzi di acciaio curvati in modo da seguire la linea del collo dell'attore e da far sembrare, una volta che questi aveva indossato la maglietta, che le cesoie fossero penetrate da sotto il pomo di Adamo e fossero fuoriuscite dal retro del collo; penso non ci sia bisogno di ricordare che il tutto fu equipaggiato con i soliti tubi per il sangue.

Il successo di «*VENERDI' 13*» fu la ragione che indusse i produttori di questo film ad assumere Savini per poter aggiungere alla pellicola già completata alcune scene splatter.

La prima consisteva nel mostrare una testa tagliata posta in un acquario, con tanto di pescetti che vi nuotavano intorno.

Poiché l'inquadratura doveva durare abbastanza a lungo, Savini scartò l'idea di realizzare una testa artificiale. Ciò che fece fu una variazione dell'effetto «mezzobusto»: la libreria sul quale poggiava l'acquario fu ricostruita in modo da poter nascondere al suo interno il corpo dell'attore, la cui testa sbucava all'interno dell'acquario grazie alle solite aperture. Al collo dell'attore fu poi applicata una protesi che faceva sembrare la testa realmente staccata dal corpo; infine una membrana di plastica nera fu incollata appena sotto la protesi e sul fondo della vasca, sigillandola.

Furono aggiunti i necessari sassolini, un respiratore da sub fu piazzato in bocca all'attore e la vasca fu riempita d'acqua.

Al momento di girare, il respiratore veniva tolto dalla bocca e tenuto a portata di mano nel caso l'attore non ce la facesse più a trattenere il respiro.

GLI OCCHI DI UNO  
SCONOSCIUTO  
*Regia di Ken Wiedrhor, 1981*

La seconda scena che richiese l'intervento di Savini riguardava un omicidio effettuato con un coltello a serramanico affondato nel collo di un uomo.

Fu preparato un coltello tagliandone via buona parte della lama e applicando alla parte restante un tubo per il sangue; per l'inquadratura la lama tronca fu premuta contro il collo dell'attore in maniera da sembrare penetrata a fondo, e il tubo (situato sul lato del coltello opposto a quello inquadrato dall'obbiettivo) fornì la necessaria quantità di sangue.

L'ultima sequenza è situata a fine film: il maniaco sta per strangolare una ragazza nel bagno di casa quando, improvvisamente, l'attrice Lauren Tewes appare e gli spara dritto in mezzo agli occhi. Savini applicò sulla fronte di John Di Santi, che impersonava l'assassino, una protesi nel cui centro era stato praticato un foro dello stesso diametro di quello che avrebbe procurato un vero proiettile calibro 38. Nel foro fu inserito un bottone di plastica collegato ad un filo in modo da poterlo tirare via velocemente e far sì che un foro sembrasse essersi prodotto nella fronte di Desanti; un sottile tubicino per il sangue era stato inserito all'interno della protesi e terminava esattamente sotto il foro, permettendo così al sangue artificiale di fuoriuscire dalla ferita.

L'effetto fu completato mettendo uno squib all'interno di un profilattico pieno di sangue finto che fu attaccato ad una speciale piastra metallica imbottita, successivamente assicurata al retro del cranio di Desanti, in modo che, nel momento in cui appariva il foro di proiettile sulla fronte, fosse possibile detonare lo squib e simulare così la fuoriuscita del proiettile.

## THE PROWLER (ROSEMARY'S KILLER)

Al di là dell'astuto titolo alternativo, ovviamente, coniato nel tentativo di capitalizzare sul successo di «*ROSEMARY'S BABY*» (1968, regia di Roman Polanski), questo film è discretamente realizzato, e Savini come al solito elargisce liberamente il suo splatter d'annata.

Il primo effetto riguarda l'impalamento, ad opera di un forcone, di una coppia in riva ad un lago; la scena fu realizzata montando insieme sequenze alternate di un vero forcone che penetra nella schiena di un manichino e di un forcone con le punte tagliate a varie altezze e premuto contro i corpi dei vari attori.

Successivamente, l'assassino uccide un ragazzo che si sta apprestando a raggiungere la fidanzata sotto la doccia.

Mentre il disgraziato si toglie i vestiti, la sua testa viene afferrata dal di dietro dal maniaco che gli pianta poi una lunga baionetta nella fronte; gli occhi della vittima si rivoltano all'indietro, mostrando solo la sclera bianca, e la punta della baionetta fuoriesce dal mento.

Savini fabbricò un duplicato della testa dell'attore con il solito metodo già visto e la riempì di profilattici gonfi di sangue; non dovette quindi fare altro che immergere la baionetta nel cranio artificiale fino a che questa non spuntasse dal mento.

Per l'inquadratura successiva, l'attore fu dotato di lenti sclerali completamente bianche ed un duplicato della punta della baionetta gli fu incollato al mento; il manico della baionetta con la restante parte di lama veniva tenuto premuto contro la fronte dell'attore, in modo da riprodurre le condizioni viste nella scena immediatamente precedente.

Un'altra sequenza vede il killer, vestito (come in tutto il film) in tenuta da combattimento dell'esercito americano con tanto di elmetto in testa, emergere improvvisamente dall'acqua di una piscina per tagliare la gola ad una sventurata bagnante notturna; come abbia potuto non affogare con tutta quella roba addosso o come abbia fatto ad entrare nella piscina senza che la vittima se ne accorgesse non ci è dato sapere.

Pur nell'assurdità che permea la scena, tuttavia, l'effetto realizzato da Savini risulta estremamente convincente; fu adoperato il solito trucco, che dovrebbe ormai esservi familiare, della protesi pretagliata.

L'uccisione del killer con un colpo di fucile a bruciapelo da appena sotto il mento è una delle migliori opere di Savini in assoluto, pur nella semplicità della realizzazione: una pelle



in schiuma di lattice, una sottostruttura in gesso, alcuni profilattici riempiti di sangue e la testa esplode in maniera decisamente spettacolare, schizzando in aria occhi di vetro e orecchie artificiali e letteralmente inondando il muro retrostante di sangue.

Per questo film ad episodi – cinque piccole storie tenute insieme da un'altra che funge da cornice narrativa – Savini ebbe finalmente la possibilità di cimentarsi in effetti differenti rispetto a quelli che aveva fatto fino a quel momento: il film infatti predilige fantasmi, zombi e strane creature a psicopatici assetati di sangue, permettendo così a Savini di affrancarsi dell'etichetta di «*Re dello Splatter*» che cominciava ad andargli stretta a causa del suo formidabile talento come effettista speciale in senso lato e non solo limitato agli effetti gore.

Essendo inoltre Savini un grande fan dei film cosiddetti di mostri (tipo «*LA COSA*», «*LA CREATURA DELLA LAGUNA NERA*» eccetera), lavorando a «*CREEPSHOW*» poté finalmente avere la soddisfazione di realizzare un buon numero di strane creature; oltre a questo, all'artista furono concessi tre mesi di preproduzione durante i quali egli poté sperimentare gli effetti molto più a lungo che per i film precedenti, fatto che gli permise di utilizzare tecniche più avanzate con risultati decisamente migliori.

La prima creatura ad apparire in «*CREEPSHOW*» è Raul, lo spettro che invita ad inizio film il bambino ad ascoltare le sue storie.

Poiché creare un cadavere dal nulla avrebbe richiesto troppo tempo, si decise di realizzare la creatura utilizzando come supporto un vero scheletro umano acquistato da un rifornitore per musei antropologici.

Le articolazioni del polso e delle dita della mano destra, furono rese nuovamente funzionanti per mezzo di piccoli giunti e perni meccanici controllati via cavo secondo il principio «push-pull»; altrettanto si fece per apertura e chiusura della bocca e per permettere allo spettro di sorridere.

Cosa è un meccanismo «push-pull»?

Nel corpo umano, i movimenti sono determinati dal contrarsi e dal distendersi dei muscoli, collegati alle ossa per mezzo dei tendini; nel mondo degli effetti speciali queste funzioni sono sostituite (con le ovvie limitazioni) dai cosiddetti meccanismi «push-pull», funzionanti nel seguente modo: dopo aver riprodotto schematicamente lo scheletro della creatura con un'armatura metallica snodata nei punti desiderati, ad ogni giunzione viene attaccato un cavo metallico che, tirato da un operatore fuori campo, avrà la funzione del tendine; una molla posizionata sotto il giunto in modo da non risultare in tensione quando l'articolazione è in posizione normale provvede, contraendosi quando il cavo viene tirato e distendendosi al rilascio di questi, al ritorno del tutto nella posizione iniziale (fungendo, per così dire, da muscolo antagonista).

Al teschio fu asportata la parte posteriore per potervi inserire i meccanismi necessari al movimento (radiocontrollato) degli occhi; le ossa furono poi ricoperte con una pelle in schiuma di lattice ovviamente decomposta e corrosa al punto giusto.

Per l'episodio «*La festa del papà*», nel quale un padre egoista e volitivo torna dall'aldilà deciso ad avere la sua torta per la festa massacrando la sua famiglia (composta prevalentemente di lunatici, a quanto si può intuire dal dialogo), Savini realizzò uno dei migliori make-up da morto vivente della sua carriera, secondo a mio parere solo a quello creato per «*DUE OCCHI DIABOLICI*» (vedi la scheda relativa più avanti); delle sembianze del vecchio Nate ormai non c'è più nulla di riconoscibile, e ciò che resta è meramente uno scheletro con pochi brandelli di tessuto decomposto attaccati.

La truccatura consisteva in una grossa protesi riproducente il cadavere da metà sterno in su e da due «guanti» in lattice schiumato per poter dotare il cadavere di arti adeguati al suo stato.

## CREEPSHOW

Regia di George Romero, 1982

La torta di compleanno che il vecchio testardo riesce alla fine ad avere, richiese un nuovo intervento di Savini, in quanto essa non è altro che la testa tagliata dell'attrice Carrie Nye grottescamente decorata con panna montata e candeline; l'effetto fu ottenuto con una variazione del principio usato per mostrare la testa nell'acquario in «*GLI OCCHI DELLO SCONOSCIUTO*»: un vassoio appositamente preparato con un foro per l'introduzione della vera testa ed una protesi al collo per riprodurre la carne tranciata.

Per il secondo episodio, «*La solitaria morte di Jordy Verril*», il contributo di Savini fu veramente esiguo: un paio di vescichette verdastre che compaiono sulle dita del contadino (interpretato da Stephen King in persona) all'inizio della sua trasformazione in un orrido vegetale e la scena finale del suicidio del povero Verril, ormai ridotto ad una pianta umana, che si spara un colpo di fucile alla testa; per questa scena utilizzò lo stesso trucco adoperato per lo «zombi dell'elicottero» in «*ZOMBI*», facendo volare via la parte superiore del cranio, già tagliata in precedenza e poi riposizionata, tramite un filo di nylon.

I restanti effetti dell'episodio furono curati da Barbara Anderson, disegnatrice dei costumi per il film.

L'episodio che richiese l'intervento maggiore di Savini fu senza dubbio il terzo, «*La cassa*»: una vecchia cassa trovata nei sotterranei dell'università contiene una sorpresa molto, molto sgradevole nelle forme di una creatura assetata di sangue, che troverà un uso inaspettato quando un professore deciderà di adoperarla per eliminare la sua odiosissima moglie (Adrianne Barbeau).

La creatura in questione, soprannominata «Fluffy» (palla di pelo) a causa del suo aspetto, fu realizzata in diverse versioni per diverse esigenze di copione.

Quella più complessa era un make-up meccanizzato, ossia una maschera i cui movimenti non erano controllati dall'attore che la indossava, ma da un gruppo di operatori fuori campo tramite cavi push-pull (questo a causa della troppa diversità fra la fisionomia della testa di Fluffy e quella del cranio di una normale persona); veniva usata per dettagli di espressioni facciali o per quando Fluffy doveva interagire con gli attori.

Per le scene degli attacchi alle varie persone, fu adoperata una testa senza alcun meccanismo, dotata di denti di gomma in modo da non ferire accidentalmente gli attori; infine, per una scena che doveva essere girata sott'acqua, si realizzò una maschera dotata di un respiratore da sub abilmente nascosto all'interno della bocca.

Per «*Qualcosa che ti affoghi*», era richiesto che due amanti, affogati crudelmente dal marito della donna, tornassero dalla loro tomba d'acqua per vendicarsi.

Poiché, in realtà, un cadavere che fosse restato immerso nell'acqua per solo metà giornata, come quelli in questione, non avrebbe avuto un aspetto abbastanza disgustoso, Savini si prese la libertà di non rispettare strettamente la realtà e realizzò due make-up in schiuma di lattice raffiguranti una pelle estremamente grinzosa e flaccida.

L'episodio finale, «*Stanno strisciando su di te*», è a mio giudizio il migliore del film: un miliardario dal cuore di pietra vive in un appartamento appositamente costruito per evitare l'intrusione di insetti, dai quali il protagonista è follemente terrorizzato.

Un black-out causa il mancato funzionamento degli impianti di sicurezza, e quando la luce ritorna, vediamo l'appartamento letteralmente invaso da migliaia di scarafaggi, striscianti dentro e fuori il cadavere del miliardario ucciso da un attacco di cuore.

Per la sequenza nella quale gli scarafaggi escono dalla bocca del protagonista (l'attore E.G. Marshall) e, successivamente, erompono dal suo torace, Savini creò un duplicato cavo del busto di Marshall; un'enorme siringa di plexiglas, riempita di scarafaggi autentici, terminava nella cavità orale in modo da poter far fuoriuscire gli insetti al momento desiderato.

Lo stesso metodo fu usato per la fuoriuscita degli scarafaggi dal torace; si dovette però provvedere a creare nel busto in lattice schiumato un orifizio che permettesse agli animaletti di uscire; l'apertura in questione fu poi dissimulata incollandovi sopra un fazzolettino di carta (poi truccato in modo da rendere impossibile distinguerlo dalla «pelle» circostante) attraverso cui gli scarafaggi si aprirono facilmente una via d'uscita.

Questo film doveva, almeno nelle intenzioni del regista, mettere fine alla già confusa saga originata dai due sequel precedenti: «*L'ASSASSINO TI SIEDE ACCANTO*» e «*WEEK-END DI TERRORE*»; in realtà gli sono seguiti ben altri quattro capitoli, nessuno dei quali si è rivelato minimamente all'altezza dell'originale.

Se non altro, «*CAPITOLO FINALE*» può almeno vantare gli effetti di Savini, dato che lo splatter manca quasi del tutto negli altri sei sequel.

Il primo effetto è quasi ad inizio film, quando Jason si alza da un tavolo dell'obitorio dove è stato portato perché creduto morto e uccide un infermiere tagliandoli la gola con un seghetto e successivamente girandogli la testa di centottanta gradi a mani nude.

Per il seghetto che penetra nel collo,

Savini ricorse al vecchio trucco della lama sagomata in modo da sembrare infissa nella carne; per la rotazione della testa, invece, preparò un apparato simile a quello usato per «*MANIAC*»: testa e spalle in lattice schiumato, con un meccanismo nel collo che permetteva la rotazione manuale del cranio all'indietro.

Fuggito dall'ospedale, Jason (Ted White) accoltella una ragazza decisamente obesa che fa l'autostop ai margini della strada che porta a Crystal Lake: vediamo la lama spuntare dal pomo di Adamo dopo essere stata inserita nella nuca.

Rendendosi conto che la scena richiedeva, per poter essere girata, una testa artificiale, Savini decise di realizzarne due versioni, ciascuna con una differente espressione, in modo da far sembrare, tramite il montaggio, che la ragazza avesse aperto la bocca, dando così l'impressione che venisse accoltellata una vera persona e non un manichino.

Dopo aver trucidato altri cinque o sei ragazzi (tutto effettuato tramite trucchi già spiegati per i film precedenti e che quindi mi sembra superfluo analizzare), Jason è intenzionato a far fuori anche un bambino, Tommy, e sua sorella maggiore Trish (Kimberley Beck), che vivono in una casa vicino al lago.

Mal gliene incoglie, perché i due si dimostrano degli ossi duri: prima Trish lo raggiunge con un colpo di machete fra il dito medio e l'anulare della mano destra, e poi Tommy riesce ad assestargli un colpo al cranio con lo stesso machete, sancendo la fine di Jason (almeno per questo film!).

Per poter mostrare il machete che effettivamente penetrava fra le dita, Savini dovette ovviamente realizzare una mano meccanica cavocontrollata; data la difficoltà del centrare esattamente il punto desiderato con il machete, la scena fu girata in reverse, cioè eseguendo le azioni al contrario e stampando poi la pellicola partendo dall'ultimo fotogramma invece che dal primo: in questo modo fu possibile prima posizionare esattamente la lama dove la si voleva, e poi tirarla via velocemente in modo che, dopo le fasi di stampa, sembrasse che il machete fosse stato affondato, e non estratto come in realtà era accaduto.

Subito dopo riusciamo finalmente a vedere la vera faccia di Jason, nascosta per tutto il resto del film dietro una maschera da hockey, rimossa ora da un colpo di Trish.

Conviene adesso fare un passo indietro al primo «*VENERDÌ 13*»: infatti Savini aveva già dato un volto a Jason, che nel primo film era semplicemente un bambino ritardato affogato nel lago Crystal e che non c'entrava niente con gli omicidi commessi: con un'unica grossa protesi facciale rese l'attore Ari Lehman (che impersonava Jason da piccolo) simile ad un bambino idrocefalo con i denti storti, un labbro leporino, un orecchio a sventola ed un occhio semichiuso.

Il make-up per «*CAPITOLO FINALE*» fu, quindi, la per così dire naturale evoluzione dei tratti somatici di Jason, ottenuta come al solito con varie protesi in lattice schiumato.

La scena in cui Tommy raggiunge il volto di Jason con il machete fu girata anch'essa in reverse; per la sequenza in cui Jason cade in avanti, con la lama che gli penetra profondamente nel cranio fino quasi a dividerglielo a metà, Savini realizzò una testa meccanica i cui movimenti erano curati da servomotori radiocomandati celati all'interno, e che sostituivano i cavi nel controllare vari meccanismi push-pull.

VENERDÌ 13, PARTE IV:  
CAPITOLO FINALE  
Regia di Joseph Zito, 1984

IL GIORNO DEGLI ZOMBI  
Regia di George Romero, 1985

Dopo sette anni, Romero aveva deciso di chiudere la sua trilogia sui morti viventi ed affidò come al solito a Savini il compito di curare gli effetti speciali di trucco.

In questo periodo di tempo, grazie anche all'esperienza acquisita con «*CREEPSHOW*», Savini aveva affinato ulteriormente le sue capacità tecniche ed allargato il suo raggio d'azione anche alle creature meccaniche.

Questa fu l'occasione per mostrare pienamente ciò di cui era capace. «*IL GIORNO DEGLI ZOMBI*» è, infatti, una summa di tutti i trucchi già sperimentati, resi ancora più impressionanti: effetti «mezzobusto», cadaveri meccanici, protesi, mutilazioni, tutto il bagaglio effettistico di Savini sembra essere presente in questo film in versione rinnovata e migliorata. Subito all'inizio vediamo comparire l'incredibile Dr. Tongue, uno zombi la cui cavità orale è ormai andata persa e la cui lingua penzola liberamente fra brandelli di carne; per l'ovvia impossibilità di asportare la mascella ad un vero attore lo zombi fu realizzato come manichino meccanico, dotato di movimenti della testa e degli occhi controllati da fuoricampo con un radiocomando. Dr. Tongue, assieme a Bud (lo zombi che viene rieducato ad una vita più o meno civile) e ad un altro paio che fanno la loro comparsa nel laboratorio del «Dr. Frankenstein», è uno degli zombi «speciali», cioè uno di quelli ai quali Savini si dedicò con maggior impegno in quanto dovevano o apparire in primo piano, come Dr. Tongue, o avere un ruolo preminente nel film, come Bud; per le comparse-zombi, Savini adoperò essenzialmente le stesse tecniche adoperate per «*ZOMBI*», oltre ad un buon numero di maschere per campo lungo che potevano essere infilate e tolte in pochi secondi risparmiando così una considerevole quantità di tempo e di lavoro sul set.

Due dei migliori effetti del film hanno luogo durante una sequenza ambientata nel laboratorio del «Dr. Frankenstein»: su di un tavolo operatorio, giace immobile un cadavere la cui testa è stata rimossa chirurgicamente lasciando esposto il cervello ancora collegato al sistema nervoso; mentre la dottoressa Sarah (Lori Cardille) osserva con orrore i risultati di questo esperimento, un altro zombi cui sono stati asportati tutti gli organi interni attraverso un'enorme apertura nel tronco si libera di una delle cinghie che lo tengono prigioniero e, nel tentativo di sollevarsi dal letto, perde gli intestini dall'addome aperto; «Frankenstein» gli si avvicina con calma e gli pianta la punta di un trapano nella fronte, mettendolo definitivamente a riposo.

