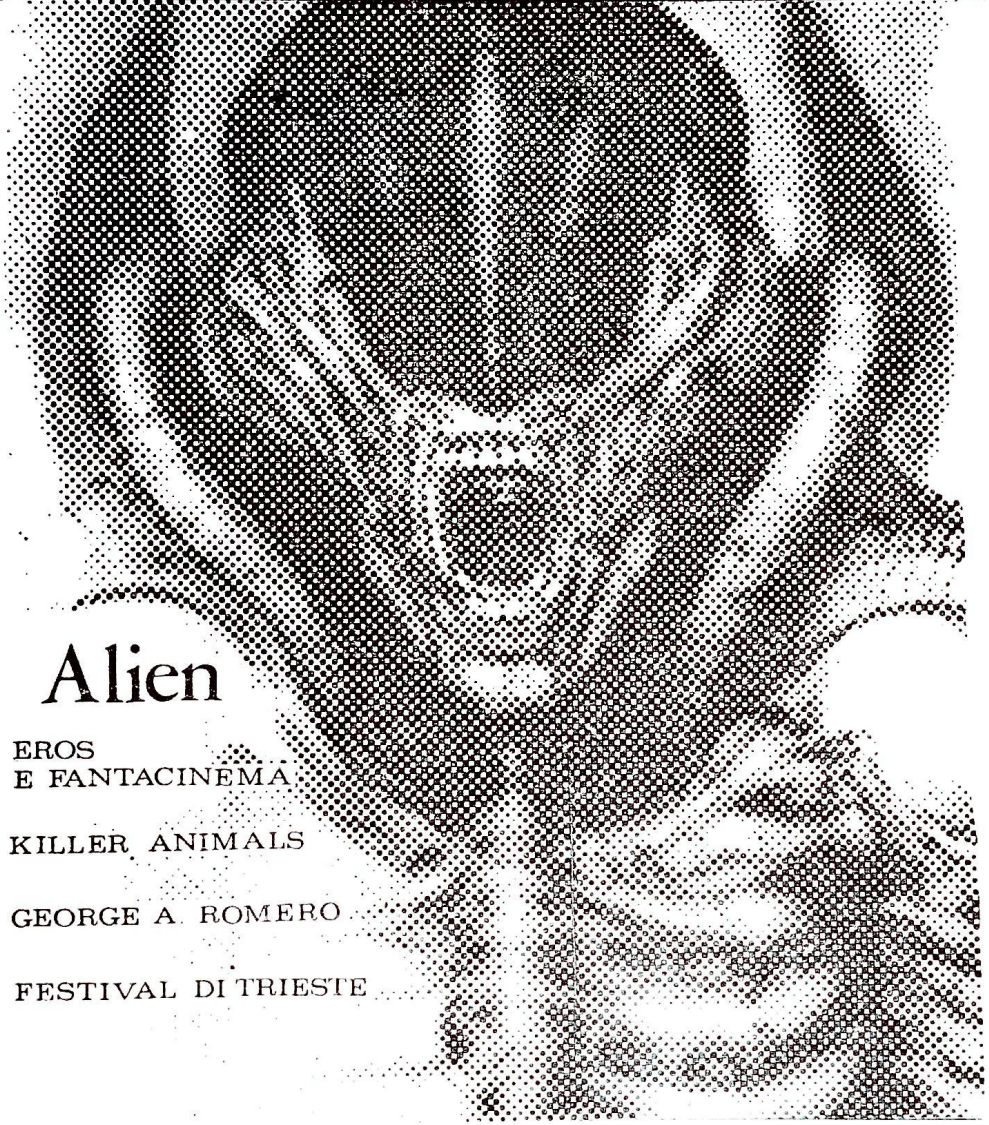


PROPOSTA

SF

terzo numero, inverno 1980



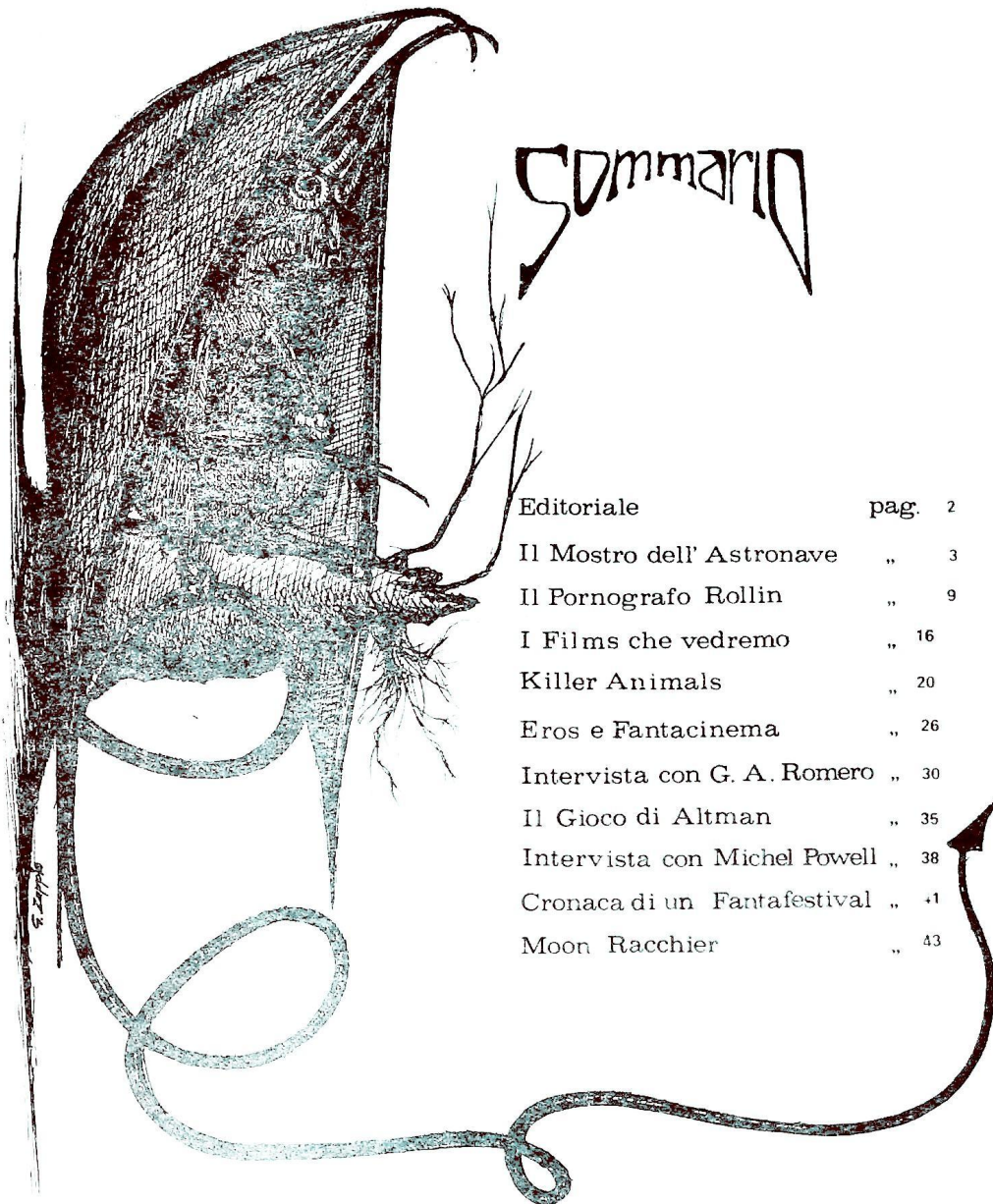
Alien

EROS
E FANTACINEMA

KILLER ANIMALS

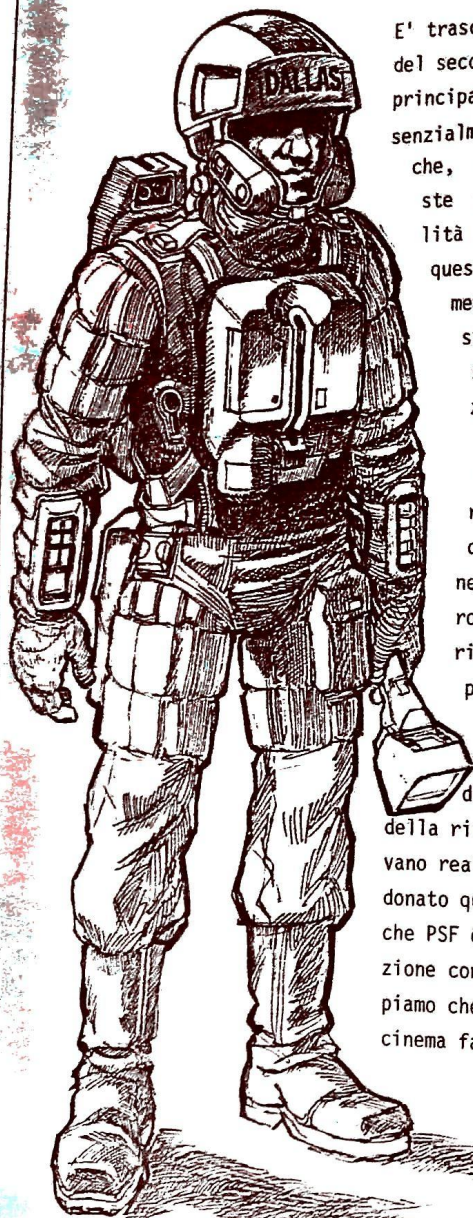
GEORGE A. ROMERO

FESTIVAL DI TRIESTE



Sommario

Editoriale	pag. 2
Il Mostro dell' Astronave	„ 3
Il Pornografo Rollin	„ 9
I Films che vedremo	„ 16
Killer Animals	„ 20
Eros e Fantacinema	„ 26
Intervista con G. A. Romero	„ 30
Il Gioco di Altman	„ 35
Intervista con Michel Powell	„ 38
Cronaca di un Fantafestival	„ 41
Moon Racchier	„ 43



E' trascorso quasi un anno dalla pubblicazione del secondo numero di Proposta S.F. La causa principale di questo ritardo è dovuta essenzialmente a problemi di stampa, tanto che, nel momento in cui scriviamo queste righe, non conosciamo ancora la qualità tipografica della