Il cadavere con il cervello esposto fu ottenuto da Savini adoperando al contrario il principio del «mezzobusto»: stavolta era il corpo autentico dell'attore ad essere in vista, mentre la testa era stata nascosta semplicemente piegandola all'indietro in modo da farla rientrare in un'apposita cavità predisposta nel tavolo; una protesi provvedeva poi a simulare il cervello esposto.

Lo zombi che perde gli intestini è uno dei più brillanti risultati tecnici mai realizzati.

Infatti, quando già dentro di noi abbiamo catalogato l'effetto come un «mezzobusto» ormai familiare, lo zombi si alza facendo immediatamente cadere la nostra supposizione e lasciandoci stupefatti: come è possibile che sia stato fatto un effetto del genere su di una vera persona?

La risposta sta nell'incredibile abilità con cui Savini ha realizzato una grossa protesi riprodotte la cassa toracica scarnificata e l'addome svuotato dagli organi, applicata poi sul tronco dell'attore; un mirabile lavoro pittorico e di modellatura fa sì che uno spessore di dieci centimetri (tale è infatti quello della protesi in questione) ci appaia invece come una cavità profonda il doppio; la stessa tecnica viene utilizzata in seguito, durante la sequenza in cui Sarah sogna che il suo boy friend ha subito una sorte simile.

Per la punta del trapano che penetra nella fronte, Savini ricorse ad un espediente familiare: un finto trapano all'interno della punta del quale si trovava un tubo per il sangue; un adeguato effetto sonoro completò l'illusione.

Più avanti nel film, Sarah e due compagni entrano nottetempo nel laboratorio; sollevando un lenzuolo, fanno una macabra scoperta: sotto di esso giace la testa di un soldato ucciso nel pomeriggio da uno zombi, tenuta artificialmente in vita da «Frankenstein».



La testa in questione era costituita da una pelle in lattice schiumato supportata da una struttura meccanizzata che permetteva il movimento degli occhi e l'aprirsi e chiudersi della bocca; particolare curioso è che il soldato era impersonato da Greg Nicotero, uno degli assistenti di Savini.

Per il gran finale, dove i due militari superstiti vengono spietatamente uccisi e smembrati da un'orda di zombi, Savini ricorse essenzialmente al «mezzobusto», nascondendo le parti da amputare e sostituendole con duplicati artificiali; nel caso del soldato che viene decapitato, la testa venne dotata di meccanismi radiocollati per occhi e bocca, nonché di una sezione di pelle che poteva essere asportata dalle mani degli zombi mettendo a nudo la muscolatura facciale ed un bulbo oculare nella sua orbita.

Più che degli effetti di Savini che si vedono nel film, sarebbe corretto parlare di quelli che non si vedono perché tagliati inspiegabilmente in sede di montaggio: quasi metà delle realizzazioni di Savini non sono presenti nella versione finale, e i pochi effetti restanti sono decisamente stati montati in maniera che non rende loro giustizia (esempio: la decapitazione dello yuppie in macchina ad inizio film).

La pellicola, pur non essendo paurosa, risulta comunque divertentissima, grazie alle esilaranti situazioni nelle quali sono implicati i quattro membri della «famiglia della motosega»: Papà, Faccia di Pelle, Testa di Latta e il Nonno.

Gli ultimi tre personaggi devono il loro aspetto all'abilità di Savini, che sviluppò le idee usate per il primo «*NON APRITE QUELLA PORTA*», realizzando tre make-up estremamente brillanti.

Riguardo invece agli effetti splatter, come già accennato molti di essi non sono stati inclusi nel film o sono stati montati decisamente male.

L'effetto dello yuppie la cui testa viene mozzata diagonalmente dalla motosega di Leatherface fu ottenuto non solo attraverso l'uso di una testa artificiale, ma anche con una speciale truccatura che faceva sì che la parte che si supponeva tagliata del cranio sembrasse distaccarsi dalla testa del vero attore, portando così l'effetto ad un più alto livello tecnico e migliorando sensibilmente la credibilità della scena; proprio l'uso di questa protesi è stato minimizzato nella versione definitiva, dove lo possiamo soltanto intravedere e per giunta in maniera confusa. Dopo aver preso un calco della testa dell'attore, Savini preparò due protesi: una riproduceva la parte sinistra del cranio fino a circa metà della fronte, dove terminava con una brusca angolazione verso il basso; l'altra riproduceva la parte mancante (quella destra) della fronte e terminava in modo tale da combaciare con il bordo angolato della prima protesi. Le due protesi, complete di capelli, una volta applicate al loro posto davano l'impressione che il cranio fosse stato segato a metà; la parte superiore della vera testa dell'attore, nascosta sotto le protesi, fu dipinta in nero in modo che, una volta posto l'attore truccato davanti ad uno sfondo scuro (la scena si svolge di notte) e fatta scivolare in giù la protesi rappresentante la parte segata della testa con il solito filo di nylon, per illusione ottica il cranio dipinto risultasse invisibile e sembrasse quindi che il personaggio fosse stato effettivamente raggiunto dalla lama della motosega.

Una scena che fu tagliata del tutto, ambientata in un garage sotterraneo, necessitava per poter essere girata di altre due teste mozzate a metà dalla motosega di Leatherface; Savini creò per l'occasione due teste contenenti un amalgama di sangue artificiale e scampoli di gomma e gommapiuma per simulare la carne e il tessuto cerebrale scempiati dalla lama. Per quanto riguarda invece gli effetti presenti nel film, questi sono fondamentalmente due: lo scuoiamento del fonico L.G. (Lou Perry) e la morte di Leatherface (Bill Johnson) nel duello finale con Dennis Hopper, che interpreta il poliziotto «Lefty» Enright.

Dello scuoiamento, in realtà, vediamo solo le conseguenze: brandelli di pelle, inclusa la faccia di L.G. (realizzati in lattice prevulcanizzato), ed L. G. stesso con le costole e la mu-

## NON APRITE QUELLA PORTA 2

Regia di Tobe Hooper, 1986

scolatura facciale messa a nudo dall'operazione di Leatherface, effetto ottenuto con un ampio uso di protesi rappresentanti i tessuti muscolari sanguinanti e le ossa scarnificate dalla lama del coltello elettrico.

L'uccisione di Leatherface richiese invece un intervento più esteso: nel film vediamo Hopper che infila il maniaco con la motosega nell'addome, e Leatherface urlante mentre la parte finale della lama gli fuoriesce dalla schiena.

Savini, dopo aver preso un calco del corpo di Bill Johnson, preparò una grossa protesi riproducibile l'addome sventrato di questi; commissionò poi una motosega speciale la cui lama, inoffensiva, era lunga circa un terzo di quella usata nelle scene di combattimento.

Assicurò quindi l'estremità terminale della lama all'interno dello squarcio nella protesi in modo da garantire la libertà di rotazione della catena dentata della motosega; sulla schiena di Johnson fu poi applicata la parte finale della lama, supportata da una struttura nascosta sotto gli abiti, ed equipaggiata anch'essa di un meccanismo di rotazione dei denti.

La vera forza di questo effetto sta proprio nel mostrare la lama in funzione anche dopo aver attraversato il corpo di Leatherface: è questo, infatti, che a livello inconscio ci fa accettare la scena, senza quindi distogliere la nostra attenzione dal focalizzarsi su ciò che le compete, ovverossia la storia narrata.

#### INVASION U.S.A.

*Regia di Joseph Zito, 1987*

Questo film, che racconta la storia di un'invasione degli U.S.A. «dall'interno» ad opera di un'organizzazione paramilitare, richiese un intervento non troppo esteso di Savini. Essenzialmente gli effetti di questo film si possono ricondurre ad un'unica categoria: le morti per arma da fuoco.

Buona parte dei cattivi, infatti, viene decimata da Chuck Norris con l'uso di pistole, mitragliatrici e perfino di un bazooka.

Per quanto concerne le ferite da proiettile, Savini utilizzò una versione avanzata della tecnica adoperata per «*GLI OCCHI DELLO SCONOSCIUTO*»: stavolta il bottone che nascondeva il foro di proiettile già praticato nella protesi non veniva tirato via tramite un filo, ma espulso grazie ad un getto di aria compressa, proveniente dallo stesso tubicino utilizzato per il sangue, e ottenuto attaccando una diramazione del tubicino ad una bomboletta di aria compressa tipo quelle usate dai fotografi.

Per la scena finale nella quale Chuck Norris liquida il capo dei cattivi sparandogli a bruciapelo con un bazooka, Savini realizzò un duplicato in schiuma di poliuretano dell'attore, lo equipaggiò con i necessari palloncini riempiti di sangue e vi collocò all'interno una potente carica esplosiva in modo da poter letteralmente sbriciolare il manichino; la schiuma di poliuretano è un materiale leggero e flessibile che viene adoperato al posto del lattice schiumato per creazioni di grosse dimensioni in quanto non necessita di essere cotto in forno.

#### MONKEY SHINES- ESPERIMENTO NEL TERRORE

*Regia di George Romero, 1988*

Discretamente originale e piuttosto ben realizzato, questo film narra la storia di una scimmietta di nome Ella, addestrata per servire persone tetraplegiche, che impazzisce in seguito all'inoculazione di un siero ed, entrata in contatto mentale con la persona che assiste (l'attore Jason Beghe), uccide tutti coloro che per un motivo o per un altro sono odiati da questi. Il maggiore contributo di Savini è costituito da diverse versioni di un sosia meccanico di Ella, in grado di compiere certe azioni che la vera scimmia non sarebbe stata capace di fare o che sarebbe stato pericoloso girare con un animale vero (tipo le scene nella quali Ella punge gli attori con un ago ipodermico).

Furono realizzati quattro modelli di Ella, ognuno con differenti capacità di movimento e di espressione, inclusa una dotata di un meccanismo a molla per farla fuoriuscire da una falsa schiena di Jason Beghe in una sequenza onirica nel finale.

Date le ristrette dimensioni della scimmia, le meccaniche rappresentarono un vero grattacapo per Savini ed i suoi assistenti, che proprio per questo decisero di limitare al massimo le

capacità di ciascun modello a vantaggio della qualità del movimento.

Un effetto del genere, che non deve palesarsi come tale ma, al contrario, deve passare inosservato proprio perché lo spettatore non deve supporre che esista, era essenzialmente di tipo nuovo per Savini, che comunque risolve brillantemente i problemi tecnici dimostrando al solito il suo genio. Fu costruita anche una particolare siringa ipodermica nella quale l'ago (spuntato) non era fisso ma rientrava all'interno ogni volta che veniva premuto su una superficie, in modo da poter simulare iniezioni a tradimento senza nessun pericolo per gli attori: l'ago infatti, scomparendo all'interno del corpo della siringa, dà l'impressione di essere stato conficcato realmente nella carne degli attori.

L'incisione della schiena di Beghe per le due scene dell'operazione, ad inizio e a fine film, furono ottenute con il solito trucco della lama spuntata; due altre operazioni invece non sono state incluse nella versione finale del film: riguardano un intervento chirurgico al cervello dell'attrice Stacy Foster, che in seguito Beghe sogna effettuato su di sé.

Per questo effetto, che mostra una porzione del cervello dell'attrice attraverso un'apertura nella scatola cranica, Savini creò una protesi riproducendo il cervello esposto e dotata di piccoli air bladders (specie di palloncini gonfiabili e sgonfiabili a comando) in modo da poter pulsare in seguito agli stimoli artificiali che si supponeva fossero dati al cervello dell'attrice.

In questo film, tratto da un romanzo di John Russo (coautore de «*LA NOTTE DEI MORTI VIVENTI*»), un vampiro dell'età coloniale viene risvegliato da un sabba dopo duecento anni, trovandosi a confronto con una società enormemente cambiata nonché con un suo sadico discendente.

Benjamin Latham - questo è il nome del vampiro -, oltre a soffrire di orribili rimorsi a causa del suo dover uccidere per sopravvivere, deve anche fare i conti con il luogotenente Ron Vargo, un poliziotto omicida che desidera vendicarsi su Latham per ragioni personali, interpretato da Tom Savini in persona!

Un particolare curioso è che il vampiro in questione possiede una saliva dalle proprietà quantomeno inusuali: è in grado infatti di infettare e bruciare la carne umana.

Gli effetti relativi alle conseguenze dei morsi di Benjamin sono, dunque, piuttosto raccapriccianti: la parte morsa si gonfia e si ricopre di pustole in poco tempo.

Le necessarie protesi, rappresentanti mani e volti deturpati dal fluido corrosivo, furono realizzate in lattice schiumato da Greg Funk seguendo un disegno di Savini. Funk, da lungo tempo uno degli assistenti di Savini, essendo anche un buono stuntman si prestò a sostituire Gavin Kindlin (l'attore che impersonava Benjamin) per le scene più rischiose, indossando una maschera riproducendo esattamente le fattezze di Kindlin in modo da non far notare la sostituzione operata. Oltre a vari effetti decisamente splatter, conseguenti dalla folle attività omicida di Matthew Latham (John Hall), il discendente sadico di Benjamin (braccia strappate, cuori asportati, torture varie) ed una donna che, in una scena reminescente de «*IL GIORNO DEGLI ZOMBI*», viene privata degli organi interni - realizzati più o meno con le stesse tecniche usate in passato -, «*HEARTSTOPPER*» fa uso di una delle più recenti e migliori innovazioni nel campo del make-up, introdotta dal grande Dick Smith.

Abbiamo già visto come Savini avesse simulato un colpo di pistola sparato dritto in fronte, usando aria compressa od un filo di nylon per rimuovere un bottone da un foro praticato in una protesi; la tecnica usata per questo film invece permette di usare uno squib sul volto dell'attore, producendo così un effetto gore veramente spettacolare.

Per capire l'importanza di questo fatto, bisogna considerare che uno squib, essendo una carica esplosiva, non può chiaramente essere applicato sulla nuda pelle dell'attore; generalmente lo si incastra in piastre metalliche appositamente costruite e dotate di un'imbottitura in resina spessa 3-4 centimetri; se uno spessore del genere non crea problemi quando si

## HEARTSTOPPER

*Regia di John Russo, 1989*

tratta di ottenere una ferita sul corpo di una persona vestita, in quanto può essere facilmente dissimulato dagli abiti, non è così nel caso di una ferita sulla pelle nuda: è chiaro che risulta impossibile mascherare una piastra di 3 centimetri applicata sulla fronte di un uomo, perché anche coprendo il tutto con una protesi, il volto risulterebbe visibilmente alterato.

Il segreto sta nell'eliminare totalmente l'imbottitura di resina, sostituendo la piastra di uso canonico con un placca di acciaio fatta su misura da un laboratorio dentistico e studiata per adattarsi perfettamente alla fisionomia facciale dell'attore: in uno spessore di 3-4 millimetri è possibile allora far rientrare piastra, carica esplosiva e protesi, ottenendo un risultato di estrema naturalezza.

## DUE OCCHI DIABOLICI

*Regia di Dario Argento e George Romero, 1990*

Quando due talenti del calibro di Dario Argento e George Romero collaborano per adattare due racconti di Edgar Allan Poe al grande schermo, il risultato sarà sicuramente un prodotto di ottimo livello; se poi Tom Savini è incaricato di supervisionare gli effetti speciali, si può essere certi che il film vale la pena di essere visto.

Nell'introduzione, ho detto come sempre Savini riesce a stupirmi e a meravigliarmi: in ogni film dà qualcosa in più rispetto a quelli precedenti, perfezionando le illusioni e superandosi continuamente nell'immaginare e nel realizzare immagini da incubo.

Per il primo segmento, «*Testimonianza sul caso del signor Valdemar*», diretto da Romero, Savini ed i suoi assistenti Everett Burrell, John Vulich, Will Huff, Greg Funk e Jerry Gergely dovettero ricreare un buon numero di illusioni.

La storia narra di come un uomo ipnotizzato in punto di morte e successivamente creduto morto sia in realtà sospeso in un limbo fra la morte e la vita, dal quale non potrà muoversi finché non si sarà vendicato di coloro che lo hanno ucciso per ereditare la sua fortuna: la moglie (Adrianne Barbeau) e il medico curante.

Per dare l'idea che Valdemar (Bingo O'Malley) peggiorasse ogni giorno le sue condizioni fisiche, furono realizzati diversi set di protesi facciali che andavano dal quasi normale al decrepito, applicate a seconda della bisogna.

Per le scene in cui la moglie di Valdemar spara addosso al cadavere camminante di suo marito, fu utilizzata la tecnica già descritta per «*HEARTSTOPPER*», con una piccola variazione: gli squib che dovevano detonare sul volto erano meno potenti di quelli posizionati sul retro del cranio, in modo da simulare più realisticamente l'effetto della decompressione sul foro di uscita (nella realtà, il repentino cambiamento di pressione all'interno della scatola cranica originato dal proiettile che entra ed esce fa sì che i tessuti circostanti il foro di uscita vengano devastati da una vera e propria esplosione).

Le presenze ultraterrene che popolano il limbo nel quale Valdemar è suo malgrado trattenuto sono una delle creazioni più elaborate - anche se si vedono solo per pochi secondi - effettuate per l'episodio di Romero: desideroso di evitare i cliché precedenti, Savini immaginò questi fantasmi come presenze aliene ed anonime, inquietanti proprio per la loro assoluta estraneità: privi di qualunque segno che permetta di distinguerli, le loro facce sono altamente stilizzate, senza occhi né bocca né narici, di un uniforme colore grigio.

Per la morte del Dr. Hoffman (Ramy Zada), che si ipnotizza per dormire e viene ucciso dai suddetti fantasmi a mezzo di un metronomo che gli viene piantato nel torace, Savini ricorse all'effetto "mezzobusto", incorporando nella riproduzione del tronco dell'attore una camera stagna riempita di sangue artificiale pronto a schizzare tutt'intorno non appena il metronomo vi fosse caduto sopra. Quando Hoffman si risveglia (morto mentre era ipnotizzato, è ora condannato a vagare nello stesso limbo di Valdemar), il suo corpo è in avanzato stato di decomposizione, e la parte inferiore del metronomo conficcato nel suo corpo spunta dal suo torace. Con questo zombi, Savini inaugura quella che si potrebbe definire la nuova era dei morti viventi: abbandonati totalmente i concetti usati per «*ZOMBI*» e per il suo seguito, si getta a capofitto nell'assoluta riproduzione della realtà, realizzando un make-up oltremodo



elaborato e convincente e facendo ricredere chi pensava che ormai sui morti viventi fosse già stata detta l'ultima parola.

La parte del metronomo che si vede spuntare dal torace di Zada è una riproduzione in materiale ultraleggero del vero strumento, attaccata solidamente alla grossa protesi che ricopre Zada dall'ombelico in su.

Per «*Il gatto nero*», l'episodio diretto da Dario Argento, gli effetti da realizzare furono ancora più numerosi e complessi, anche a causa del fatto che il protagonista, Rod Usher (Harvey Keitel), è un fotografo famoso in tutto il mondo per i suoi book contenenti foto di delitti orribili realmente accaduti. Tre di questi ci vengono mostrati nel corso del film, ed ognuno è ispirato ad un diverso racconto di Poe: troviamo un corpo tagliato a metà da una lama oscillante («*Il pozzo e il pendolo*»), un cadavere dissotterrato cui sono stati asportati tutti i denti («*Berenice*») e due donne barbaramente uccise i cui corpi sono stati nascosti nella cappa di un camino («*I delitti della Rue Morgue*»); il tutto con il sapiente contributo di Savini, che appare anche in un cameo come il folle che ha asportato i denti dalle spoglie della sua consorte. I cadaveri per i primi due delitti furono realizzati tramite calchi delle vere attrici, duplicati poi in un secondo tempo in lattice schiumato e gelatina e dotati degli «*optionals*» richiesti, come ad esempio la bocca priva di dentatura e con gengive sanguinanti. La gelatina è un prodotto sintetico che rassomiglia estremamente alla pelle umana ed è molto più realistica del lattice schiumato, di cui non possiede però la resistenza né l'elasticità; viene quindi usata quando si pretende assoluto realismo ma nessuna mobilità.

Per la «*Rue Morgue*», invece, i cadaveri che appaiono sono due attrici in carne ed ossa, debitamente truccate e ricoperte con sangue artificiale.

È dopo l'assassinio della moglie del fotografo (Madeleine Potter) da parte di questi che si colloca, però, la maggior parte degli effetti realizzati da Savini.