rivista. Nonostante questo abbiamo cercato di fare del nostro meglio per affinare ulteriormente la veste grafica di questo numero e, a questo proposito segnaliamo la collaborazione dei ragazzi del CGAF (Club Giovani Amici del Fumetto) di cui appaiono alcune illustrazioni e un fumetto ironico ispirato a MOONRAKER. Gli articoli che vi proponiamo hanno come comune denominatore l'Ambiguità e il Bizzarro nel cinema, che sono forse le caratteristiche più stimolanti della migliore produzione attuale. Nel numero precedente avevamo annunciato ai lettori la pubblicazione de "La Fanzine", che doveva essere il supplemento letterario della rivista. Purtroppo le persone che la dovevano realizzare all'ultimo momento hanno abbandonato questo impegno. Come sempre ricordiamo che PSF è aperta a qualsiasi tipo di collaborazione con i lettori; riguardo a questo vi anticipiamo che il prossimo numero sarà dedicato al cinema fantastico italiano.

La Redazione

Il Mostro Dell'Astronave

Come è stato realizzato ALIEN

Da sempre i pittori, i disegnatori e tutti gli artisti in genere hanno dato un indispensabile contributo al cinema di fantascienza (Chesley Bonestell, Joshua Meador), concretizzando, con le loro opere, le idee, le ambientazioni e i personaggi.

ALIEN è l'esempio di come questo tipo di lavoro, a volte semiconosciuto, possa trasformarsi da semplice elemento decorativo a vero e proprio protagonista.

Con questa breve storia del film non vogliamo dare quindi solo un semplice "sguardo dietro le quinte", ma anche definire il più esattamente possibile i ruoli che hanno avuto produttori, artisti e regista per la sua realizzazione.