Le sevizie inferte al gatto da Usher (nome scelto non a caso, come avranno notato i fan di Poe), ovviamente, non furono eseguite su di un felino autentico, ma su di un suo sosia artificiale, creato da Savini e dalla sua equipe.

Del gatto furono realizzate ben tre versioni: una a grandezza naturale, da usare nelle scene in cui la bestiola doveva apparire fra le mani di Keitel; una per i primi piani, in scala quattro volte più grande per potervi inserire più facilmente i complicati meccanismi necessari a simulare le espressioni di un gatto reale; ed infine, una meramente costituita da un paio di zampe anteriori, per brevi scene dove il gatto doveva artigliare qualcosa.

In seguito al suo delitto, Usher inizia a provare orribili rimorsi ed ad avere incubi spaventosi; nella sequenza più scioccante, lo vediamo inspiegabilmente catapultato in uno scenario macabro nel quale la gente viene torturata e uccisa come ai tempi dell'Inquisizione, sorte che in breve tempo condivide quando viene impalato da misteriosi individui.

Savini preparò un duplicato completo del corpo dell'attore, dedicando chiaramente la sua attenzione alle parti lasciate scoperte dai vestiti come la testa e le mani; equipaggiò poi l'interno del cranio artificiale con una specie di binario il quale assicurava che il palo usato uscisse esattamente dalla bocca come previsto.

Ma l'effetto a mio parere più riuscito di tutto il film lo vediamo alla fine, quando John Amos, che impersona l'ispettore di polizia, scopre il cadavere della moglie nascosto dietro un muro appositamente eretto da Usher: divorato per metà da mostruosi gattini appena nati. Come ho già detto nell'introduzione, fare un buon effetto gore è molto più difficile di quello che può sembrare: occorre bilanciare esattamente gli ingredienti - sangue, la carne maciullata o putrefatta - per ottenere un qualcosa che vada al di là del già visto senza sembrare pateticamente finto; in fondo, tutti sono capaci di cospargere di sangue un corpo, ma da qui a stupire la strada è molto, molto lunga.

Riguardo all'aspetto dei gattini demoniaci, Savini seguì le istruzioni di Dario Argento secondo il quale le bestiole dovevano rappresentare il Male incarnato, a causa (credo) del loro essere nati nel buio vicini ad un cadavere; dotò quindi i piccoli felini di artigli e dentature appuntite e sviluppate ben oltre quello che avrebbero dovuto essere in realtà.



S E R G I O  
S T I V A L E T T I  
L' E F F E T T O  
S P E C I A L E  
I N I T A L I A

FANTIA  
**XI**  
FESTIVAL

di Luca Farulli



# S E R G I O S T I V A L E T T I L' E F F E T T O S P E C I A L E I N I T A L I A

di Luca Farulli

Gradirei chiarire prima di cominciare, cosa intendo con il titolo dato a queste pagine dedicate a Sergio Stivaletti, che ripercorrono la carriera dell'artista attraverso i film cui ha collaborato.

Stivaletti non è l'artefice primo e unico degli effetti speciali in Italia; prima di lui ci sono stati Mario Bava, i Corridori, Germano Natali, Alvaro Passeri, Carlo Rambaldi e Giuseppe Tortora, tanto per citare in ordine alfabetico i più importanti.

Ma ha colmato il vuoto che esisteva in Italia riguardo alla figura dello special make-up artist, di colui cioè che è in grado di provvedere sia alla realizzazione di truccature speciali che alla costruzione di creature meccaniche.

Se si aggiunge a questo il fatto che Stivaletti non si è limitato solo ad effetti di questo tipo, ma ha incluso nel suo repertorio anche effetti ottici e di animazione, è facile rendersi conto che si tratta di un personaggio unico nel campo dell'effettistica italiana.

Pur nei limiti di tempo e budget, a volte assai ristretti, in cui si è trovato a dover lavorare, Stivaletti ha dato prova di un'ottima fantasia figurativa, che gli ha permesso quasi sempre di evitare di cadere nei cliché dell'immaginario collettivo che sono poi la peggior trappola che attende un effettista speciale.

Mi spiego meglio: tutti, al sentire la parola «demone», automatica-



mente ci immaginiamo una figura vagamente antropomorfa, dotata di corna o di ali da pipistrello o di zoccoli o, perché no, di tutte queste cose assieme.

Questo accade a causa di complessi fattori quali la tradizione culturale e la struttura intima del nostro inconscio: vi sono delle paure ancestrali, comuni a tutti gli uomini, che si sono concretizzate in immagini ben definite che la tradizione ci ha poi tramandate praticamente invariate nel corso dei secoli; per restare in tema, ad esempio, il diavolo è sempre stato rappresentato con fattezze più o meno caprine. Un qualcosa non in linea con la concezione che ne abbiamo viene quindi non riconosciuto e respinto come «sbagliato», anche se non sapremmo motivare il perché.

Appare evidente, alla luce di quanto detto finora, che l'effettista speciale, in quanto persona incaricata di concretizzare fisicamente l'elemento fantastico (sia esso un demone od un mutante od un alieno) deve allora muoversi all'interno di binari prestabiliti, pena il fallire nella sua impresa. Ma deve anche provvedere ogni volta a rinfrescare concetti ed immagini ormai già visti e rivisti, se vuole riuscire appieno nel suo intento: il *deja vu* è un temibile nemico di ogni forma d'arte, e nel nostro caso contribuisce a distogliere l'attenzione dello spettatore dalla storia, incrinando così il patto narrativo.

## BIOGRAFIA DI STIVALETTI

Sergio Stivaletti nasce a Roma nel 1957.

Come per la maggior parte degli special make-up artists, la sua passione per questo lavoro nasce dopo aver visto un film, in questo caso «*Un milione di anni fa*», contenente gli effetti in stop-motion di Ray Harryhausen. Per chi non lo sapesse, Harryhausen è l'inventore di una tecnica, la stop-motion, appunto, che permette di dare vita sullo schermo a creature fantastiche animandole un fotogramma per volta, un po' come dei cartoni animati tridimensionali.

Stivaletti comincia a fare i suoi primi esperimenti di stop-motion casalinga, che lo portano ad interessarsi sempre più alle tecniche usate per creare le illusioni cinematografiche, senza tuttavia pensare seriamente ad un lavoro nel campo degli effetti speciali; anzi inizialmente pensa di perseguire una carriera come pittore o scultore.

Finite le superiori, si iscrive nel 1977 alla facoltà di Medicina, dove studierà in maniera approfondita l'anatomia umana, ottenendone una conoscenza di prima mano che si rivelerà utilissima in seguito.

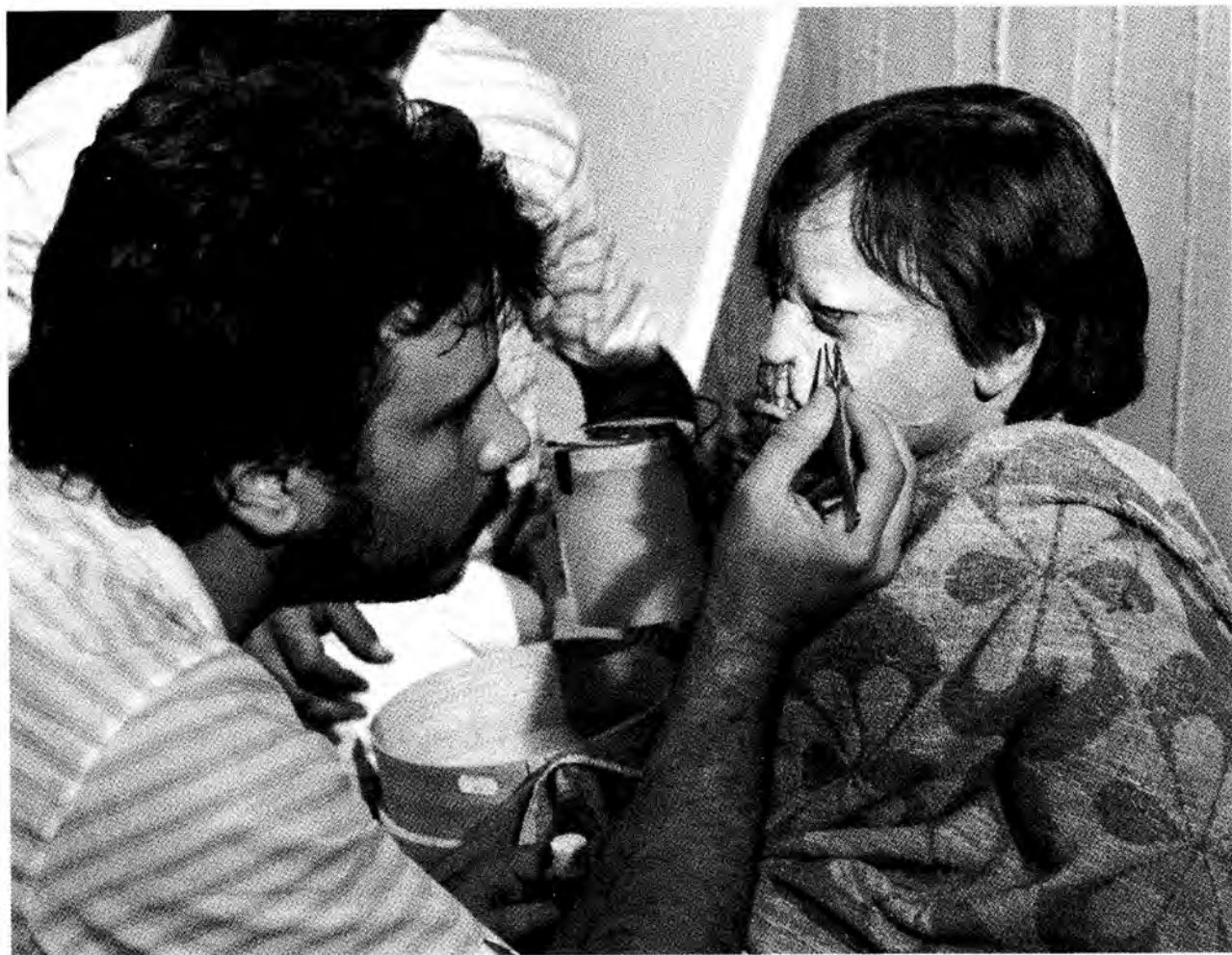
Nel frattempo inizia a frequentare l'ambiente del cinema, pensando di proporsi come aiutante nei laboratori di effetti speciali, ma si rende conto che, in realtà, questi non esistono: «Ti devo confessare che, agli inizi, credevo che avrei sempre fatto gli stampi per qualcun'altro, ma poi mi sono accorto che questo qualcun'altro mancava, non c'era la figura tipo Harryhausen di cui leggevo su tante riviste di cinema fantastico e dal quale cercavo lavoro».

Il suo primo lavoro come assistente è «*Murder Obsession*» (noto anche come «*Follia omicida*», 1980, regia di Riccardo Freda), dove aiuta a costruire una testa meccanica che doveva ricevere un'accettata; nel 1981 cura l'animazione dei vermi in «*Assassinio al cimitero etrusco*» di Sergio Martino.

Ma il vero colpo grosso mette a segno nel 1984, sul set di «*Phenomena*»: originariamente impegnato nella realizzazione di dettagli di cadaveri, un giorno sente dire che il regista Dario Argento è disperato perché non sa a chi rivolgersi per far creare il mostro del film.

Stivaletti parla con Argento, sottoponendogli i suoi disegni del mostro, ed Argento approva entusiasticamente: è l'inizio di una collaborazione che dura tuttora e che ha consentito di condire con adeguati effetti speciali alcuni dei migliori film horror nazionali.

L'anno successivo l'artista lavora ad «*Africaner*» di Mino Guerrini, film per il quale viene incaricato di costruire serpenti e pipistrelli meccanici, prendendo così confidenza con un particolare tipo di effetti che in seguito gli verrà richiesto più volte: la simulazione della realtà.



Il 1985 è un anno che vede Stivaletti produrre alcune delle sue migliori creazioni per «*Demoni*» di Lamberto Bava, dotando il film di un'incredibile quantità di effetti – splatter e non – di alto livello; seguono nello stesso anno le collaborazioni meno fortunate a «*Vendetta dal futuro*» di Sergio Martino ed a «*Miami Golem*», di Alberto de Martino.

Nel 1986 Stivaletti lavora a ben cinque film: «*Momo*», di Johannes Shaaf, i due tv-movies «*L'inchiesta*» di Damiano Damiani e «*Morirai a mezzanotte*» di Bava, con il quale collabora anche per «*Demoni 2*» dove riconferma i suoi talenti; infine contribuisce con un buon numero di effetti a «*Spettri*» di Marcello Avallone.

Argento torna nuovamente dietro la macchina da presa l'anno seguente per «*Opera*», ed ancora una volta chiama accanto a sé Stivaletti; ma i risultati più significativi li ottiene con «*Il nido del ragno*» di Gianfranco Giagni, grazie anche ad un maggiore controllo sugli effetti derivatogli dal curare sia quelli ottici che quelli meccanici. Nello stesso anno collabora a «*La piovra 2*» per la RAI nonché a «*Giallo*», il programma televisivo di Argento e Tortora, per il quale deve lavorare a ritmi folli.

«*La Chiesa*» apre la stagione del 1989, e a causa dell'enorme quantità di lavoro per questo film Stivaletti rifiuta l'opportunità di disegnare una creatura per una produzione spagnola, «*The riff*» (J. Simon), una scopiazzatura sul genere «*Leviathan*».

L'anno seguente la produzione di «*Willy Signori, e vengo da lontano*» (regia di Francesco Nuti) lo chiama a realizzare la pancia dell'attrice Isabella Ferrari; Lamberto Bava lo incarica di curare gli effetti del suo nuovo film, «*La maschera del demonio*».

Il 1991 vede Dario Argento produrre «*La Setta*» di Michele Soavi, e Stivaletti è insieme a loro per creare gli effetti.

Attualmente sta lavorando ai titoli di testa (con l'animazione in stop-motion di alcune mosche) per «*Exit*» di Pino Quartullo, film interpretato da Vittorio Gassmann.





## FILMOGRAFIA DI SERGIO STIVALETTI

### ASSASSINIO AL CIMITERO ETRUSCO

*Regia di Sergio Martino, 1982*

### PHENOMENA

*Regia di Dario Argento*

Pur avendo Stivaletti lavorato a ben 18 film, nella rassegna che segue è stato tralasciato *«Murder Obsession»* (1981, Riccardo Freda), per l'esiguità dei contributi apportativi, derivante dal fatto che in questa pellicola Stivaletti ha semplicemente ricoperto il ruolo di assistente e non ha curato personalmente gli effetti speciali, *«Africaner»* (1985, Mino Guerrini), per la scarsità di informazioni a disposizione al riguardo.

Gli stessi motivi mi hanno indotto a tralasciare la collaborazione alla serie televisiva prodotta dalla RAI *«La piovra 2»*, i film per la tv *«Morirai a mezzanotte»* (Lamberto Bava) e *«L'inchiesta»* (Damiano Damiani), entrambi del 1986.

L'unica, breve sequenza che necessitò il coinvolgimento di Stivaletti in questo film la si può osservare quasi all'inizio: la protagonista, osservando alcune foto di un'antica tomba etrusca, rimane vittima di un'allucinazione che le fa sembrare le foto coperte di vermi. Poiché i vermi, inizialmente, dovevano sembrar sbucare per metà dalla fotografia stessa, non si poterono utilizzare autentiche larve; Stivaletti realizzò quindi tre modelli di vermi da poter animare in stop-motion, ognuno provvisto all'interno di un'armatura che ne permettesse il flettersi a piacimento dell'animatore.

Chiaramente i modelli non furono realizzati in scala reale, ma della dimensione di circa venti centimetri; questo comportò anche il dover ingrandire la foto prescelta per la scena in modo da far sembrare che tutto fosse in rapporti naturali di grandezza.

Le inquadrature della foto gigante con i relativi vermi animati furono poi ridotte e combinate ottimamente con riprese delle foto a grandezza normale.

Come già detto nella biografia, questo film ha costituito per Stivaletti l'occasione di mostrare finalmente i suoi talenti.

Originariamente incaricato di realizzare dei dettagli di cadaveri per varie scene del film, in particolare quella in cui Jennifer (interpretata da Jennifer Connelly) cade in una vasca colma di vermi e corpi putrefatti, Stivaletti ha fornito al film uno dei suoi punti di forza: il bambino mostruoso, interpretato da Davide Marotta.

Pur avendo guardato senza provare particolare ribrezzo Jennifer tenersi a galla fra teste mozzate ed arti gonfi e dilaniati, il momento in cui il bambino piangente in un angolo si volta mostrando la sua faccia deforme mi spaventò a morte.

Lungi dal voler attribuire tutto il merito della scena a Stivaletti, mi sembra però doveroso riconoscere che in quest'occasione ha fatto veramente centro: il volto mostruoso del bambino è terrificante.

Stivaletti elaborò il look del mostro basandosi sugli effetti di una rara e particolare sindrome che colpisce i bambini non ancora nati, modificandone il patrimonio genetico ed alterandone quindi l'aspetto in modo orribile; con lo stesso approccio preparò i bozzetti per il *«mostro padre»*, che per motivi di budget però non superò mai lo stadio di progettazione. A causa della particolare conformazione della bocca del bambino, a "ferro di cavallo", non era possibile realizzare semplicemente delle protesi; Stivaletti ricorse quindi ad un make-up meccanizzato.

Dopo aver preparato la «pelle» del mostro in schiuma di lattice, Stivaletti costruì una sotto-

struttura in vetroresina (materiale scelto per la sua leggerezza e resistenza) equipaggiata con vari meccanismi push-pull che avevano la funzione di muovere le pelle in lattice, simulando le contrazioni muscolari della bocca; il tutto fu poi applicato al volto dell'attore adeguatamente truccato in modo da nascondere le giunzioni.

Un tubicino sottile, che terminava sotto il make-up proprio vicino alla dentatura artificiale consentiva al mostro di perdere bava dalla bocca.

Stivaletti dovette creare anche una versione gore del suddetto make-up, per le scene nelle quali il bambino-mostro viene attaccato da uno sciame di insetti che gli divorano la carne del volto: sfruttando il fatto che le riprese avvenivano in notturna e che il nugolo di insetti copriva parzialmente le immagini, poté dotare la maschera di un occhio enucleato senza che questo sembrasse sporgere rispetto al resto del volto.

Per la testa mozzata e coperta di vermi che viene mostrata all'entomologo (Donald Pleasance), Stivaletti realizzò un'apposita scultura che fu poi duplicata in lattice schiumato, equipaggiata con denti artificiali in resina e colorata appropriatamente; furono quindi aggiunti i tocchi finali, come brandelli di tessuto putrefatto ottenuti con lattice liquido e vari tipi di resine.

Un altro effetto curato da Stivaletti possiamo osservarlo subito ad inizio film: la forbiciata con la quale il maniaco inchioda al muro la mano di una ragazza, Vera (Fiore Argento, figlia del regista).

Per dare maggiore credibilità alla scena, Stivaletti decise di non realizzare semplicemente una banale mano artificiale, ma una mano meccanica, in grado di estendere a comando le dita, per dare l'impressione che il tutto stesse accadendo ad una cosa viva e non ad una copia di gomma; la repentina contrazione delle dita al momento della penetrazione della lama fu ottenuta con meccanismi push-pull inseriti all'interno del palmo della mano e messi in movimento da fuori campo; successivamente le dita vennero fatte muovere indipendentemente l'una dall'altra per non dare un'impressione di innaturalità al tutto.

«*DEMONI*» è indubbiamente un grande film, dotato di tutti gli ingredienti necessari ad un film horror moderno: una sceneggiatura solida ed originale, una certa visionarietà nelle immagini, un montaggio che gli conferisce un ritmo serrato, una colonna sonora altamente dinamica ed efficace e – ultimi, ma certamente non meno importanti – un nutrito gruppo di effetti speciali ben realizzati e funzionali alla storia.

Tengo a precisare che, come si può del resto dedurre dai titoli di coda, Stivaletti ha curato per questo film le creature, meccaniche e non, e le trasformazioni; gli effetti speciali di trucco, invece, come le vesciche che si gonfiano e scoppiano, sono stati realizzati da altre persone.

La prima scena che richiese l'uso degli effetti di Stivaletti era la trasformazione di una prostituta, contagiata dalla sua compagna.

Per la fuoriuscita delle unghie ricurve dalle dita della donna, Stivaletti creò una mano meccanica dotata di un buon numero di possibilità di movimento. Dopo aver preso il calco della mano dell'attrice, Stivaletti la duplicò in lattice schiumato e la applicò su di un apposito supporto in vetroresina precedentemente preparato.