L'IDEATORE: DAN O'BANNON

A Parigi, dopo il collasso di "Dune" diretto da A. Jodorowsky, molti tecnici e disegnatori si ritrovarono senza lavoro. Al film tratto dall'omonimo romanzo di Frank Herbert, partecipava come direttore degli effetti speciali Dan O'Bannon, che nel 1974 aveva co-prodotto "Dark Star" (eccellente pellicola a sfondo spaziale mai apparsa in Italia), in collaborazione con il regista John Carpenter. Disgraziatamente il film ebbe scarso successo e O'Bannon, ormai senza soldi, finì per venire ospitato in casa del suo amico Ron Shusett, ad Hollywood, dormendo sul suo divano. Dopo questa amara esperienza e dopo il fallimento di "Dune", egli cominciò ad abbozzare un primo soggetto per "Alien" ambientato durante la seconda Guerra Mondiale.

O'Bannon riuscì a trovare lavoro in "Star Wars", realizzandone gli effetti elettronici. Inoltre consigliò a Lucas di scritturare Ron Cobb per ideare alcuni alieni nella sequenza della "cantina". Dopo la parentesi di "Star Wars" O'Bannon riprese in mano il primitivo soggetto di Alien che Shusett gli consigliò di ambientare negli spazi. Lo "script" di Alien venne offerto ed accettato dalla Brandwine Productions (Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill) ex affiliata alla Fox.

Mentre in un primo momento si era pensato ad un film di modeste proporzioni, tipo "Dark Star", Gordon Carroll chiese e ottenne l'aiuto

finanziario della Fox per un film "starwarsiano". Era previsto un budget di tredici milioni di dollari ridotti in seguito a nove milioni e mezzo, con 17 settimane di lavorazione, e infine si giunse ad un accordo che prevedeva l'investimento di otto milioni e mezzo di dollari da ripartirsi in 13 settimane.

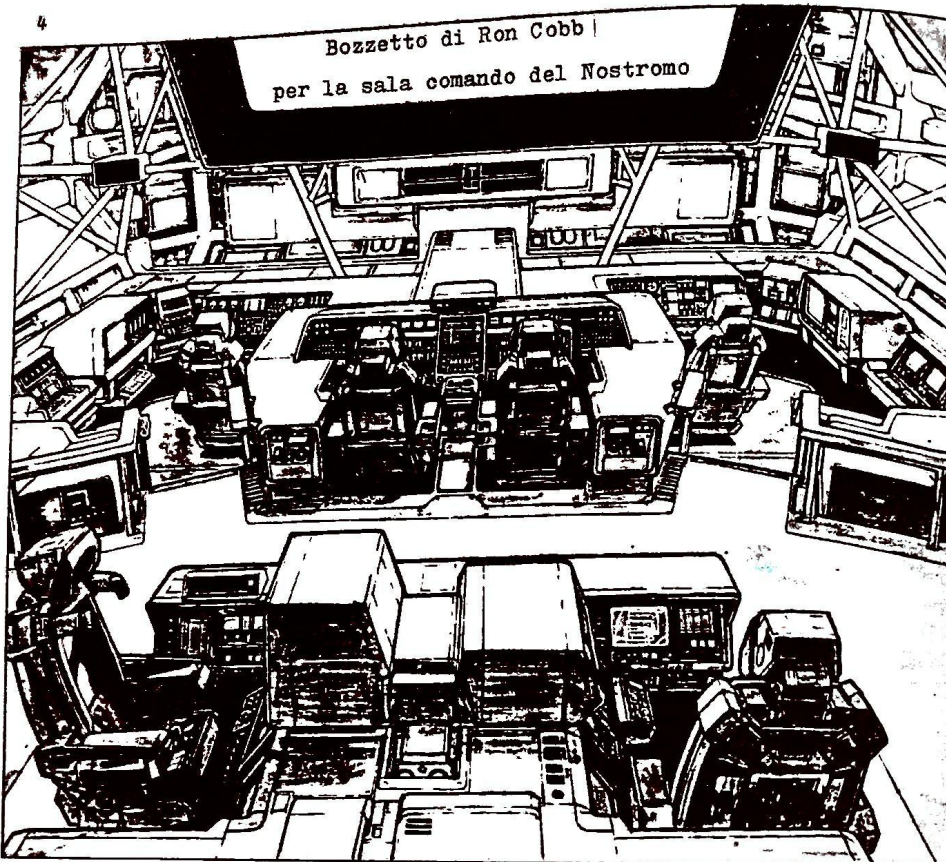
TUTTI GLI UOMINI DI ALIEN

Carroll aveva cominciato a lavorare sulla sceneggiatura e persino sul disegno dell'astronave terrestre, ma con risultati che non avevano soddisfatto nemmeno lui. Furono allora D. Giler e W. Hill che adattarono la storia per la stesura definitiva.