Appena sotto le nocche della mano in lattice furono applicati diversi air bladders, per simulare contrazioni surreali ed indicare che qualcosa di strano stava per accadere; ogni dito, libero di muoversi indipendentemente, fu dotato di un meccanismo push-pull per la fuoriuscita delle unghie; un tubicino per il sangue contribuì a rendere più credibile la lacerazione della carne.

La mano trasformata che graffia il pavimento di legno era la mano vera dell'attrice, calzata all'interno di un vero e proprio guanto di schiuma di lattice riproducente un arto

**DEMONI**  
*Regia di Lamberto Bava, 1985*

demoniaco.

Per la sequenza nella quale l'attrice estroflette una lingua lunghissima, Stivaletti realizzò una testa animatronica, con possibilità di movimento degli occhi e della bocca, attraverso la cui cavità orale si poteva far uscire una lingua artificiale meccanica capace di riprodurre le movenze di una lingua vera. Il termine «animatronico» indica una tecnica di controllo dei movimenti che fonde meccanismi push-pull cavocontrollati e servomotori comandati a distanza tramite un radiocomando.

Ma la parte migliore della trasformazione doveva ancora venire: gli incisivi dell'attrice iniziano ad uscire dai loro alveoli, spinti da nuovi e mostruosi denti appuntiti che si fanno lentamente strada fino a far cadere i denti originari.

La testa meccanica utilizzata per la sequenza è la stessa descritta prima; ciò che a mio parere è degno di nota è il fatto che l'effetto funziona benissimo nonostante l'estrema vicinanza della cinepresa, senza rivelare la sua presenza in altro modo se non nella spettacolarità della scena: il che vuol dire un effetto che lavora a tutto vantaggio della credibilità della storia in quanto non attira l'attenzione su di sé, ma su ciò che sta accadendo.

Dopo un'orgia di effetti splatter di vario tipo, curati da Rosario Prestopino e quindi non pertinenti alla mia analisi, abbiamo un'altra scena di trasformazione che richiese nuovamente l'intervento di Stivaletti: la fuoriuscita del demone dalla schiena di Carmen (Fabiola Toledo).

L'effetto, in realtà, non avrebbe dovuto essere quello che si vede attualmente nel film: ciò che esce dal corpo dell'attrice era in realtà stato concepito per un altro scopo.

Originariamente, infatti, i demoni avrebbero dovuto subire uno stadio terminale di trasformazione, che li avrebbe portati al loro look definitivo, quello appunto della creatura che vediamo nella sequenza succitata.

Dalla schiena della ragazza doveva invece uscire un demonietto di piccole dimensioni; per motivi di budget e di tempo, si decise di eseguire un'unione dei due effetti, facendo uscire un demone «adulto».

Fu costruito uno speciale manichino riprodotto la forma del corpo dell'attrice in posizione carponi, dotato di un'apertura sulla schiena ricoperta con una pelle di lattice schiumato. Al di sotto della pelle fu posizionata una mano meccanica cavocontrollata, capace di flettere il polso e le dita verso l'esterno in modo da lacerare ciò che sembrava carne viva; la pelle in questione era stata trattata in maniera da perdere molta della sua resistenza ed essere quindi più facilmente penetrabile dalle unghie appuntite che corredevano le dita.

Un effetto realizzato che fu poi tagliato in fase di montaggio riguardava le conseguenze dell'uscita dal corpo: Stivaletti aveva anche creato, infatti, il residuo della trasformazione, cioè il corpo «sgonfiato» della ragazza.

Per il look dei demoni, scartata come già detto la possibilità di ricorrere ad un massiccio uso di protesi per ottenere il look originariamente concepito, Stivaletti ricorse all'uso di espedienti ormai collaudati che non mancarono comunque di fornire ottimi risultati: un adeguato trucco pittorico sottolineava le occhiaie e metteva in evidenza la rete venosa sulle guance, speciali lenti a contatto corneali conferivano agli occhi un'apparenza inumana, e apposite protesi dentarie dotavano le bocche di denti acuminati e mostruosi.

Le protesi dentarie vengono create esattamente con gli stessi procedimenti adoperati per la realizzazione di qualsiasi protesi: dopo aver preso un calco dei denti dell'attore ed averne fatto un duplicato in gesso, su questo vengono modellati i nuovi denti con le relative gengive per mezzo di una cera appositiva; della modellatura viene preso lo stampo, e una volta ripulita l'arcata dentale dalla cera, una particolare resina acrilica viene introdotta fra di essa e lo stampo della modellatura che vengono chiusi insieme «a sandwich», producendo così una protesi che calza perfettamente sui denti dell'attore.

La protesi viene poi rifinita, colorata con colori acrilici e lucidata con un'apposita vernice trasparente per darle l'aria di essere bagnata.

Per il gran finale, con l'eroe che a cavallo di una Cagiva VMX e armato di spada fa strage







di mostruosità ambulanti, Stivaletti realizzò una notevole quantità di effetti splatter che però non fu possibile valorizzare per ragioni di montaggio: decapitazioni, demoni infilzati nell'addome o mutilati, demoni sfregiati (per così dire) dal filo della spada. Due effetti, comunque sono ben visibili e decisamente efficaci: il primo è il demone cui un colpo di spada stacca la testa, che resta attaccata al collo solo per mezzo di un brandello di pelle; l'altro è il demone cui, in una scena omaggio a «ZOMBI», la testa viene tranciata dalle pale in movimento di un elicottero.

Per la decapitazione «all'arma bianca», Stivaletti realizzò testa e spalle di un demone in lattice schiumato e poi provvide a separare quasi totalmente il cranio dal collo, lasciando solo pochi millimetri di gomma a tenere tutto insieme.

La testa fu poi rovesciata all'indietro e l'interno del collo fu splatterizzato a dovere, aggiungendo scampoli di gomma piuma debitamente colorati ed un pezzo di colonna vertebrale tranciata, in modo da rendere più realistica possibile la mutilazione; finita questa operazione, Stivaletti rimise la testa nella sua posizione naturale e dipinse il tutto in modo da rendere indistinguibile la giunzione; completò l'opera aggiungendo le necessarie ombreggiature, i denti in resina ed un paio di occhi di vetro riproducenti il disegno delle lenti corneali indossate dagli attori.

Il tutto fu poi assicurato solidamente su di un manichino, e alla base della nuca venne collegato un cavo metallico.

Al momento di girare la scena, nell'esatto momento in cui l'attore faceva passare la spada davanti al collo del demone, Stivaletti tirò con uno strattone il cavo all'indietro, facendo sembrare che la lama avesse reciso di netto i tessuti e la colonna vertebrale e che la testa si fosse rovesciata a causa del contraccolpo.

Un approccio identico fu adoperato per lo zombi decapitato dall'elicottero, con l'unica differenza che stavolta era solo una porzione del cranio a volare via tramite un filo di nylon, mettendo in mostra cervello e carne scempiati già presenti all'interno della testa artificiale.

Per questa variazione "verde" sul tema di «TERMINATOR» (un cyborg assassino viene inviato nel presente da una multinazionale del futuro per uccidere uno scienziato ecologista), a Stivaletti fu richiesto di realizzare un effetto visto per la prima volta proprio nel film di Cameron: il braccio danneggiato del cyborg, con i meccanismi in vista ben funzionanti. Stivaletti risolse il problema con una particolare variante del "mezzobusto" adattata non all'intero corpo, ma semplicemente al braccio.

Dopo aver praticato un'apertura nel tavolo su cui doveva poggiare la mano (a palma in giù), l'attore Daniel Greene (il cyborg) infilò la sua vera mano dal di sotto, facendola spuntare dall'apertura dopo aver piegato il dorso verso la superficie del tavolo, nascondendo così anche l'apertura; fu applicata all'altezza del polso di Greene una protesi meccanizzata riprodotte il braccio squarciato.

All'interno della protesi erano presenti dei "tendini" metallici, cavocontrollati dall'esterno da Stivaletti per poterne permettere il movimento in corrispondenza del flettersi delle dita di Greene. Il braccio autentico dell'attore era nascosto dal piano del tavolo, e un'inquadratura accorta permise di evitare la presenza di Greene nelle immagini, evitando così di rovinare la credibilità dell'effetto, che funziona molto bene: ogni volta che un dito si contrae, vediamo il corrispondente "tendine" metallico muoversi in giù e giù come se fosse veramente responsabile del movimento del dito.

## VENDETTA DAL FUTURO *Regia di Sergio Martino, 1985*

MIAMI GOLEM (MIAMI  
HORROR)

*Regia di Alberto de Martino, 1985*

Per questa pellicola, Stivaletti dovette costruire un bambino mutante che si supponeva sviluppatosi in seguito alla manipolazione genetica effettuata da scienziati terrestri su di una "cellula" aliena isolata da un fossile trovato nei resti di un meteorite.

Purtroppo, chiunque si trovi a dover realizzare un infante più o meno malefico deve fare i conti con quello creato da Rick Baker per *BABY KILLER* (1978, Larry Cohen); le possibilità creative sono quindi ristrette e si rischia di cadere nel già visto (come è stato dimostrato anche dal feto artificiale realizzato da Chris Walas per la *MOSCA 2*).

Dato inoltre il budget piuttosto basso del film, è facile capire come questo effetto non rappresenti certo il meglio di quello che Stivaletti può dare: il feto (in lattice schiumato su di una struttura in vetroresina) non può camminare, e viene sempre inquadrato brevemente all'interno di una vasca di vetro.

MOMO

*Regia di Johannes Schaaf, 1986*

In questo film basato su di un romanzo di Michael Ende, autore de "La storia infinita", Stivaletti compare non nel ruolo di special make-up artist ma in quello di supervisore degli effetti ottici. Per effetti ottici si intendono tutti quei procedimenti che implicano manipolazioni effettuate in fase di stampa della pellicola, come matte paintings, travelling mattes, animazioni a passo uno, rotoscoping e così via.

Purtroppo, non essendovi in commercio copie di questo film, posso basarmi per la mia analisi solo su ciò che mi ha cortesemente detto Stivaletti stesso; prego quindi il lettore che avesse a suo tempo visto il film di scusare eventuali imprecisioni.

Per la scomparsa degli Uomini Grigi, Stivaletti scelse di ricorrere ad un effetto ottico, combinando insieme riprese dal vivo dei veri attori che impersonavano gli Uomini Grigi, circondati da un fumo che segnalava l'inizio della scomparsa, e di animazioni effettuate in stop-motion su modellini in scala; sempre con animazioni a passo uno fu ottenuto lo scongelamento di un fiore che doveva sembrare schiudersi a poco a poco.

Colgo l'occasione per dare alcuni chiarimenti riguardo alla tecnica di animazione succitata: come già accennato nell'introduzione, la stop motion si basa sullo stesso principio dei cartoni animati, cioè il dare l'impressione del movimento attraverso il susseguirsi di immagini ognuna leggermente differente dall'altra.

Poiché qui si tratta di animare oggetti tridimensionali che devono sembrare autentici, è chiaro che non si può ricorrere a disegni dei personaggi da animare viene allora costruito un modellino in scala, alto di solito circa 40 cm, costituito da un'armatura metallica snodata in tutte le giunture necessarie ricoperta con una pelle in schiuma di lattice che riproduce fedelmente le fattezze del personaggio, sia esso una creatura fantastica od un essere umano. Il modellino della creatura viene ripreso scattando un fotogramma per volta tramite l'apposita opzione prevista dalle cineprese; ad ogni fotogramma, al modellino viene fatta assumere manualmente una posizione leggermente diversa rispetto a quella in cui si trovava, ottenendo così una successione di inquadrature che una volta proiettate una di seguito all'altra danno l'impressione che il personaggio si stia muovendo sotto i nostri occhi.

Se calcolate che per ottenere un secondo di pellicola occorrono 24 fotogrammi, potete rendervi conto della quantità di lavoro necessaria ad animare una creatura anche solo per un minuto.

DEMONI 2... L'INCUBO  
RITORNA

*Regia di Lamberto Bava, 1986*

Anche se i sequel non sono solitamente all'altezza dell'originale, a mio parere questo risulta, se non allo stesso livello del primo «*DEMONI*», almeno nettamente superiore a molte produzioni del genere sia nazionali che estere.

C'è quindi da chiedersi cosa avrebbe potuto essere veramente questo film se fosse stato realizzato come originariamente programmato: la sceneggiatura era molto più ambiziosa e



si parlava di un massiccio uso di effetti speciali, inclusa una Madre dei Demoni che avrebbe dovuto morire dodici volte e rinascere altrettante.

Per motivi di tempo e di budget, poi, si dovette provvedere a ridimensionare il tutto, ottenendo comunque un film di ottima fattura. Dei ben 95 effetti inizialmente progettati, ne furono realizzati assai meno; ciononostante, Stivaletti ebbe la possibilità di esprimersi ad alti livelli, sia per quanto riguarda le creature meccaniche ("Menelik" in particolare, di cui parleremo più avanti) che per gli effetti ottici, come la fuoriuscita del demone dal televisore ad inizio film. Per la sequenza suddetta, Stivaletti dovette elaborare un procedimento piuttosto complesso che fondeva insieme l'effetto ottico con quello meccanico.

Lo schermo del televisore fu sostituito da un foglio di lattice ricoperto con una speciale sostanza riflettente detta Scotchlite, in modo da poterlo usare per il procedimento ottico che doveva avere luogo.

Un calco di gesso del volto di un attore venne lentamente premuto dal retro sul foglio di lattice, dando così luogo alla deformazione desiderata, sulla quale fu poi proiettato, attraverso una "front projection", il filmato del demone che si avvicinava all'obiettivo, dando così l'impressione che lo schermo della tv si stesse effettivamente deformando a causa del demone che tentava di uscire proprio attraverso di esso.

La "front projection" è un effetto ottico che consente di filmare contemporaneamente avvenimenti in tempo reale e riprese già effettuate in precedenza, combinandole insieme in un'unica immagine; viene spesso utilizzata per inserire sfondi nitidi e luminosi dietro ad attori o a modellini.

Per la trasformazione, Stivaletti realizzò, da un calco del cranio dell'attrice Corallina Tassoni (che impersona Sally), una testa meccanica corredata di movimenti degli occhi e della bocca e dotata di un meccanismo per la fuoriuscita dei denti, analogamente a quanto fatto per il primo «*DEMONI*»; purtroppo all'effetto non sono dedicate molte inquadrature in dettaglio e non è quindi apprezzabile l'effettivo grado di realismo.

Il look dei demoni fu mantenuto fondamentalmente uguale a quello del primo film; l'unica cosa a cambiare leggermente furono i denti, ancora più mostruosi e numerosi: la bocca dei demoni ricorda in un certo qual modo le foglie della "Dionea Muscipula", pianticella da serra più nota con il nome di "pianta carnivora" (in realtà si nutre di insetti).

La stessa pianta sembra essere stata fonte di ispirazione per "Menelik", il piccolo demonietto alato che causa non pochi problemi ad una donna terrorizzata: la bocca capace di aprirsi quasi a centottanta gradi corredata di zanne acuminate è sicuramente uno dei punti di forza del design del mostriciattolo, che risulta allo stesso tempo spaventoso e divertente. Come per ogni creatura meccanica che debba compiere un rilevante numero di azioni, furono costruite più versioni di Menelik, ognuna progettata per scopi diversi.

Per i primi piani Stivaletti realizzò un Menelik animatronico in grado di muovere gli occhi, sbattere le palpebre ed aprire e chiudere la bocca vorace; gli operatori necessari per manovrare i cavi di controllo venivano ovviamente fatti posizionare al di fuori dell'area visibile attraverso l'obiettivo.

Questo non era possibile quando Menelik doveva volare a mezz'aria verso l'attrice o comunque doveva essere inquadrato completamente; per queste scene fu realizzato un altro Menelik privo di meccaniche e mosso tramite fili di nylon collegati agli arti ed alla testa, un po' come un sofisticato burattino; braccia separate dal resto del corpo e montate su appositi bastoncini venivano adoperate quando era necessario mostrare rapidamente Menelik che artigliava qualcosa.

Un'ulteriore versione, dotata solo del movimento di apertura e chiusura della bocca, fu adoperata per la definitiva eliminazione di Menelik ad opera di un ombrello che ne trapassa il corpo; l'ombrello fu spinto attraverso un foro prerealizzato in modo da poter essere certi che la punta uscisse dalla bocca del mostro come previsto e non prendesse invece altre strade.

Per la trasformazione del cagnetto contagiato dal sangue corrosivo dei demoni, Stivaletti

dovette costruire un apparato piuttosto elaborato: il primo problema che si prospettava riguardava la modellatura del cane necessaria per ricavarne poi il duplicato meccanico per la trasformazione: come tutti gli animali dotati di pelliccia, il cane (o meglio, la sua testa, ingrandita per potervi inserire le meccaniche richieste) dovette essere modellato senza il pelo: la prima cosa che Stivaletti dovette fare fu quindi immaginarsi come fosse il cane una volta rasato a zero.

Passò poi parallelamente a modellare la testa del demone canino che doveva uscire, stando ben attento a realizzarla in dimensioni tali da poter essere contenute all'interno della bocca del cane artificiale senza darlo a vedere; una volta pronte entrambe le pelli, Stivaletti le montò sulle relative strutture in vetroresina dotate delle necessarie meccaniche cavocontrollate (capaci di far fuoriuscire a comando la testa demoniaca) e provvide a posizionare del pelo artificiale sul cranio del cane, riproducendo lo stesso schema di colori di quello vero; gli occhi del cane indemoniato furono resi sinistri facendogli emettere una luce verdastra grazie a due fibre ottiche che spuntavano all'interno delle orbite.

## SPETTRI

*Regia di Marcello Avallone, 1986*

Per questa pellicola piuttosto confusa, concernente un demone etrusco che, risvegliato da scavi archeologici, massacra tutti coloro che hanno a che fare con le misteriose catacombe dove è stato ritrovato l'altare a lui dedicato, Stivaletti dovette realizzare un buon numero di effetti, inclusa una riproduzione della creatura titolare de «*IL MOSTRO DELLA LAGUNA NERA*» (1954, regia di Jack Arnold); purtroppo il montaggio non è dei migliori e riusciamo a vedere chiaramente ben poco delle creazioni speciali.

Per il suddetto mostro della laguna, Stivaletti dovette provvedere a creare un full-body suit, ovverosia una "tuta" di lattice supportata da un particolare tessuto elastico perfettamente aderente al corpo dell'attore. Per poter realizzare un full-body suit, si deve eseguire il calco completo del corpo dell'attore, operazione che viene effettuata non con alginato ma con bende gessate, in quanto non è richiesta una estrema precisione nei dettagli grazie all'elasticità del prodotto finito; solo le mani e la testa vengono sottoposte all'impronta con l'alginato, a causa della complessità e minutezza delle forme e dei dettagli di queste parti del corpo.

Sui duplicati in gesso così ottenuti fu modellato l'aspetto esteriore della creatura, e i vari pezzi (mani, testa e tuta) furono poi fatti indossare dall'attore e le giunzioni, truccate in modo da renderle invisibili all'occhio della cinepresa.

Stivaletti realizzò un altro full-body suit per il demone assassino, di cui sfortunatamente possiamo vedere in modo chiaro solo le braccia: la testa ed il resto del corpo, infatti, si vedono e non si vedono a causa del montaggio di cui dicevamo prima. Un vero peccato, perché Stivaletti si era impegnato parecchio nel definire il look della creatura, tentando di darle un aspetto per quanto possibile originale e che mi sembrava abbastanza buono, da quello che ho potuto giudicare osservandola nel suo laboratorio circa un anno fa.

Per il ballerino che viene fatto a pezzi dal mostro, Stivaletti realizzò una scultura riproduttrice la testa dell'attore scuoiata, con la carne quasi totalmente strappata e le ossa del cranio ben visibili sotto i tessuti squarciati; dopo averne ricavato gli stampi necessari, la duplicò in lattice schiumato e la colorò adeguatamente; il tocco finale lo dettero due occhi di vetro dello stesso colore di quelli dell'attore inseriti nelle orbite insanguinate e una dentatura in resina acrilica. Il tutto fu poi inserito nella parete del tunnel assieme a un braccio artificiale, per dare l'idea che il poveraccio fosse stato letteralmente smembrato e poi ficcato a forza dentro al terreno.

L'antiquario gay che scopre il suddetto cadavere viene anch'egli ucciso dal demone, che gli schiaccia la testa contro una parete delle catacombe.