Per i disegni, O'Bannon suggerì di chiamare per il mostro Hans Rudi Giger, e Chris Foss per l'astronave aliena. Fu inoltre interpellato Ron Cobb per l'ideazione dell'astronave terrestre.



Bozzetto di Ron Cobb
per la sala comando del Nostromo



Questi tre artisti si erano già conosciuti sul set di "Dune" al quale, insieme a Moebius, avevano collaborato con diversi lavori. Ron Cobb è noto per i suoi disegni eseguiti negli anni Sessanta e Settanta per la campagna contro l'inquinamento ambientale e le violenze sociali. La sua carriera cinematografica è iniziata con Walt Disney. In seguito ha disegnato numerose tavole spaziali per "Dark Star" e "Dune" e due anni fa ha collaborato, come si è detto, anche a "Star Wars".

H. R. Giger è un disegnatore svizzero già conosciuto per avere realizzato la copertina dell'album degli Emerson Lake & Palmer "Brain Salad Surgery" e per diverse "mostre" che ha fatto in tutt'Europa (ha pubblicato inoltre un libro di arte fantastica intitolato "Giger's Necronomicon").

Chris Foss è un artista inglese specializzato in copertine soprattutto a sfondo spaziale. I produttori fecero venire Foss dall'Inghilterra e iniziarono a farlo lavorare insieme con Cobb ad una sorta di progetto base prima ancora che si fosse trovato il regista. Lavorarono sei mesi

negli studi Fox senza mai vedere Giger, del quale Carrol non era molto convinto.

Foss realizza alcune navi spaziali mentre Cobb elabora gli interni ed alcuni costumi; il primo viene poi incaricato di sospendere il suo lavoro sull'astronave aliena per occuparsi di quella terrestre. Insieme a Cobb, sollevato da ogni altro incarico, la realizza in un solo giorno. La chiamano "Snark" (drago) dato che fino a quel momento non erano stati proposti altri nomi. Finalmente si pensò anche al regista e fu contattato Walter Hill, uno dei produttori, che però aveva già iniziato le riprese de "I guerrieri della notte" del quale è regista e sceneggiatore.

Ma la Fox non aveva intenzione di rallentare ulteriormente la produzione e quindi fu scartato Hill e sottoposta a Carrol una lista di nomi di registi possibili. Si pensò anche a Spielberg che sebbene fosse sinceramente interessato, non accettò l'incarico perché impegnato nel suo nuovo film "1941". Venne quindi redatta dalla Fox una seconda lista, in testa alla quale spiccava un nome già proposto da

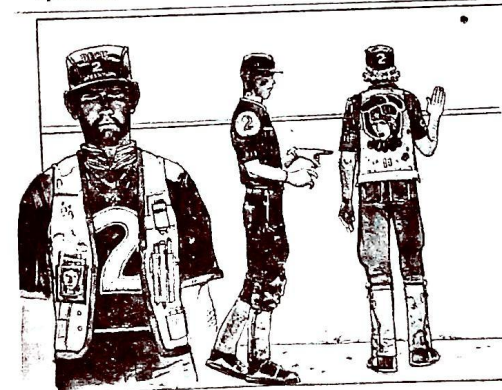
Giger, Ridley Scott, il regista scozzese de "I Duellanti".

Assunto l'incarico di dirigere ALIEN, egli si reca in California per prendere visione del set e degli uomini che vi lavorano. Decide di usare Cobb, mentre pensa di non aver bisogno di C. Foss, che ritorna in Inghilterra pur avendo disegnato la maggior parte delle tavole di produzione. Solamente a questo punto fu definitivamente affidato a Cobb l'incarico di disegnare l'astronave terrestre che, secondo il soggetto, doveva avere una linea tale da permetterle sia il volo nello spazio profondo che nell'atmosfera.