Stivaletti duplicò la testa dell'attore con il solito procedimento (impronta, colatura del ges-

so, stampaggio del lattice schiumato) e la sistemò su di una struttura in vetroresina precedentemente indebolita lungo le linee di frattura che si volevano ottenere, in modo che, quando vi fosse stata applicata una certa pressione delle mani dell'attore che impersonava il demone, sembrasse che le ossa del cranio si rompessero lentamente. L'illusione fu completata da tubicini per il sangue che garantivano la fuoriuscita del plasma dalla cavità orale.

Secondo e, per ora, ultimo film nel quale Stivaletti ha collaborato con Dario Argento regista, «*OPERA*» è uno dei prodotti più visionari del cinema nazionale, senza tuttavia scendere nell'astratto o nell'incomprensibile.

Stivaletti fu incaricato di realizzare un particolare tipo di effetto speciale la cui validità si misura non dall'effetto provocato sullo spettatore ma, paradossalmente, su quello non provocato: si trattava di costruire dei corvi animatronici per sostituire i veri animali in scene in cui questi non potevano essere utilizzati per vari motivi. È ovvio che se un effetto di questo tipo è mal realizzato, provocherà una generale ilarità nel pubblico, che è l'ultimo effetto che una vicenda horror deve generare; ecco quindi perché più una creatura del genere risulta indistinguibile da una vera e meglio è.

Le scene nelle quali fu necessario adoperare i corvi di Stivaletti sono sparse un po' per tutto il film, ma la maggior parte si possono radunare in due momenti: il primo durante la "profanazione" del costume di Christina Marsillach da parte dell'assassino, ed il secondo verso metà film, quando i corvi smascherano l'assassino cavandogli un occhio.

Le inquadrature dei volatili artificiali furono poi intercalate, in fase di montaggio, con quelle dei corvi autentici in modo da ottenere il massimo dell'efficacia.

Per la prima lotta fra gli uccelli e l'assassino, Stivaletti realizzò dei corvi a grandezza naturale cavocontrollati, in maniera da poterli far interagire con l'attore; questi modelli furono utilizzati anche per le scene in cui l'assassino uccide due dei volatili, decapitandoli.

Furono costruiti anche dei corvi in scala maggiore, dotati di più possibilità di movimento (fra cui anche lo sbattere delle ali), per le inquadrature che necessitavano primi piani di particolari azioni che i volatili non erano in grado di eseguire: l'apertura della gabbia con il becco, il corvo che si precipita sulla porta chiusa dall'assassino urtandola con il becco e sverniciandola nel punto d'impatto, tutte le sequenze dei corvi in volo ripresi in dettaglio (ad esempio le sole zampe o la testa ed il collo) e, per finire, l'enucleazione dell'occhio dell'assassino, scena per la quale Stivaletti dovette realizzare anche una copia in scala opposta di parte del volto dell'attore, per poter mostrare effettivamente il becco dell'animale afferrare il bulbo oculare.

Gli altri due effetti di cui fu incaricato Stivaletti sono sul versante opposto di quelli descritti finora: si tratta infatti di due immagini assolutamente visionarie di un cervello umano e dell'interno di una vena. Il cervello fu realizzato in lattice schiumato e dotato di bladders per poterlo gonfiare e sgonfiare a comando, in modo da simularne la pulsazione; l'interno della vena era in realtà un tubo in materiale trasparente dentro al quale veniva fatto scorrere del sangue artificiale.

Una distribuzione limitata ed una scarsa pubblicità fecero di questo film un flop al box office. Peccato, perché a mio personale parere la storia, concernente un antico culto stregonesco, è piuttosto originale e non presenta incongruenze narrative; la recitazione è di buon livello, e situazioni e dialogo una volta tanto sono credibili e non stereotipati o assurdi.

La produzione, oltretutto, dette piena fiducia a Stivaletti, affidandogli tutti gli effetti sia ottici che meccanici del film; e i risultati si possono vedere sullo schermo.

Come si può indovinare dal titolo, molti degli effetti riguardano ragni che devono compiere svariati movimenti; scartata l'idea di realizzare ragni meccanici (che avrebbero richiesto un

## OPERA

*Regia di Dario Argento, 1987*

## IL NIDO DEL RAGNO

*Regia di Gianfranco Giagni, 1987*

budget enorme, moltissimo tempo e non sarebbero comunque risultati molto convincenti, come del resto conferma il recente «ARACNOPHOBIA»). Stivaletti decise di ricorrere all'uso della stop-motion. La scelta si rivelò felice, in quanto il leggero "strobing" (movimento scattoso) che sempre accompagna un'animazione a passo uno rende molto bene l'idea dell'attività frenetica del ragno, con le sue otto zampe in movimento continuo.

Il primo intervento dell'artista con i suoi ragni lo si ha ad inizio film, quando il protagonista bambino si trova chiuso in un armadio assieme ad un aracnide che si muove sulla sua tela; più avanti nel film assistiamo alla stessa sequenza, ma con il protagonista ormai cresciuto ed il ragno che, oltre a muoversi, si cala dalla tela appeso ad un filo da lui stesso secreto. La stop-motion fu utilizzata anche per l'apertura della misteriosa sfera nera e per il ragno che ne esce, nonché per la scena nella quale un aracnide entra nel corpo del protagonista attraverso un taglio sul braccio, che immediatamente si richiude cicatrizzandosi. Per il vero e proprio cimitero di cadaveri che si trova al di sotto della città, Stivaletti adoperò veri attori opportunamente coperti di sangue e fatti giacere immobili; un occhio attento potrà anche notare un paio dei corpi putrefatti adoperati per «PHENOMENA» tre anni prima e qui riutilizzati.

Ma l'effetto più bello del film è senza dubbio la trasformazione finale del bambino-mostro venerato dal culto.

La creatura si muove realisticamente ed è molto originale; in particolare è da notare come la testa sia un'orrida fusione fra quella di un bambino e quella di un ragno, con molteplici occhi e un paio di chele sulla sommità cranica.

Stivaletti realizzò varie versioni del bambino mostruoso, ognuna per particolari momenti della trasformazione ed in differenti scale.

Per i primi movimenti, fu necessario costruire un bambino intero in lattice schiumato supportato come al solito da vetroresina; svariati bladders sotto la pelle in lattice provvedevano, con il loro gonfiarsi, a suggerire che qualcosa stava per accadere. Per l'allungamento del collo, Stivaletti realizzò una testa meccanica capace di vari movimenti cavocontrollati della bocca e delle labbra, montata su di un collo telescopico che poteva estendersi a comando, lacerando la pelle appena sotto il mento ed innalzando di circa 60 cm la testa del bambino rispetto alle spalle.

In diverse parti del corpo si formano poi delle vesciche piene di sangue che esplodono permettendo la fuoriuscita di lunghe e sottili zampe da ragno; per quest'effetto Stivaletti dotò le zone designate di appositi bladders che, attraverso i soliti tubicini, vennero riempiti di sangue artificiale fino a rompersi per la pressione; le zampe furono poi semplicemente spinte all'esterno attraverso aperture già praticate nella pelle in lattice che erano mascherate dai resti dei bladders. Altre zampe cavocontrollate furono realizzate per la parte iniziale dell'uscita dal cunicolo, completata poi in stop-motion con un modellino della creatura definitivamente trasformata.

Per i due dirigenti che vengono massacrati nei loro uffici a fine film, Stivaletti ricorse allo stesso metodo utilizzato in precedenza per i cadaveri sotto la città, splatterizzando veri attori ed aggiungendo una mano mozzata per aumentare l'efficacia della scena.

## LA CHIESA

*Regia di Michele Soavi, 1989*

Se per i film precedenti Stivaletti aveva dovuto darsi piuttosto da fare, con «LA CHIESA» si ritrovò letteralmente sommerso di lavoro: ben tre differenti creature animatroniche (di cui una di dimensioni gigantesche), due make-up protesici mostruosi, due sequenze splatter ed il cadavere di un uomo torturato a morte nel Medioevo.

Per la scena in cui l'archeologo protagonista sogna di strapparsi il cuore dal petto, Stivaletti realizzò un torso artificiale in lattice schiumato, completo di peli, ed un cuore meccanico in grado di battere.

Il torso fu coperto con una camicia identica a quella indossata dall'attore e sistemato su di



un supporto che lo teneva all'altezza giusta affinché Stivaletti, da dietro, potesse far compa-  
rire le sue mani nell'inquadratura e procedere a lacerare la pelle in lattice, estraendo il cuore  
ancora pulsante dal suo nascondiglio nel retro del torace artificiale.

Per il martello pneumatico che passa da parte a parte l'attore Roberto Corbiletto, Stivaletti  
preparò una finta schiena da cui poter far fuoriuscire la punta di un autentico martello pneu-  
matico assieme ad un po' di "viscere" (brandelli di lattice schiumato opportunamente colo-  
rati ed insanguinati); il resto della sequenza fu ottenuta montando assieme spezzoni di Cor-  
biletto che si posiziona il martello sull'addome, dando così l'impressione, in continuità, di  
venire realmente perforato.

Per il mostro che fuoriesce dalla vasca attaccandosi al volto di un ragazzo, Stivaletti si tro-  
vò ad affrontare un problema tecnico: la creatura infatti, pur essendo abbastanza volumino-  
sa (circa 1 metro di lunghezza), doveva risultare molto leggera per poter essere attaccata al  
viso dell'attore senza che questi dovesse fare uno sforzo eccessivo per restare in piedi. Il  
problema fu risolto realizzando il mostro in un particolare elastometro ultraleggero; acumi-  
nate spine di plexiglas furono poi inserite in appositi alveoli del dorso per conferire al tutto  
un'aria ancora più minacciosa.

Una delle trovate più divertenti ed originali del film è sicuramente l'allucinazione di cui  
soffre il ragazzo geloso del suo rivale in amore: come in una scultura, infatti, vede la sua  
ragazza, nuda, abbracciata ad un demone alato. La "scultura" ha anche un titolo: sul pavimen-  
to ai piedi del demone è infatti inciso il nome "Frank", che come avrete capito è pro-  
prio quello del succitato rivale.

Le ali membranose del mostro furono nuovamente realizzate in gomma leggera su di un  
supporto metallico; guanti in schiuma di lattice modificavano le mani dell'attore, rendendo-  
le squamose e simili agli arti dei rettili. Una coda serpentina in lattice schiumato fu poi av-  
volta ad una gamba dell'attrice, per completare il perverso abbraccio.

In una breve sequenza vediamo la figlia del sacrestano (Asia Argento, figlia di Dario) che,  
guardando in uno specchio l'immagine riflessa di suo padre (Corbiletto), scorge, invece  
della faccia familiare, una creatura mostruosa simile ad un "aye-aye" (una rara specie di  
scimmia tropicale), ottenuta con una maschera in lattice schiumato indossata dall'attore.  
I due effetti più spettacolari del film però sono il diavolo-caprone e l'entità finale composta  
di cadaveri ammassati.

Per il primo, Stivaletti realizzò un full-body suit in lattice schiumato corredato di una testa  
meccanica i cui movimenti, tranne l'aprirsi e chiudersi della bocca, erano controllati trami-  
te servomotori nascosti all'interno e attivati tramite un radiocomando; la grossa sfida di  
questo effetto stava nel fatto che il caprone, dovendo fare l'amore con l'attrice Barbara Cu-  
pisti, doveva essere in grado di mostrare la sua soddisfazione attraverso l'espressione del  
volto.

Ad ogni modo, Stivaletti è riuscito nel suo intento, e grazie alle sue meccaniche il muso del  
caprone riesce ad assumere un'espressione realmente incredibile di piacere.

L'abominio che fuoriesce da sottoterra durante le scene finali richiese un grosso impegno  
da parte dell'equipe addetta agli effetti speciali, a causa delle sue dimensioni: si tratta infat-  
ti di una specie di "Arcimboldo" di cadaveri che si muovono realizzato a grandezza natura-  
le. Sebbene nel film si veda fuoriuscire solo le teste della mostruosità, originariamente si  
era pensato di mostrarne quasi tutto il corpo; data l'impossibilità di realizzare una cosa del  
genere in scala reale, Stivaletti iniziò ad eseguire la modellatura di un full-body suit ripro-  
ducente un intreccio dantesco di uomini, donne e scheletri; il tempo ed il budget a disposi-  
zione, però, impedirono l'effettiva realizzazione del tutto.

## WILLY SIGNORI, E VENGO DA LONTANO

*Regia di Francesco Nuti, 1990*

Probabilmente vi starete chiedendo cosa ci faccia una commedia in mezzo a questa rassegna.

La risposta è presto data: era necessaria una scena di nudo dell'attrice Isabella Ferrari, che nel film si supponeva incinta di cinque-sei mesi.

Dato che la Ferrari non era per niente incinta, Stivaletti fu chiamato a realizzare la pancia artificiale: dopo i corvi di «*OPERA*», nuovamente un effetto che non doveva assolutamente palesarsi in quanto tale.

Dopo aver preso il calco del corpo della Ferrari da sotto il collo fino al bacino, usando l'alginato perché si doveva ottenere una protesi molto precisa, Stivaletti lo duplicò in gesso e vi modellò sopra la pancia richiesta; attraverso i soliti passaggi di stampaggio pervenne alla protesi (leggerissima) in lattice schiumato, che applicò poi alla Ferrari con appositi adesivi da trucco; il tutto fu truccato in maniera da rendere indistinguibile dove finisse la pelle vera e dove cominciasse quella artificiale.

## LA MASCHERA DEL DEMONIO

*Regia di Lamberto Bava, 1990*

Remake dell'omonimo film Mario Bava, uno dei grandi del cinema fantastico italiano, questa pellicola fu presentata al Fantafestival dello scorso anno ma non è poi mai uscita nelle sale cinematografiche.

Purtroppo il budget limitatissimo non permise la realizzazione di grossi effetti: buona parte delle trasformazioni è suggerita dal montaggio e non mostrata direttamente, come invece era stato progettato all'inizio; perfino il look della strega Anibas, che in origine era altamente innovativo, dovette essere modificato per adattarsi alle esigenze della produzione. Data la connessione sempre presente nella tradizione fra le streghe ed i gatti, Stivaletti aveva pensato ad un particolare make-up meccanizzato a metà strada fra il viso umano ed il muso dei felini; accantonata l'idea per i motivi già detti, dovette orientarsi verso un aspetto più classico.

Per il ritorno alla vita del corpo mummificato dell'attrice Eva Grimaldi (la strega Anibas), Stivaletti realizzò una testa animatronica le cui fattezze erano appunto ispirate a quelle tradizionali delle streghe: naso adunco, mento sporgente, denti marci e mancanti, pelle grinzosa. Attraverso una serie di dissolvenze incrociate, furono montate insieme immagini della testa animatronica e della Grimaldi sottoposta a vari stadi di invecchiamento, in modo da poter dare l'impressione che il volto dell'attrice si fosse effettivamente ringiovanito davanti ai nostri occhi.

La dissolvenza incrociata è un effetto ottico di facile realizzazione che permette, come suggerisce il nome stesso, di far sfumare un'inquadratura in un'altra attraverso un gioco di specchi normali e semitrasparenti (che riflettono cioè solo parzialmente la luce che li colpisce).

Le ferite che deturpano il viso della Grimaldi, causate dalla maschera che dà il titolo al film, furono ottenute tramite le solite protesi in lattice schiumato.

Il rinfioridarsi del seno avvizzito fu creato da Stivaletti applicando all'inverso il principio dell'air bladder: attraverso un tubicino collegato ad una riproduzione in lattice schiumato dei seni della Grimaldi venne aspirata l'aria che vi si trovava all'interno, producendo così un raggrinzimento che venne girato in reverse in modo da far sembrare che il seno si fosse gonfiato e non sgonfiato.

Le gambe mostruose, a metà strada fra quelle di un uccello e quelle di una cavalletta, che spuntano da sotto le gonne di Deborah Caproglio mentre questa fa l'amore con il suo ragazzo, vennero ricavate da Stivaletti in poliuretano espanso.

Per la testa di Medusa, con i tentacoli del cranio in movimento, Stivaletti creò un'altra testa animatronica e la colorò con una particolare tonalità bronzea che le dà, unitamente alla dentatura fosforescente, un aspetto abbastanza originale. I tentacoli furono realizzati separatamente e applicati poi sulla testa prima della verniciatura.

La sequenza in cui i capitelli zoomorfi si animano e prendono vita per poi volare via fu ot-



tenuta montando insieme riprese di capitelli in lattice schiumato meccanizzati da Stivaletti per ottenere i necessari movimenti e di non ben identificati volatili autentici.

Ultima fatica di Stivaletti ad essere uscita sugli schermi, ispirata all'omonimo romanzo di Ramsey Campbell.

Il regista, Michele Soavi, è fermamente convinto – e a ragione – che gli effetti speciali devono essere motivati dalla storia e non risultare gratuiti; e, dato che «LA SETTA» si occupa più di terrore psicologico che di mostri, è facile capire che l'intervento di Stivaletti per questo film è relativamente ridotto.

La creazione più impegnativa a livello di definizione dell'aspetto è stato senza dubbio l'uccello fantastico, un essere a metà strada fra lo scheletro umano e quello del marabù (un uccello esotico, visto anche in altre scene del film).

Oramai infatti gli scheletri non fanno più paura a nessuno, e quindi riuscire a fare qualcosa di realmente spaventoso si è rivelato impossibile per Stivaletti, che ha comunque avuto l'occasione di riscattarsi creando due animali meccanici per sostituire quelli autentici presenti nella pellicola: il già citato marabù ed un coniglio bianco.

Del coniglio furono realizzate la testa, in scala maggiore del vero per evitare problemi di spazio per le meccaniche, ed una zampa da usare per una scena nella quale la bestiola doveva premere un pulsante. Data l'esiguità del budget, Stivaletti optò per la soluzione più semplice per l'apertura e chiusura della bocca del coniglio: assicurò un guanto all'interno della testa, il pollice dentro al mento e le restanti quattro dita appena sopra al palato; infilando una mano all'interno del guanto, era in grado di aprire e chiudere a piacimento la bocca senza dover ricorrere a meccanismi cavocontrollati.

Del marabù fu costruita soltanto la testa, capace di beccare realisticamente l'attrice Kelly Curtis durante uno dei suoi molteplici incubi; per gli effetti della beccata, Stivaletti preparò un'apposita protesi in schiuma di lattice da applicare al collo dell'attrice.

A proposito degli incubi di questa, essi sono causati nel film da un insetto che si introduce nel naso della Kurtis, installandosi nel cervello; per mostrare questo, Stivaletti dovette realizzare da un calco del volto dell'attrice un naso artificiale in lattice, nel quale potesse entrare un insetto vero.

## LA SETTA

*Regia di Michele Soavi, 1991*





PENTAGRAMMI  
FANTASTICI  
viaggio alla  
scoperta  
della musica  
per il cinema  
fantahorror

FANTAS  
**XI**  
FESTIVAL

di Claudio Fuiano

# PENTAGRAMMI FANTASTICI viaggio alla scoperta della musica per il cinema fantahorror

di Claudio Fuiano

Il Cinema, meravigliosa ipnotizzante lanterna magica che ci appassiona dal primo all'ultimo fotogramma, nasce da quell'ideale fusione di immagini, rumori, dialoghi e musica che cattura sempre l'attenzione degli spettatori.

Il più grande spettacolo del mondo nasce proprio da questo magma di audio e video che, rispettando pieni e vuoti, crea l'atmosfera giusta a seconda delle esigenze. Le colonne sonore dei film di genere Fantasy, Horror e Fantascienza dimostrano ovviamente quanto gli autori di queste siano stati fortemente influenzati artisticamente dalle trame più svariate intrise di mistero, di avveniristico e di surreale.

Tutto il patrimonio musicale tratto dalle pellicole fantastiche non può essere incluso nel nostro breve viaggio alla scoperta di queste partiture ma un po' alla volta possono essere ricordati i personaggi e i soundtracks più meritevoli. La musica per i film Fanta-Horror ha subito una lunga evoluzione dall'inizio del secolo ad oggi.

Uno dei padri del fantastico GEORGES MELIES ha diretto nel 1902 il classico «VIAGGIO SULLA LUNA», film fantastico, popolato di miracolosi «dei ex-machina» (il missile che si conficca nell'occhio della luna è una sequenza davvero unica se pensiamo al tempo in cui è stata realiz-

zata). Questa pellicola è stata una delle primissime ad avere una colonna sonora appositamente scritta ed eseguita al pianoforte.

Il film-culto del 1922 «NOSFERATU» presentava una partitura composta dal tedesco HANS ERDMAN. «METROPOLIS» (1927) di FRITZ LANG, altro classico del Cinema fantastico (versione rock 1984 di GIORGIO MORODER a parte) aveva le musiche di GOTTFRIED HUPPERTZ. MORTIMER WILSON aveva composto un'esotica partitura per il muto del 1924 «IL LADRO DI BAGDAD» interpretato dalla star Douglas Fairbanks. Il personaggio Horror per eccellenza, «IL FANTASMA DELL'OPERA», è stato musicato da GUSTAV HINRICHS nel 1925 per la versione con LON CHANEY (solitamente le colonne sonore dei primissimi film erano suonate al pianoforte o da piccoli organici, ma Hinrichs usò ambiziosamente un'orchestra sinfonica al completo.

HEINZ ROEMELD ha musicato «IL GOBBO DI NOTRE DAME» (HUNCHBACK OF NOTRE DAME) interpretato da Lon Chaney (film del 1923 che fu riproposto nel 1931 con l'aggiunta di una partitura originale).

Durante gli anni '30 con l'avvento del sonoro sono emersi alcuni compositori che in seguito avrebbero acquistato grande popolarità ad Hollywood. MAX STEINER (1888-1971) ha inaugurato la stagione delle colonne sonore orchestrali nel 1933 con «KING KONG», il classico film della RKO (di cui Steiner era capo del dipartimento musicale). Per la prima volta fu usato un organico sinfonico per evidenziare tutto l'aspetto avventuroso della storia e quello selvaggio del gigantesco gorilla.

Il musicista scrisse alcuni motivi fondamentali tra cui il TEMA DI KONG, quello per l'eroina Ann Darrow, (TEMA D'AMORE), e il TEMA DEGLI AVVENTURIERI, brano che sottolinea la lealtà e il coraggio dei protagonisti.

L'anno successivo Steiner musicò anche il sequel di «KING KONG» intitolato «IL FIGLIO DI KING KONG». Le partiture di questo periodo sono caratterizzate da un ricorrente «MICKEY MOUSING», cioè uno stile musicale come quello legato ai cartoni animati fondato sul commento sonoro di ogni singola scena (in «KING KONG» la musica che descrive l'arrampicata dello scimmione sull'Empire State Building cresce e decresce per tutto l'arco della scena, in sincronismo con i movimenti del bestione).

FRANZ WAXMAN (1906-1967) ha composto e diretto alcune tra le più celebri colonne sonore della storia del Cinema. Nel 1935 ha musicato «LA MOGLIE DI FRANKENSTEIN» (THE BRIDE OF FRANKENSTEIN). D'origine polacca, ma americano d'adozione, Waxman, Maestro della musica orchestrale, ha saputo ben rappresentare la Fiction di

GLI ANNI 30 E 40



Frank Skinner

Frankenstein scrivendo un motivo aspro e cupo per il Mostro, uno per la Sposa basato su un grottesco andamento della musica (che evoca il lato particolarmente bizzarro del cadavere risuscitato di una donna) ed infine il tema del Dr. Pretorious, una composizione volutamente misteriosa ed ambigua.

Un altro lavoro di Waxman per il genere fantastico che merita di essere menzionato è «IL RAGGIO INVISIBILE» («THE INVISIBLE RAY») del 1936 dove domina il tema principale, un eroico motivo che commenta la figura del protagonista. In Inghilterra si andava delineando un'altra valida scuola di compositori per il grande schermo capitanata da sir ARTHUR BLISS, autore di un'eccellente partitura per il fantascientifico «THINGS TO COME» del 1936. Bliss ha usato un'imponente orchestra sinfonica rafforzata da una robusta sezione percussioni e dal coro ottenendo felici risultati con l'esecuzione di musica drammatica basata su una vigorosa marcia.

I personaggi più popolari del genere Horror quali LA MUMMIA, DRACULA, FRANKENSTEIN e tutte le varie specie di Licantropo ebbero grande successo in America nell'arco di una decade dagli anni '30 ai '40.

Molte partiture del periodo portano la firma di HEINZ ROEMHELD: DRACULA (1931) è abbondantemente commentato con musica classica adattata da Roemheld; THE BLACK CAT (1934) con BORIS KARLOFF e BELA LUGOSI, sempre con musiche di Roemheld, dimostra quanto importante sia diventata la colonna sonora nel Cinema di quel periodo, al punto tale che in questa pellicola c'è musica in ogni scena per tutta la durata del film. Lo stesso musicista ha poi scritto la partitura per «DRACULA'S DAUGHTER» (1936), caratterizzata da motivi melodici e da pezzi di suspense.

CLIFFORD VAUGHAN ha composto molte musiche per film horror: THE RAVEN (1935) con la coppia KARLOFF-LUGOSI è un ottimo esempio della sua versatilità che ritroviamo immutata nei titoli di testa da lui scritti per il Serial del 1936 «FLASH GORDON», dove usava come sottofondo degli episodi musiche da precedenti film horror di quegli anni.

FRANK SKINNER (1897-1966) è stato uno dei più famosi compositori di Hollywood, attivissimo durante gli anni '40 e '50 con film come «LO SPECCHIO DELLA VITA» (IMITATION OF LIFE) del 1959 e «MAGNIFICA OSSESSIONE» (MAGNIFICENT OBSESSION) del 1954 caratterizzati da temi romantici, spesso dal tono melodrammatico.

Skinner ha composto le musiche per «THE SON OF FRANKENSTEIN» (1939) dove passaggi lugubri e misteriosi, dati dalla sezione fiati e percussioni caratterizzano questo interessante soundtrack.

Molte pellicole dell'epoca sono state musicate da HANS J. SALTER.



Nato a Vienna nel 1896, Salter ha scritto alcune solide partiture per film come «FRANKENSTEIN MEETS THE WOLFMAN» (1943) e «THE HOUSE OF FRANKENSTEIN» (1944) creando notevoli tonalità ed effetti sonori per le scene di maggior tensione.

Questo prolifico musicista ha composto molte ore di musica per tante altre pellicole: «THE INVISIBLE MAN RETURNS» (1940), «SON OF DRACULA» (1943), «THE MUMMY'S HAND» (1940), «THE MAD GHOUL» sono solo alcuni dei titoli della sua ricca filmografia.

Durante gli anni '30 e '40 l'attiva RKO PICTURES produsse moltissimi film NOIR ed HORROR. ROY WEBB (nato nel 1888) è stato uno dei compositori americani più impegnati nei suddetti generi.

Webb ha usato nei suoi lavori musicali ricche orchestrazioni legate ad un'esecuzione sinfonica per ben sottolineare tutte le sequenze fantastiche per le quali ha dato davvero molto.

«CAT PEOPLE» presenta uno dei migliori soundtracks di Webb per il filone Fantasy-Horror. Questa pellicola è stata realizzata nel lontano 1942 (circa quaranta anni più tardi il regista Paul Schrader ha diretto il remake con le musiche elettroniche di Giorgio Moroder).

Opportune zone di silenzio si contrappongono ad ossessivi e ricorrenti interventi dell'orchestra, che descrive i misteri dello zoo e della strana razza di uomini che si trasformano in felini.

Webb ha scritto, tra l'altro, le musiche per il sequel «THE CURSE OF THE CAT PEOPLE» (1944) dove ha riadattato alcuni temi del film precedente incorporando nuovi brani.

ERICH WOLFANG KORNGOLD (nato nel 1897) d'origine viennese, ha contribuito con eccellenti partiture per film quali «THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD», «THE SEA HAWK», «CAPITAIN BLOOD», pellicole avventurose in costume dalle partiture eroicamente sinfoniche. Per il genere fantastico ricordiamo le sue musiche scritte per il film «BETWEEN TWO WORLDS» (1944) dominato da temi mistici ed emozionanti.

ALFRED NEWMAN (1901-1970) è stato uno dei massimi esponenti della scuola americana di musicisti cinematografici.

Nel genere fantastico Newman ha scritto due soundtracks di notevole bellezza: «IL GOBBO DI NOTRE DAME» (THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME) (1939) dove ricorrenti composizioni corali simboleggiano i luoghi religiosi del film (la cattedrale) e «THE BLUE BIRD» (1940), favola musicata con il saggio uso di strumenti folclorici del nord Europa integrati a passaggi orchestrali, che ben descrivono le avventure dei due giovani protagonisti.

Altri compositori di grande talento che hanno dato musica a film fantastici sono: VICTOR YOUNG (1900-1956) che ha scritto le musiche burlesche per il cartoon del 1939 «I VIAGGI DI GULLIVER» (GULLI-



**Leith Stevens**

**ANNI '50:  
INVASIONI SPAZIALI  
A BASSO COSTO**

VER'S TRAVELS) e DAVID RAKSIN (nato nel 1912) autore della colonna sonora per il popolare «SOGNI PROIBITI» (THE SECRET LIFE OF WALTER MYTTY) (1947) con DANNY KAYE, commedia dalle sfumature fantasy e delle musiche per «WHAT'S THE MATTER WITH HELEN?» (1971) thriller dai risvolti psycho esasperati da una partitura dissonante ed effettistica amalgamata ad un motivetto per piano solista in stile anni '30, che idealizza la figura della protagonista mentalmente distorta.

DIMITRI TIOMKIN (1899-1979) originario di Pietroburgo è il compositore russo che in America e nel mondo ha acquistato maggiore fama.

Autore di musiche «pietre miliari» come «MEZZOGIORNO DI FUOCO» di Zinneman nel 1952, «UN DOLLARO D'ONORE» di Hawks nel 1959 e tante altre, Tiomkin ha composto una partitura straordinaria per il classico «ORIZZONTE PERDUTO» («LOST HORIZON») (1937) di Frank Capra.

Max Steiner ha diretto le musiche di Tiomkin per questo Cult-movie che narra di un gruppo di persone precipitate con un aereo sulla cima di un monte dove è situato un monastero: questa colonna sonora presenta una ricca varietà di motivi dove emerge il TEMA DI SHANGRI-LA. Le atmosfere usate come sottofondo alle scene sono date dall'uso frequente di cori e campane che aggiungono un pizzico di mistico al film.

Un'altra insigne figura di questo periodo è quella del musicista HERBERT STOTHART (nato nel 1885) famoso per aver scritto e supervisionato il soundtrack di «IL MAGO DI OZ» (THE WIZARD OF OZ) (1939). Durante gli anni '40 Stothart ha composto le musiche per numerose pellicole tra cui «IL RITRATTO DI DORIAN GRAY» (THE PICTURE OF DORIAN GRAY) (1945) dove l'autore aveva inserito pezzi dal preludio per pianoforte di Chopin nelle sue composizioni originali.

La nuova decade 1950-60 ci ha regalato innumerevoli film fantastici, molti dei quali realizzati dalla casa UNIVERSAL con budget veramente bassi. «DESTINATION MOON», musicato da LEITH STEVENS (nato nel 1909) è una delle pietre miliari della cinematografia fantastica USA con una colonna sonora che merita davvero di essere menzionata. Stevens ha composto per questa pellicola, che centra il suo interesse sulla esplorazione lunare, una serie di memorabili temi che commentano con misteriose e magiche tonalità i panorami freddi e silenziosi del satellite.

Questo musicista ha scritto anche le colonne sonore di «QUANDO I MONDI SI SCONTRANO» (WHEN WORLDS COLLIDE) (1951) e «LA GUERRA DEI MONDI» (WAR OF THE WORLDS) (1953); quest'ultimo lungometraggio è sottolineato da ricorrenti passaggi degli archi e dei legni che forniscono la giusta atmosfera di mistero mentre la musi-

ca diventa più aspra e drammatica durante le scene della battaglia con le astronavi marziane e la fuga delle popolazioni verso la salvezza.

ALBERT GLASSER (nato nel 1916) non può essere dimenticato per tutta una lunga serie di partiture composte e dirette durante gli anni '50 per film di serie «B», ma in ogni caso adorati da legioni di fans.

Questo autore ha composto tantissime musiche e tra queste la notevole partitura per «THE AMAZING COLOSSAL MAN» (1957); per dare l'idea del rumore dei passi di un uomo gigantesco, il geniale Glasser ha creato un impasto sonoro che si basa sulla sincronizzata performance di tutte le sezioni eseguite sulle note basse. DIMITRI TIOMKIN ha composto una straordinaria partitura per l'originale «LA COSA DA UN ALTRO MONDO» (THE THING) (1951) di Howard Hawks: il compositore ha impiegato al massimo la sezione degli ottoni e le percussioni per rappresentare tutta la violenza della lotta tra gli umani e il mostruoso «ravnello venuto dallo spazio». Spesso interviene un coro femminile che crea un'atmosfera magica e rarefatta per descrivere gli scenari del Polo Nord.

La UNIVERSAL PICTURES durante quegli anni ha avuto un dipartimento musicale diretto da JOSEPH GERSHENSON sotto la cui scrupolosa supervisione hanno lavorato prolificamente HENRY MANCINI e HERMAN STEIN.

Ogni musicista componeva un tema per una data scena secondo un'assegnazione ben precisa e poi Gershenson, riunendo i vari brani registrati con orchestre di varia grandezza, badava al montaggio finale integrandoli alle immagini del film.

Per il film «IT CAME FROM OUTER SPACE» (1953) diretto da Jack Arnold, Herman Stein ha scritto la maggior parte dei brani, ma il giovane Henry Mancini (allora sconosciuto, ma che poi una decade più tardi sarebbe divenuto popolarissimo grazie al tema della PANTERA ROSA) ha contribuito con alcune composizioni originali per questo e moltissimi altri film Universal, come anche la trilogia della Creatura di «THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON» (1954-55-56).

Particolarmente efficace è la partitura composta a più mani da Herman Stein, Henry Mancini e Irving Gertz per «THE MONOLITH MONSTERS» (1957) che racconta di una misteriosa pietra spaziale caduta sulla Terra. Gertz, che ha composto la maggior parte dei temi per questa pellicola, ha saputo ben rendere musicalmente il pericolo delle rocce aliene sfruttando la sezione fiati e le percussioni.

ELMER BERNSTEIN (nato nel 1922) compositore straordinariamente versatile famoso per aver musicato «I DIECI COMANDAMENTI» di Cecil B. De Mille (1956) e «I MAGNIFICI 7» (1961) ha composto le musiche per due film meno noti: ROBOT MONSTER e CAT WOMEN 5 (1953). Questi lungometraggi, particolarmente mediocri per ragioni di basso budget, presentano comunque soluzioni musicali degne di merito,

date dall'uso di macchine «fantascientifiche» per quei giorni, come l'organo elettronico e lo strumento chiamato *Novachord* integrati a piccole orchestre.

«ASSALTO ALLA TERRA» (THEM!) (1954) è un altro classico Cul-movie popolato questa volta da spaventosi e famelici formiconi. BRONISLAU KAPER (1902-1983) di origine polacca ha scritto per questa pellicola una delle più interessanti partiture mai composte per il cinema fantastico: il tema principale è costruito su un'incisiva performance degli archi invigoriti dagli ottoni che esplosivamente intervengono per sottolineare le scene d'azione.

PAUL SAWTELL (nato nel 1906) e BERT A. SHEFTER (nato nel 1904) hanno contribuito alla trilogia originale della MOSCA scrivendo delle partiture memorabili. La storia dello scienziato inventore di una macchina che dovrebbe teletrasportare cose e persone, e che invece si trasforma in un incubo terrificante dato da mutazioni genetiche, è descritta prima da un delicato tema d'amore, che sottolinea i giorni felici del protagonista e di sua moglie e poi da tutta una lunga serie di motivi drammatici basati su crescendo orchestrali e figure musicali costruite sull'esecuzione dell'arpa. La trilogia è divisa in: «THE FLY» (1958), «RETURN OF THE FLY» (1959) e «CURSE OF THE FLY» (1965) (con musiche del solo Shefter che proseguì la formula già sfruttata nei due capitoli precedenti di contrapporre un TEMA D'AMORE a brani violenti e drammatici).

Altri due lungometraggi caratterizzati da efficaci colonne sonore sono: «L'INVASIONE DEGLI ULTRACORPI» (INVASION OF THE BODY SNATCHERS») (1956) il cult-movie diretto da Don Siegel e «IL PIANETA PROIBITO» (FORBIDDEN PLANET) (1956) di Fred Mc Leod Wilcox.

Per «L'INVASIONE DEGLI ULTRACORPI», la versione originale, preferita da molti rispetto al remake del 1978, è stata musicata da CARMEN DRAGON, che ha reso perfettamente la follia e gli incubi rappresentati attraverso una gamma di strutture musicali eseguite dalle percussioni e frequenti glissati dell'arpa.

La coppia LOUIS e BEBE BERRON, arditi pionieri della musica sperimentale, ha scritto una colonna sonora anomala per quel periodo: per «IL PIANETA PROIBITO» prodotto dalla Metro Goldwyn Mayer. Senza badare a spese, anziché usare un'orchestra tradizionale, i Barron hanno lavorato per molti mesi su complicati circuiti elettronici (distanti anni luce dai moderni fairlights di oggi) e rielaborando in studio queste tonalità, hanno realizzato praticamente in casa una partitura ricca d'effetti che s'innesta perfettamente col mondo rigoglioso di Altair IV che nasconde in realtà un terribile segreto.



Il Cinema made in USA così ricco di titoli per quanto concerne il genere fantastico ed Horror ha dato grossi risultati musicali grazie all'enorme talento di quattro Maestri d'eccezione: MIKLOS ROZSA, BERNARD HERMANN, JOHN WILLIAMS, JERRY GOLDSMITH.

MIKLOS ROZSA (nato nel 1907 in Ungheria) è un musicista che ha scritto un impressionante numero di lavori per il cinema e per le sale da concerto. Lo possiamo ricordare per le sue indimenticabili partiture per film epici quali «BEN-HUR» (1959) di Wyler ed anche per aver musicato molti film Noir degli anni '40.

Nel genere Fantasy, Rozsa ha donato al Cinema alcune tra le più suggestive colonne sonore. «IL LADRO DI BAGDAD» (THE THIEF OF BAGDAD) (1940) di Alexander Korda può essere ricordato per gli impressionanti effetti speciali, per i set e i costumi sfarzosi e soprattutto per la partitura del Dr. Rozsa. Che ha trasferito in musica tutto il fascino orientale di quelle terre e dei loro miti, creando temi esotici e magici che ben riflettono l'atmosfera delle fiabe.

Nel 1942 il musicista ha lavorato nuovamente con Alexander Korda per «IL LIBRO DELLA GIUNGLA» (THE JUNGLE BOOK) (entrambi i film erano interpretati dal prodigioso SABU). Rozsa è rimasto così affascinato dal «mondo verde» della giungla e dai suoi abitanti, umani ed animali, da creare un vero, prezioso gioiello sonoro: l'orchestra con tutte le sue sezioni diventa idealmente la voce dei protagonisti e dei loro sentimenti.

Per Alfred Hitchcock (prima ancora del lungo sodalizio con Bernard Hermann) Rozsa ha scritto una colonna sonora considerata da molti un classico del genere: «IO TI SALVERO'» («SPELLBOUND») (1946).

Il film riscosse all'epoca molti consensi per l'interpretazione di Ingrid Bergman nel ruolo della dottoressa dell'ospedale psichiatrico e di Gregory Peck in quello di un malato di mente.

Durante gli anni '40, dato che i film di successo abbondavano di personaggi psicopatici, killers e persone affette da turbe, la musica di commento alle loro storie era spesso drammatica ed ossessiva.

Il THEREMIN, strumento elettronico che produce un suono simile alla voce femminile vibrata, ampiamente usato in questo periodo, ha dato grandi risultati proprio in «SPELLBOUND»: questo suono apparentemente gentile, ma in realtà aspro e penetrante, entra in gioco per manifestare tutta la follia del protagonista impersonato da Gregory Peck, mentre la relationship con la dottoressa è sottolineata da un ricorrente e romantico tema d'amore.

Miklos Rozsa per il genere fantasy ha contribuito con le musiche per «STORIA DI TRE AMORI» (THE STORY OF THREE LOVES) (1953), e per «LA FINE DEL MONDO» (THE WORLD, THE FLESH AND THE DEVIL) (1959) di Ronald Mc Dougall. Il musicista ha scritto una

**I MAESTRI DELLA  
SCUOLA AMERICANA:  
ROZSA, HERMANN,  
WILLIAMS, GOLDSMITH**



**Miklos Rozsa**

partitura dai toni drammatici che rispecchia il destino di un uomo «rimasto completamente solo al mondo».

Nel 1968 Rozsa ha musicato «THE POWER» storia esasperata che racconta di terrificanti omicidi compiuti dalla mente malvagia di uomo dotato di poteri telecinetici. Questa forza tremenda è commentata da un tema scatenato per *Cimbalom solista*, strumento d'origine ungherese.