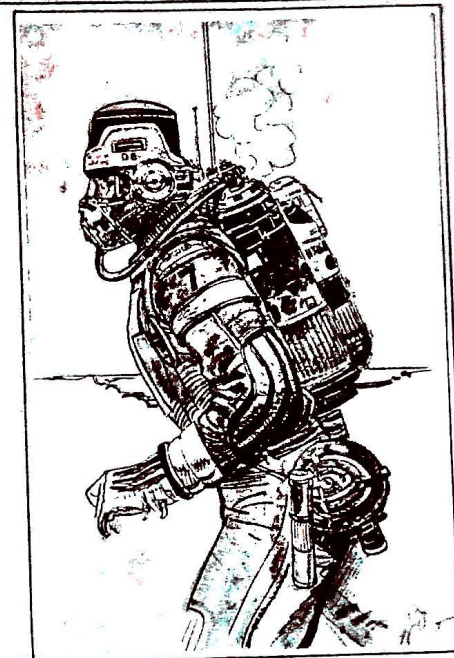
Nonostante le sue proteste, egli dovette adattarsi a fare una sorta di ibrido. Disegnò inoltre la gigantesca raffineria che viene rimorchiata dall'astronave, e anche la scialuppa di salvataggio; l'aspetto definitivo dei modelli, così come li vediamo nel film, venne messo a punto negli studio's di Londra assieme ai tecnici degli effetti speciali.

Oltre all'aspetto esterno dell'astronave, egli cura i due terzi dei suoi interni, qualche costume, le armi e, con l'aiuto del regista, gli schizzi di tutte le scene da affiancare alla sceneggiatura (ha lavorato per un anno e un mese di seguito).

Mentre Scott e Shusett (produttore esecutivo) effettuano alcuni cambiamenti nello schema narrativo inserendo diversi elementi orrifici nella trama, a H. R. Giger, del quale Scott è entusiasta, viene affidato senza più riserve il lavoro di ideazione e disegno del pianeta, della nave aliena e della "Creatura". Jean Giraud, l'eccellente disegnatore francese conosciuto come Moebius, realizza, pare in un sol giorno, i disegni di quasi tutti i costumi e gli scafandri spaziali.



Moebius: costumi per l'equipaggio



Moebius: scafandro spaziale

LA "COSA"

Come si è detto, l'ideazione dell'alieno e gran parte della sua realizzazione sono opera dell'artista svizzero Hans Rudi Giger, al suo primo impegno cinematografico. Questo singolare personaggio, che col suo lugubre aspetto rispecchia fedelmente gli incubi delle proprie creazioni, ha trovato in "Alien" l'opportunità di visualizzare le sue fantasie lovecraftiane.

L'Alien è stato realizzato in tre modelli, corrispondenti ad altrettanti stadi evolutivi: il primo, battezzato "Face Hugger" (che in italiano suonerebbe "agguanta-faccia"), è stato personalmente costruito da Giger (ricordiamo che il "Face Hugger" è l'organismo vivente che balza sul volto di Kane - John Hurt - avvinghiandosi saldamente); anche il Grande Alien è opera personale dell'artista svizzero; per quel che riguarda il mostro nel suo stadio di sviluppo intermedio, il "Chest Burster" (lett. "squarcia-torace"), esso è stato progettato da Giger e realizzato da un'equipe di tecnici.

L'elaborato costume del Grande Alien è indossato da Bolaji Badejo, membro - per la cronaca - della popolazione africana dei Masai e studente di arti grafiche in Inghilterra. La prima fatica di Badejo consistette nel rimane-

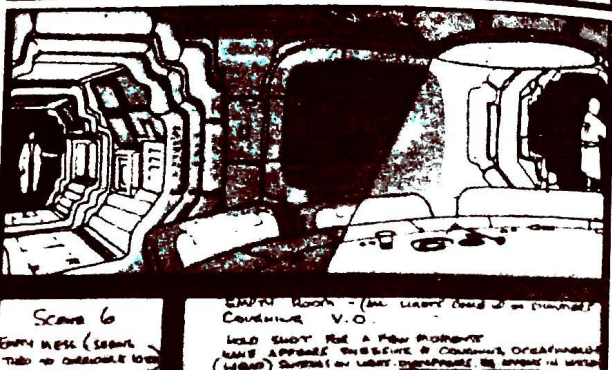
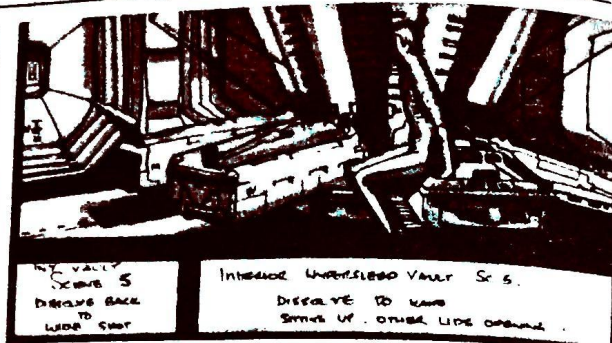
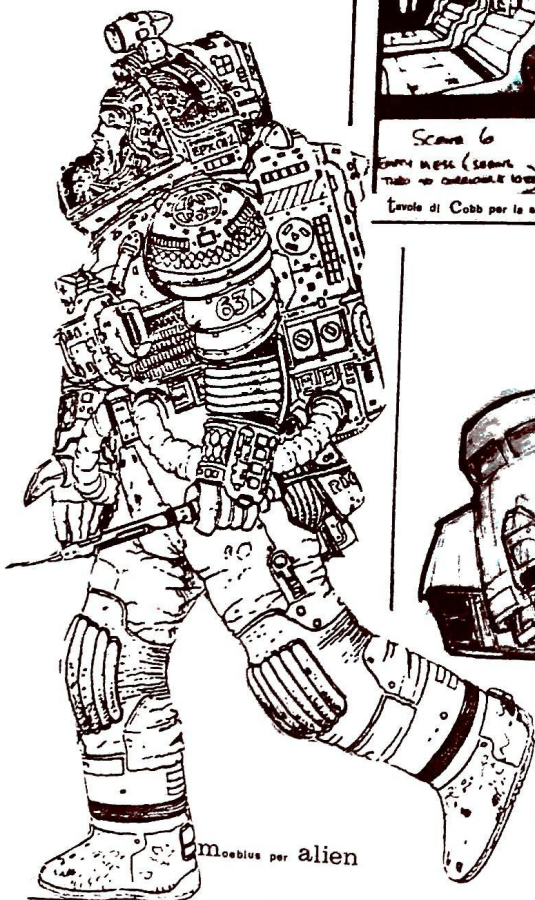
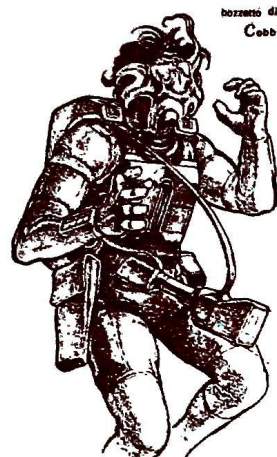
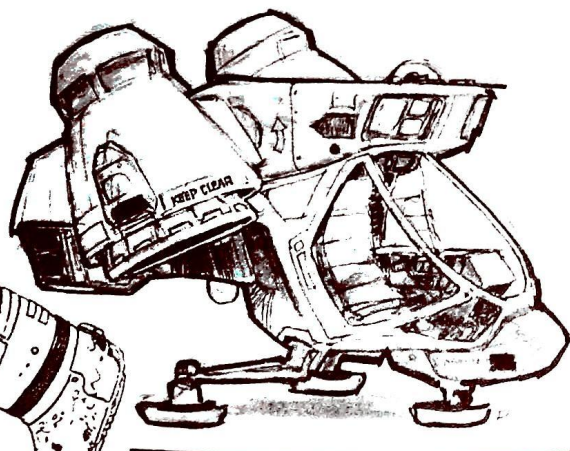


Table di Cobb per la sceneggiatura



Cobb: heljet

re in piedi, immobile e assolutamente nudo, mentre si traeva un calco in gesso del suo corpo magro e slanciato. Dopodichè, Giger, armatosi di ossa, materiale plastico, resina vegetale elastica, si mise a lavorare di buona lena.