Nel 1974 Miklos Rozsa è tornato al genere Epico, intriso però di Fantasy in «IL VIAGGIO FANTASTICO DI SINBAD» (THE GOLDEN VOYAGE OF SINBAD) ricco di motivi esotici, temi d'amore, pezzi d'azione come il combattimento con la statua multi-braccia della Dea Kali (animata dal quel genio che è RAY HARRYHAUSEN) dove l'orchestra strumentalmente riproduce i movimenti di Kali.

Prima di ritirarsi definitivamente dall'attività, Miklos Rozsa ha scritto le musiche per «THE LAST EMBRACE» (1979), «TIME AFTER TIME» (1979), «EYE OF THE NEEDLE» (1981), «DEAD MEN DON'T WEAR PLAID» (1982) che includono tutti quegli elementi fondamentali della sua eccellente produzione musicale.

BERNARD HERMANN (1911-1975) è un altro esponente della scuola USA. Non parlare di lui sarebbe come saltare un intero capitolo della storia del Cinema internazionale.

Hermann approdò alla CBS Radio nel 1933, dove divenne direttore dell'orchestra usata in sottofondo ai programmi.

Fu proprio nel 1936 che il musicista incontrò un giovanissimo Orson Welles che era impegnato nella preparazione del programma radiofonico «LA GUERRA DEI MONDI», con cui terrorizzò l'America.

Hermann diresse l'orchestra durante quel programma con l'inclusione di alcune sue composizioni originali.

Nel 1940 Bernard Hermann ha debuttato nel mondo del Cinema scrivendo le musiche per «QUARTO POTERE» (CITIZEN KANE) di Welles: una partitura complessa con una struttura che segue profondamente tutte le vicende del protagonista.

In campo fantastico Hermann può essere considerato forse il più prolifico dei musicisti.

«THE DEVIL AND DANIEL WEBSTER» (1940), che riaffronta le vicende di FAUST, contiene alcuni tra i migliori temi del compositore spesso basati su antiche arie della Nuova Inghilterra, (per questo Sound-track ha vinto un Oscar).

Nel 1947 Bernard Hermann ha composto le musiche per «THE GHOST AND MRS. MUIR», film che narra la love story tra una vedova e lo spettro di un capitano della Marina che dimora nel cottage dove la donna si trasferisce; la musica è dolce e romantica quando si riferisce alla signora Muir, mentre è più misteriosa e d'atmosfera quando commenta la figura del fantasma.

Nel 1951 Hermann ha scritto le musiche per un altro classico della Fantascienza: «ULTIMATUM ALLA TERRA» («THE DAY THE EARTH STOOD STILL»).

L'orchestra adoperata per il film era convenzionale con l'integrazione del noto *Theremin*, perfetto per creare un'atmosfera spaziale.

La musica fa da sfondo alle due figure principali di GORT, il robot e KLAATU, la cui nave spaziale viene descritta con una figura ripetitiva per pianoforte (RADAR THEME).

Nel 1955 Bernard Hermann ha iniziato la sua lunga associazione artistica con Hitchcock col film «LA CONGIURA DEGLI INNOCENTI» («THE TROUBLE WITH HARRY») e proseguita poi con «L'UOMO CHE SAPEVA TROPPO» («THE MAN WHO KNEW TOO MUCH») (1956), «LA DONNA CHE VISSE DUE VOLTE» («VERTIGO») (1958), «INTRIGO INTERNAZIONALE» («NORTH BY NORTHWEST») (1959), «PSYCO» (1960), «GLI UCCELLI» («THE BIRDS») (1963) (come supervisore degli effetti sonori creati da REMI GASSMAN e OSCAR SALA), «MARNIE» (1964) e «IL SIPARIO STRAPPATO» («THE TORN CURTAIN») (1966) per il quale scrisse una bellissima partitura, ma che alla fine venne rifiutata dalla produzione e sostituita con quella composta dall'inglese John Addison. Ciò rappresentò la rottura totale dei rapporti col regista. Per il geniale musicista il Post-Hitchcock è stato rappresentato da tre notevoli collaborazioni artistiche: con il produttore CHARLES SCHNEER e il mago della *STOP MOTION* (passo uno) RAY HARRYHAUSEN, col regista francese FRANCOIS TRUFFAUT e più recentemente con BRIAN DE PALMA.

Hermann ha iniziato a lavorare col produttore Schneer nel 1958: per il film «IL SETTIMO VIAGGIO DI SINBAD» (THE SEVENTH VOYAGE OF SINBAD) ha composto un tema principale esotico di sapore arabo, costruito su una serie di percussioni ritmiche che intervengono nell'orchestra in maniera robusta.

Le varie creature mitologiche del film sono descritte da motivi misteriosi e cupi come per il tema del drago incatenato che è eseguito dalla sezione fiati sulle note più basse.

Nel 1959 Hermann ha musicato «VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA» («A JOURNEY TO THE CENTER OF THE EARTH»). L'orchestra usata dal musicista inglobava una ricca sezione fiati e vari organi elettronici incluso uno liturgico per rendere l'idea di grandezza e di epico emanato dai luoghi esplorati.

Per «THE THREE WORLDS OF GULLIVER» (1960) egli ha dato il meglio di sé inventando soluzioni sonore che ben potessero idealizzare in musica le terre visitate dal personaggio.

Per i Lillipuziani, il piccolo popolo, il musicista ha composto delicati «temini» eseguiti da una mini-orchestra costituita da triangoli, campanel-



**Bernard Hermann**

li, ottavini, arpe.

Gulliver visto come un gigante dai lillipuziani è invece rappresentato da un tema per ottoni, molto pomposo che accompagna l'eroe in varie scene del film.

Sempre per il duo Shneer/Harryhausen Bernard Hermann ha composto le straordinarie musiche per «L'ISOLA MISTERIOSA» («MYSTERIOUS ISLAND») (1961) dove il *MAIN THEME* è interamente basato su un motivo di due note che culmina con fragorosi exploit degli ottoni e delle percussioni. Per descrivere tutto il mondo «ingigantito» dell'isola, dove gli animali raggiungono dimensioni spaventose (il volatile, il granchio, le api) il musicista ha usato quattro tube ed otto corni rafforzati dai legni e dalle percussioni.

«GIASONE E GLI ARGONAUTI» («JASON AND THE ARGONAUTS») (1964) è l'ultima fatica realizzata da Schneer e Harryhausen con le musiche di Bernard Hermann.

Se per «PSYCHO» l'autore aveva utilizzato un'orchestra di soli archi (che nella scena della doccia avevano raggiunto il climax con un'estensione terrificante dei registri più acuti) proprio per rendere con crudezza l'insanità mentale di Norman Bates, per «GIASONE E GLI ARGONAUTI» vengono eliminati gli archi, e tutto il commento è legato ad una complessa performance degli ottoni, dei legni e delle percussioni. Identifichiamo tre temi fondamentali: una marcia in stile romano per la nave Argo in mare, il Tema mistico dell'Olimpo e il tema d'amore di Giasone e Medea dominato dal suono del flauto.

Successivamente Hermann si è trasferito in Europa ed ha preferito Londra ad Hollywood deluso da questa negli ultimi tempi. Per Francois Truffaut ha musicato due classici films: «FAHRENHEIT 451» (1966) dominato da passaggi musicali molto intensi che rappresentano i pensieri e i sentimenti dei protagonisti.

«LA SPOSA IN NERO» («LA MARIEE ETAIT EN NOIR») (1968) storia di una donna, rimasta vedova nel giorno di nozze, dato che suo marito viene ucciso per errore da un gruppo di buontemponi. L'amara vendetta viene resa da archi, arpa e legni.

Bernard Hermann ha lavorato poi in numerose produzioni europee quali «COMPANIONS IN THE NIGHTMARE» (1968), «TWISTED NERVE» (1969), «THE NIGHT DIGGER» (1971) piccoli film dalle musiche efficaci, che confermano Hermann Maestro indiscusso del genere.

Con Brian De Palma, il musicista ha contribuito ad una serie di eccellenti partiture: «LE DUE SORELLE» («SISTER») (1972) dove il Tema dei Titoli di Testa è dato da terrificanti glissati degli archi al loro massimo registro all'unisono con interventi metallici di campane, e «COMPLESSO DI COLPA» («OBSESSION») (1976) il secondo ed ultimo impegno col regista.



Ha musicato, inoltre, «BABY KILLER» («IT'S ALIVE») (1974), «IT'S ALIVE II» (1978) film realizzato dopo la scomparsa del compositore e musicalmente curato da LAURIE JOHNSON («FIRST MEN ON THE MOON» e «THE AVENGERS» in Tv) grande amico di Hermann di cui ha adattato i temi del primo «BABY KILLER».

Bernard Hermann è morto il giorno dopo il completamento della sua partitura Jazz moderno per «TAXI DRIVER» (1976) di Scorsese.

JOHN WILLIAMS (nato nel 1932) può essere considerato al massimo esempio di musicista che non deve necessariamente scrivere canzoni rock, Pop e dance per raggiungere le vette delle classifiche internazionali. Agli inizi il musicista suonava il piano della Columbia e della 20th Century Fox registrando numerose colonne sonore per compositori quali ALFRED NEWMAN, MAX STEINER e DIMITRI TIOMKIN (per quest'ultimo ha curato le orchestrazioni per «I CANNONI DI NAVARONE» («THE GUNS AT NAVARONE») (1961).

Dopo numerosi lavori musicali per serie televisive durante gli anni '60 («VOYAGE TO THE BOTTOM OF THE SEA», «THE TIME TUNNEL», «LAND OF THE GIANTS», «LOST IN SPACE») Williams ha scritto parecchie scores per commedie («LADRI SPRINT» nel 1966, «GUIDA PER L'UOMO SPOSATO» nel 1967, «PENELOPE LA MAGNIFICA LADRA» nel 1967), poi si è dedicato a film dal contenuto più serio componendo memorabili partiture per alcuni western come «BOON IL SACCHEGGIATORE» («THE REIVERS») (1969), «L'UOMO CHE AMO' GATTA DANZANTE» («THE MAN WHO LOVED CAT DANCING») (1973), «I COWBOYS» («THE COWBOYS») (1973) fino alle colonne sonore di rarefatta bellezza «COMRACK» (1973) e «UN GRANDE AMORE DA 40 DOLLARI» («CINDERELLA LIBERTY») (1973). Williams è stato anche il compositore del filone catastrofico per i film «L'AVVENTURA DEL POSEIDON» (THE POSEIDON ADVENTURE») (1972) di Ronald Neame, «L'INFERNO DI CRISTALLO» (THE TOWERING INFERNO») (1974) e «TERREMOTO» («EARTHQUAKE») dove emergono i temi più svariati che corrispondono ai protagonisti della storia.

John Williams ha vinto il suo primo Oscar nel 1975 per «LO SQUALO» (JAWS) di Steven Spielberg (seconda collaborazione con questi dopo «SUGARLAND EXPRESS» (1974).

Per la Tv ha scritto una colonna musicale atonale in «THE SCREAMING WOMAN» (1972) con Olivia De Havilland e lo stesso approccio è presente in «IMAGES» (1972) di Robert Altman. Per una storia dai risvolti paranormali, Williams ha creato passaggi musicali da un lato dolci e sereni e dall'altro perversi ed ossessivi rafforzati da percussioni di ogni tipo suonate da STOMU YAMASH'TA. Nel 1977 è arrivato «STAR WARS»: il compositore ha tradotto in musica la lotta tra il bene e il male



**John Williams**

con grande eroismo e forza che esplode in ogni singola composizione.

I personaggi della saga sono accompagnati da una ricca varietà di motivi: Williams si è ispirato alla gloria e al romanticismo delle scores anni '30 di Korgold come «ROBIN HOOD» e «SEA HAWK», dove l'organico dimostrava immenso talento nell'esecuzione dei temi. Spesso la sua musica di STAR WARS e seguiti è stata analizzata dai critici che hanno visto in questa il risultato delle influenze di autori classici come Holst, Prokofief, Debussy ed altri. Williams ha il grande merito di aver riportato ai fasti il genere musicale sinfonico con l'impiego di mega-orchestre come la LONDON SYMPHONY ORCHESTRA.

Il compositore ha così scritto una FANFARA per i ribelli che combattono il bieco DARTH VADER, un tema d'amore per la principessa, un motivetto Swing per l'orchestrina di bar spaziale e poi il TEMA DI YODA, la MARCIA DI DARTH VADER, il TEMA DI LUKE E LEILA, LA PARATA DEGLI EWOKS e tanti altri che sono stati composti per «L'IMPERO COLPISCE ANCORA» («THE EMPIRE STRIKES BACK») (1980) e «IL RITORNO DELLO JEDI» («RETURN OF THE JEDI») (1983).

Dopo STAR WARS è uscito alla fine del 1977 un altro film che ha cambiato la storia del Cinema: «INCONTRI RAVVICINATI DEL TERZO TIPO» («CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND»), ovvero la risposta alle odiose invasioni extraterrestri degli anni '50, dove tutto era portato all'esasperazione.

John Williams ha scritto un motivo di cinque note che nel film assume simbolicamente il tentativo degli alieni di comunicare.

La partitura è estremamente magica e rarefatta, mistica e gloriosa nella parte finale del lungometraggio. Il motivo di 5 note sarà poi sviluppato in maniera orchestrale ad incontro avvenuto tra le due razze.

Gli anni '70 sono stati davvero una parte fondamentale nella carriera di Williams: «SUPERMAN» («SUPERMAN-THE MOVIE») (1978) rappresenta il ritorno dei colossali come quelli della golden Age Hollywoodiana.

Musicalmente ci sono tutti gli elementi del super film: la MARCIA DI SUPERMAN, il TEMA D'AMORE («CAN YOU READ MY MIND»), la MARCIA DEI NEMICI, i leit motiv che il musicista ha elaborato nelle due ore di film e che poi KEN THORNE ha adattato per i seguiti «SUPERMAN II» (1980) e «SUPERMAN III» (1983).

ALEXANDER COURAGE ha composto temi originali ed ha riadattato i brani di Williams per «SUPERMAN IV-QUEST FOR PEACE» (1987). JOHN WILLIAMS ha musicato «THE FURY» (1978) di De Palma, dove il musicista omaggia Hermann con composizioni in bilico tra l'Horror e il mistero.

Nel 1979 il personaggio del Conte Dracula, nato dalla penna di Bram

Stoker, ritorna sul grande schermo per la regia di John Badham: «DRACULA». Il mito viene musicato da Williams che per questa pellicola ha composto un romantico tema d'amore e numerosi motivi dark che commentano la figura del lugubre nobile.

Il film «E.T.» (1982), osannato in tutto il mondo per la dolcezza emanata dalla storia dell'amicizia tra un ragazzino e un extraterrestre sperduto sulla Terra, è l'ennesimo risultato dell'associazione SPIELBERG-WILLIAMS.

Il compositore ha vinto un Oscar meritatissimo per la gamma di temi scritti, in cui emerge un motivo romantico ed avventuroso composto idealmente per ogni bambino che sogna d'incontrare il proprio amico spaziale.

JOHN WILLIAMS ha ridotto la sua attività cinematografica essendo impegnato da molti anni come direttore della BOSTON POPS ORCHESTRA, organico che esegue concerti in tutto il mondo con un vasto repertorio, ma nel 1981 un altro successo si è aggiunto ai precedenti della sua carriera: «I PREDATORI DELL'ARCA PERDUTA» («RAIDERS OF THE LOST ARK») di Spielberg. Il film ha significato l'avverarsi di un sogno per tutti i fans dell'avventura, ovvero la nascita di un nuovo eroe fatto su misura: INDIANA JONES. La briosa marcia orchestrale dominata dai fiati è divenuta un successo al punto di essere stata incisa in moltissimi dischi ed eseguita dal vivo in mille occasioni in ogni parte del mondo.

Oltre alla marcia, RAIDERS comprende pezzi di musica mistica per coro ed orchestra, brani d'azione e il romantico tema d'amore dedicato al personaggio di Marion. Harrison Ford alias Mr. Jones è ritornato in azione nel 1984 con «INDIANA JONES E IL TEMPIO MALEDETTO» («INDIANA JONES AND THE TEMPLE OF DOOM») sempre per la regia di Spielberg: le sue avventure si sono spostate in India, quindi Williams ha composto pezzi esotici in cui intervengono anche strumenti locali come il Sitar, ma il nuovo tema principale è il TEMA DEI BAMBINI, le vittime predestinate che verranno liberati dalle grinfie di un pericoloso stregone indù.

Con «INDIANA JONES e L'ULTIMA CROCIATA» («INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE») 1989 diretto ancora da Spielberg, Williams non ha riutilizzato ampiamente la MARCIA, ma ha composto un tema epico per il personaggio del Papà di Indiana Jones (SEAN CONNERY) e numerosi pezzi d'azione per fughe ed inseguimenti.

Riassumere in poche righe 35 anni di carriera di un musicista del calibro di JERRY GOLDSMITH è veramente difficile. Nato a Los Angeles nel 1929, Jerry Goldsmith ha cominciato a lavorare alla televisione nel 1957 a soli 28 anni col film western «BLACK PATCH».

Il Fantastico è entrato nella vita di Goldsmith col serial Tv AI CONFI-



**Jerry Goldsmith**

NI DELLA REALTÀ («THE TWILIGHT ZONE») scrivendo alcune delle migliori partiture, come per l'episodio «INVADERS» il suo piccolo capolavoro televisivo.

Nel 1962 ha musicato «FREUD» di John Huston, lavoro tutto basato su interventi atonali. Nel 1968 le tecniche musicali usate per «IL PIANETA DELLE SCIMMIE» («PLANET OF THE APES») ne fanno il suo lavoro più celebre, per gli approcci sperimentali e gli interventi di musicaturumore. «IL MISTERIOSO CASO DI PETER PROUD» («THE REINCARNATION OF PETER PROUD») (1975) racconta un episodio di reincarnazione: la musica qui è misteriosa, d'atmosfera e rafforzata da inquietanti effetti elettronici.

Il 1976 rappresenta l'anno di maggior successo per Goldsmith che ha vinto l'Oscar per la migliore musica e canzone dell'anno scritta per «IL PRESAGIO» («THE OMEN» 1976), il primo film della nota trilogia (alla quale si è appena aggiunto un quarto episodio). Musiche drammatiche per coro ed orchestra possono essere considerate come uno dei suoi più riusciti soundtracks.

Sempre nel 1976 un altro film di successo è stato «LA FUGA DI LOGAN», («LOGAN'S RUN») ambientato in un mondo futuro crudele e governato dai computers, l'uso dell'elettronica nel film è tra le sperimentazioni più efficaci di questo autore. Nel 1978 Goldsmith ha musicato cinque film di genere fantastico: «CAPRICORN ONE» dai ritmi militari sinfonici, «LA MALEDIZIONE DI DAMIEN» («DAMIEN - OMEN II»), il secondo capitolo del «PRESAGIO», dalle musiche orchestrali per coro ed effetti elettronici, «I RAGAZZI VENUTI DAL BRASILE» («THE BOYS FROM BRAZIL»), con un tema principale a walzer e temi dissonanti di commento, «SWARM-LO SCIAME ASSASSINO» («THE SWARM») e «MAGIC» dominato dal suono caldo e un po' misterioso dell'armonica. Nel 1979 Jerry Goldsmith ha composto le musiche per «COMA PROFONDO» («COMA») (la colonna sonora è assente per tutto il primo tempo del film ed inizia solo nel secondo, quando si raggiunge il climax dei fatti). «ALIEN», il film-mito costruito musicalmente su interventi atonali (con uso tematico di materiale da «FREUD» del 1962) e «STAR TREK IL FILM» dalla avvincente ed eroica fanfara principale e dalle musiche ormai storiche. «IL CONFLITTO FINALE» («THE FINAL CONFLIT»), terzo capitolo della saga OMEN, (con la più bella partitura della trilogia) e l'intenso soundtrack per «ATMOSFERA ZERO» («OUTLAND») sono stati gli impegni del 1981.

Nel 1982 Goldsmith ha musicato «POLTERGEIST-DEMONIACHE PRESENZE» basato su musiche Horror e d'atmosfera e il tema Lullaby di CAROL ANN; «IL SEGRETO DI NIMH» («BRISBY AND THE SECRET OF NIMH») storia a cartoni animati di DON BLUTH con musiche sinfoniche per coro ed orchestra epiche ed evocative.



Nel 1983 il musicista ha commentato «AI CONFINI DELLA REALTÀ - IL FILM» («TWILIGHT ZONE - THE MOVIE») e «PSYCHO II», altri due esempi di ottima musica orchestrale.

Nel 1984 Goldsmith ha scritto la partitura di «GREMLINS» col noto RAG dei GREMLINS, motivetto irriverente e ritmato, e «SUPERGIRL» dai temi eroici e romantici. Nel 1985 si sono aggiunte alla lista «BABY RUNAWAY», «LEGEND», «EXPLORERS». Nel 1986 «LINK» dalle musiche misteriose e circensi e «POLTERGEIST II - L'ALTRA DIMENSIONE» («POLTERGEIST 2 - THE OTHER SIDE»).

Nel 1987 Goldsmith ha composto brani potenti e romantici per «SALTO NEL BUIO» («INNERSPACE»). Nel 1989 ha contribuito alle partiture di «WARLOCK», «LEVIATHAN» (registrato a Roma) e «STAR TREK V ULTIMA FRONTIERA» («STAR TREK V: THE FINAL FRONTIER»). Nel 1990 ha composto le musiche di «GREMLINS 2: LA NUOVA STIRPE» (GREMLINS 2: THE NEW BATCH) e «ATTO DI FORZA» («TOTAL RECALL») commento sinfonico integrato ad indovolate ritmiche elettroniche.

Nel 1991 Jerry Goldsmith ha voluto ancora viaggiare nella dimensione della fiction e del mistero musicando il Thriller dai risvolti Horror «A LETTO CON IL NEMICO» («SLEEPING WITH THE ENEMY»). JAMES HORNER, ALAN SILVESTRI, CHRISTOPHER YOUNG e DANNY ELFMAN sono i degni eredi di questa Scuola.

Le colonne sonore per il piccolo schermo rappresentano un capitolo fondamentale della Musica da film internazionale.

Scrivere musiche per la Tv significava allora, come anche oggi, avere a disposizione poco tempo, piccole orchestre e budget molto limitati. Per fortuna è illimitato il talento degli autori dei soundtrack che sono riusciti a dare molto usando proverbialmente *«quello che passa il convento»*.

LEO KLATZKIN ha composto e diretto le eroiche musiche per il serial Tv «THE ADVENTURES OF SUPERMAN».

Senza dubbio una delle più note serie Tv è «ALFRED HITCHCOCK PRESENTA» («ALFRED HITCHCOCK PRESENTS») introdotta dal tema principale, che in realtà è un arrangiamento di MARCIA FUNEBRE DI UNA MARIONETTA di Charles Gounod. Questo programma contiene le brillanti colonne sonore di BERNARD HERMANN, JEFF ALEXANDER e LYN MURRAY.

Nel 1959 ROD SERLING ha creato quello che oggi è ancora oggetto di devozione da parte di milioni di fans: «AI CONFINI DELLA REALTÀ» (THE TWILIGHT ZONE). I musicisti che hanno lavorato agli episodi sono BERNARD HERMANN, JERRY GOLDSMITH, LEONARD ROSENMAN, NATHAN VAN CLEAVE, FRED STEINER, RENE

## MUSICHE FANTASTICHE PER LA TELEVISIONE

GARRIGUENC, JEFF ALEXANDER, WILLIAM LAVA, ROBERT DRASNIN, LYN MURRAY, FRANZ WAXMAN, LEITH STEVENS.

Tutti i temi composti per le singole scene venivano conservati in una specie di banca musicale, che serviva principalmente per riciclare certe composizioni in molti episodi successivi, così spesso capitava che le musiche scritte per un episodio della prima serie venivano reinserite in quelli delle stagioni tv seguenti.

«ONE STEP BEYOND» è un altro serial abbastanza simile a «TWILIGHT ZONE»: le musiche d'effetto sono state composte e dirette da HARRY LUBIN che aveva incorporato all'orchestra tradizionale apparecchiature elettroniche, tipo il *Theremin* usato da Rozsa in «SPELLBOUND».

«THRILLER» è il programma Tv durato per due stagioni dopo il suo debutto avvenuto nel 1960. Le storie di paura e mistero erano settimanalmente introdotte da un prologo narrato da BORIS KARLOFF. Per questo serial hanno contribuito musicalmente PETE RUGOLO, che ha scritto il «MAIN THEME» per ottoni e percussioni, MORTON STEVENS e JERRY GOLDSMITH che ha scritto *Background Scores* per numerosi episodi.

DOMINIC FRONTIERE è il compositore di talento che ha composto e diretto le musiche di altre due note Tv series: «THE OUTER LIMITS» (1964-65) e «THE INVADERS» (1967-68) provvedendo con esaltanti temi di sottofondo.

«VOYAGE TO THE BOTTOM OF THE SEA» (1964-68) è la serie Tv che racconta delle avventure sottomarine del Sommergibile SEAVIEW e del suo equipaggio. Basato sul film del 1961, di cui fu riusato il Tema principale di PAUL SAWTELL, include le colonne sonore di ottimi autori tra cui JOHN WILLIAMS e JERRY GOLDSMITH (Episodio: «JONAH E LA BALENA»).

La serie culto per eccellenza è STAR TREK. Creata dalla fantasia di GENE RODDENBERRY, «STAR TREK» è durata per tre stagioni Tv dal 1966 al 1969. Un'equipe di musicisti preparati rappresenta l'anima sonora del serial, che ha concentrato tutto l'interesse sui famosi personaggi dell'equipaggio piuttosto che sugli effetti speciali.

ALEXANDER COURAGE ha scritto il MAIN THEME ascoltato nei crediti di testa e di coda di tutti i 79 episodi.

Otto sono stati i compositori impegnati a scrivere la musica originale: COURAGE (4 episodi), FRED STEINER (11 episodi), GEORGE DUNING (5 episodi), GERALD FRIED (5 episodi), JERRY FIELDING (2 episodi), SOL KAPLAN (2 episodi), SAMUEL MATLOVSKY (1 episodio), JOSEPH MULLENDORE (1 episodio). Anche per «STAR TREK» è stato creato un archivio musicale in cui si trovavano tutti i temi già composti, poi riutilizzati come sonorizzazione di episodi successivi.

La serie abbonda anche di variazioni sul tema principale.

Le partiture televisive di STAR TREK affidate di solito all'esecuzione di organici ridotti (formati soprattutto da robuste sezioni fiati) sono veramente tra le migliori realizzate per la Tv. GERALD FRIED ha composto un brano identificabile con la figura di SPOCK: nell'episodio «AMOK TIME» in cui vengono rivelati i rituali d'accoppiamento vulcaniano, Fried ha scritto marce tribali per percussioni e ritmiche ed il motivo per il Signor Spock suonato da una chitarra Basso, che esprime freddamente il carattere del personaggio. Tra le migliori scores Tv per STAR TREK abbiamo «THE TROUBLE WITH TRIBBLES» composta da JERRY FIELDING (1922-1980) tutta basata su figure musicali comiche per piccola orchestra e una sezione percussioni raddoppiata.

«LOST IN SPACE» (1965-1968) è considerata da molti la serie concorrente a STAR TREK. JOHN WILLIAMS ha composto il tema principale e le musiche di commento usando un'orchestra di 25 musicisti.

Il team formato da JOHN WILLIAMS, GERALD FRIED e HERMAN STEIN ha composto ore di musica supervisionata da LIONEL NEWMAN, che per «LOST IN SPACE» ha riusato brani musicali dell'archivio 20th Century Fox da film preesistenti come «ULTIMATUM ALLA TERRA».

BARRY GRAY può essere considerato il più prolifico compositore britannico per la Tv fino al 1983, anno della sua scomparsa.

Il nome di Gray è stato associato a quello di GERRY ANDERSON per oltre vent'anni. Le popolari serie Tv realizzate con le marionette elettroniche create da Gerry e Sylvia Anderson erano state concepite per un pubblico di bambini, ma il sound creato da Barry Gray ne ha fatto un programma adatto a tutte le età. «STINGRAY» (1965), «THUNDERBIRDS» (1966), «CAPTAIN SCARLET ABAND THE MYSTERONS» (1967), «JOE 90» (1968) hanno tutte usato la tecnica della cosiddetta SUPERMARIONATION con effetti speciali sofisticati, disegnati da DEREK MEDDINGS e set molto particolareggiati con i sottofondi musicali sinfonici scritti dal bravo compositore.

Gray-Anderson hanno dato ottimi risultati anche con le serie tv recitate da attori che per le situazioni drammatiche narrate richiedevano commenti musicali adeguati: «UFO» (1969) e «SPAZIO: 1999» («SPACE: 1999») (1973-76).

La serie Tv «BATMAN» realizzata negli anni '60 contiene un tema di ritmato per chitarra elettrica e coro femminile scritto da NEAL HEFTI e le musiche di commento composte da BILLY MAY e NELSON RIDDLE.

«KRONOS» («THE TIME TUNNEL») (1966) ha un tema per ottoni glissati e ritmi di JOHN WILLIAMS, la serie Tv «AGENTE SPECIALE» («THE AVENGERS») ha il tema e le musiche dell'attivissimo

LAURIE JOHNSON, «L'UOMO DELLA U.N.C.L.E.» («THE MAN FROM U.N.C.L.E.») ha il tema di JERRY GOLDSMITH e le musiche di commento dello stesso Goldsmith, HUGO MONTENEGRO, LALO SCHIFRIN ed altri.

LALO SCHIFRIN (nato a Buenos Aires nel 1932) ha scritto molto per il Fantastico: della sua produzione televisiva ricordiamo la serie basata sul film «IL PIANETA DELLE SCIMMIE» (1974) per la quale ha scritto un tema e un commento sperimentale sullo stile di quello usato da Goldsmith.

GIL MELLÈ (famoso per le musiche elettroniche di «ANDROMEDA» («ANDROMEDA STRAIN»)) (1970) è molto attivo in tv: «NIGHT GALLERY» rappresenta una delle sue migliori applicazioni musicali per il piccolo schermo.

BOB COBERT è il musicista preferito di DAN CURTIS; per questo regista ha musicato la lunghissima soap opera Horror nata nel 1966: «DARK SHADOWS». Per oltre 1000 episodi Cobert ha scritto all'incirca «un giorno intero di Musica» rapportato in ore più una quantità enorme di pezzi conservati in un archivio musicale.

In tempi più recenti «V-VISITORS» (1983) è la serie Tv di successo, con le musiche orchestrali di JOE HARNELL rafforzate da ossessive ritmiche militari eseguite da batterie elettroniche.

La seconda serie di «V-VISITORS» contiene anche le musiche di sottofondo di DENNIS MC CARTHY che dal 1987 sta riscuotendo grosso successo insieme a RON JONES per le musiche di «STAR TREK: LA NUOVA GENERAZIONE» («STAR TREK THE NEXT GENERATION») (1987-91) dove partiture orchestrali di Mc Carthy si alternano ai commenti elettronici di Jones.

## LA MUSICA DELLA HAMMER FILM E I MITI DEL SOLE ROSSO

Due paesi che presentano preparatissime scuole di compositori cinematografici sono la Gran Bretagna e il Giappone.

Tanto distanti tra loro, ma accomunati dal talento degli artisti locali che per il piccolo e grande schermo hanno dato prova di una fantasia senza limiti.

In Gran Bretagna, dagli anni '50 agli anni '80, la HAMMER FILM viene collegata alla parola PAURA. Quante generazioni hanno avuto i brividi nel vedere il Conte Dracula mordere il collo di una vergine o all'apparire di altre creature della notte? Psicologicamente questa sensazione di terrore è data da un qualcosa che vive nei film con un suo corpus preciso, quasi indipendente: la Musica.

JOHN HOLLIGSWORTH è stato il primo direttore musicale della Hammer. Morì nel periodo in cui stava preparando le musiche per «THE EVIL OF FRANKENSTEIN» (1963).



PHILIP MARTELL, direttore d'orchestra per la Hammer, di cui divenne direttore artistico, ha supervisionato dozzine di commenti solitamente sinfonici e ricchi di suspense e mistero, ma spesso addolciti da motivi d'amore.

JAMES BERNARD ha iniziato la carriera musicando «THE QUATERMASS EXPERIMENT» (1955) basato su una dura performance degli archi e delle percussioni. Bernard è divenuto popolare grazie al film-culto «HORROR OF DRACULA» (1958) per il quale ha scritto il DRACULA THEME, motivo legato ad un'esasperata e pomposa esecuzione degli ottoni che culmina col crescendo delle percussioni.

Gli archi sottolineano la perversione e l'incubo del personaggio inseguendosi perfettamente nel contesto delle immagini.

Altri film musicati da Bernard sono: «DRACULA, PRINCE OF DARKNESS» (1965), «DRACULA HAS RISEN FROM THE GRAVE» (1968), «SCARS OF DRACULA» (1970).

Nel 1965 il compositore ha scritto una magnifica partitura per il film «SHE», che esprime tutto l'amore e l'orrore narrato nel mito della donna eterna che per un uomo mortale sarà destinata ad infrangere un incantesimo. Bernard ha scritto altri soundtracks fino agli anni '70 come «FRANKENSTEIN MUST BE DESTROYED» (1970), «FRANKENSTEIN AND THE MONSTER FROM HELL» (1974), «THE LEGEND OF THE 7 GOLDEN VAMPIRES» (1974).

Altri musicisti della Hammer che hanno dato notevoli risultati: LEONARD SALZEDO («THE REVENGE OF FRANKENSTEIN» - 1958), FRANZ REIZENSTEIN («THE MUMMY» - 1959 e «CIRCUS OF HORRORS» - 1960), BENJAMIN FRANZEL («CURSE OF THE WEREWOLF» - 1960), ES EDWIN ASTLEY («THE PHANTOM OF THE OPERA» - 1962), HARRY ROBINSON («THE VAMPIRE LOVERS» - 1970, «LUST FOR A VAMPIRE» - 1971), LAURIE JOHNSON («CAPTAIN KRONOS, VAMPIRE HUNTER» - 1974), DOUGLAS GAMLEY («THE LAND THAT TIME FORGOT» - 1975), JOHN SCOTT («THE PEOPLE THAT TIME FORGOT» - 1977).

Il compositore italiano MARIO NASCIMBENE ha lavorato attivamente per la HAMMER. Nascimbene (nato a Milano nel 1913) ha inventato il *Mixerama*, un prodigioso strumento che permette di creare moltissimi suoni nuovi, surreali e magici.

Questa invenzione è risultata perfetta per commentare in musica una trilogia sui dinosauri e gli uomini primitivi.

«UN MILIONE DI ANNI FA» («ONE MILLION YEARS B.C.») (1966) fa uso abbondante di queste innovative tecniche sonore, mentre per i sequel «QUANDO I DINOSAURI SI MORDEVANO LA CODA» («WHEN DINOSAURS RULED THE EARTH») (1970) e «LA LOTTA DEL SESSO SEI MILIONI DI ANNI FA» («CREATURES THE



**James Bernard**



**Akira Ifukube**



**Ennio Morricone**

WORLD FORGOT») (1971) Nascimbene ha usato un'imponente orchestra sinfonica.

In Giappone la scuola dei musicisti per lo schermo è capitanata dai compositori: AKIRA IFUKUBE e MARARU SATO.

Ifukube è nato ad Hokkaido nel 1914 e il suo nome può essere ricollegato ad oltre l'80% della produzione fantastica giapponese.

Nel 1954 «GODZILLA» («GOJIRA») ha significato la nascita della prolifica filmografia fantastica in Giappone.

Ifukube ha composto e diretto per questo cult-movie una partitura sinfonica idealmente suddivisa in motivi fondamentali: la MARCIA che si riferisce alle azioni difensive degli uomini nei confronti del bestione, un TEMA HORROR che serve a descrivere l'aspetto mostruoso della creatura, un TEMA REQUEIM che simboleggia l'amore degli uomini buoni verso Godzilla al di là della forma esteriore spaventosa.

I film prodotti dalla Toho nella decade successiva sono stati musicati da Ifukube che è riuscito a fondere insieme elementi occidentali e schemi sonori orientali.

Tra le numerose partiture da lui scritte: «RODAN» (1956), «THE MYSTERIANS» (1958), «BATTLE IN OUTER SPACE» (1959), «DOGORA» (1964). Tra i suoi migliori lavori: «MAJIN» (1966), «THE LITTLE PRINCE AND THE 8 HEADED DRAGON» (1963) (a cartoni animati) e l'eccellente colonna sonora per «LATITUDE ZERO» («LATITUDINE ZERO»).

MASARU SATO è un'altra figura importante del panorama musicale giapponese.

Sato ha scritto le musiche per «THE THRONE OF BLOOD» (1957) di Kurosawa che mescola elementi del teatro NO con le tendenze occidentali.

Per il Fantastico, Sato ha composto valide colonne sonore sinfoniche di tipo occidentale, ma con ritmiche giapponesi: «GIGANTIS, THE FIRE MONSTER» (1958), «GODZILLA VS. THE SEA MONSTER» (1968), e la drammatica partitura per «THE SUBMERSION OF JAPAN» (1973). In Giappone sono anche attivissimi i compositori che lavorano per le serie a cartoni animati i cui lavori orchestrali ed elettronici sono documentati da un'impressionante discografia in CD.

## GLI ITALIANI

Anche la scuola italiana è ricca di grossi talenti che hanno dato il loro apporto al cinema fantastico

La melodia mediterranea comunque resta anche lì dove Horror e surreale dominano. ENNIO MORRICONE (nato nel 1928 a Roma) è uno degli autori più attivi nel genere Fantastico. Questo artista ha musicato con simpatia il film «DIABOLIK» (1968) di MARIO BAVA affidandosi

a musiche di moda in quegli anni. Per DARIO ARGENTO ha scritto pagine indimenticabili. In «QUATTRO MOSCHE DI VELLUTO GRIGIO» (1972) ha scritto un Rock duro mescolato alle percussioni confuse di sapore avanguardista, come anche in «L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO» (1970) e «IL GATTO A NOVE CODE» (1971) dove è frequente una sorta di musica-rumore.

Per JOHN BOORMAN Morricone ha musicato «ESORCISTA II: L'ERETICO» («EXORCIST II: THE HERETIC») (1977) dove emerge un dolce tema d'amore.

Altri lavori di questo musicista che meritano d'essere ricordati: «LEONOR» (1977), «HOLOCAUST 2000» (1976), «IL SORRISO DEL GRANDE TENTATORE» (1974) e per JOHN CARPENTER «LA COSA» («THE THING») (1982) dalle musiche claustrofobiche, ossessive, di grande efficacia.

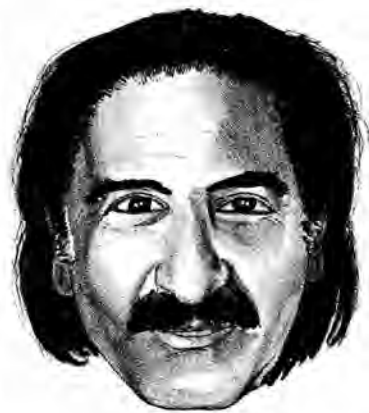
BRUNO NICOLAI (nato nel 1926) ha scritto numerosi commenti per il genere Fantastico: «IL CONTE DRACULA» (1971) è basato su interventi atonali dell'orchestra in cui domina il suono del Cimbalom. «IL TRONO DI FUOCO» (1970) include uno dei suoi migliori temi d'amore composti per il grande schermo (una suite tratta dal soundtrack è disponibile sul CD/LP «FANTAFESTIVAL VOLUME 2»).

PINO DONAGGIO (nato a Venezia nel 1941) è un musicista completo che nel genere Fantastico ha dato grossi risultati.

Amante del genere sinfonico, Donaggio si avvale della direzione d'orchestra di NATALE MASSARA per tutti i suoi soundtracks.

Ricordiamo alcuni dei suoi più significativi lavori: «A VENEZIA... UN DICEMBRE ROSSO SHOCKING» (1973), di Roeg, «CARRIE LO SGUARDO DI SATANA» (1976) di De Palma, «PIRANHA» (1978) di Dante, «TOURIST TRAP» (1979) di Schmoeller, «L'ULULATO» (1980) di Dante, «VESTITO PER UCCIDERE» (1980) di De Palma, «UN'OMBRA NEL BUIO» (1981) di Bianchi fino ai recenti «CATACOMBS» (1988) di Schmoeller e «MERIDIAN» (1990) di Band.

Gli altri autori italiani che hanno contribuito con le loro colonne sonore per il fantastico sono: ANGELO FRANCESCO LAVAGNINO, ROBERTO NICOLOSI, PIERO PICCIONI, STELVIO CIPRIANI, il gruppo dei GOBLIN per DARIO ARGENTO, GIORGIO GASLINI, GINO MARINUZZI.



**Pino Donaggio**



**Mario Nascimbene**