E' stato realizzato un modello supplementare della testa del Grande Alien, orgoglio dei curatori degli "speciali effects", in grado di spalancare la bocca, digrignare i denti, estrarre una lingua retrattile: tutto ciò è stato possibile grazie ad un complesso dispositivo di stantuffi azionati a distanza.

Il primitivo progetto prevedeva un più ampio sviluppo dell'azione sulla superficie del corpo celeste dove i componenti l'equipaggio della "Nostromo" scoprono i resti della bizzarra nave spaziale e del rispettivo pilota fossilizzato, dalle fattezze vagamente elefantine.

Si sarebbe così fatta luce su alcuni aspetti della cultura aliena. Infatti, l'ultimo atto compiuto in vita dalla misteriosa creatura a bordo dell'astronave sarebbe consistito -stando al copione originale- nel tracciare un triangolo, semplificazione del processo di crescita dell'Alien.

Sempre secondo la sceneggiatura iniziale, in seguito al rinvenimento del veicolo spaziale, la ciurma, quietatasi per alcuni istanti la tempesta di sabbia che imperversa sul pianeta, avrebbe dovuto vedere stagliarsi contro il cielo un'imponente piramide. In cima al singolare edificio una squadra di ricognizione scopre così l'esistenza di un varco, attraverso il quale si cala un componente del gruppo.

Questi viene a trovarsi nel mezzo di un ampio e spazioso locale, simile ad un luogo di sepoltura o di culti religiosi, con strane sculture e incisioni murali: qui hanno sede in fase quiescente le micidiali spore extraterrestri.

Se la pellicola nella versione definitiva avesse incluso tali scene, avremmo potuto ammirare i geroglifici, realizzati da Giger con estrema meticolosità, illustranti il ciclo riproduttivo della creatura aliena.

SCIENZA E MAGIA

Come si è già scritto, per gli effetti speciali di ALIEN hanno lavorato i tecnici e i modellisti degli studi Bray, un'equipe di specialisti che fanno capo a Brian Johnson e Nick Adler (Spazio 1999, Star Wars II), mentre non è molto chiaro il ruolo avuto da Carlo Rambaldi, a cui però i titoli di testa attribuiscono la costruzione dei meccanismi del cranio del mostro.

Dal punto di vista formale, il tenore delle

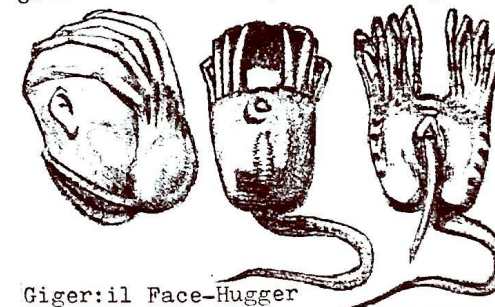


Bozzetti iniziali di Cobb per il mostro

scene nello spazio ci rimanda in modo troppo ovvio all'atmosfera dei film di Trumbull e Dykstra: il Nostromo viaggia lento nell'universo come la Discovery in "2001", e la sua mole imponente viene sottolineata ancora di più dalle ormai immancabili carrellate sotto il modello.

Ovviamente la qualità degli effetti è eccellente, ma non basta più per colmare una fastidiosa mancanza di fantasia nel trattare degli elementi che si presterebbero a interpretazioni più eleganti e dinamiche.

Le riprese con i modellini sono state effettuate su sfondo nero, e per dare l'illusione del movimento, la macchina da presa veniva guidata intorno ai modelli, fissati su sostegni.



Giger: il Face-Hugger

Per far sembrare le astronavi grandi e massicce, le scene sono state girate alla velocità di 2 fotogrammi al secondo, sistema che permette di ottenere immagini ad altissima risoluzione fino nei più piccoli particolari.

Del Nostromo sono stati costruiti 3 modelli: uno per le riprese in campo lungo, di 35 cm. di lunghezza, un'altro di ben 4 metri per i piani ravvicinati e l'ultimo, del peso di 6 tonnellate, utilizzato per le scene dell'atterraggio sul planetario misterioso.

Le grandi raffinerie rimorchiate dal Nostromo presentavano dei problemi di ripresa, perché da certi angoli visuali assomigliavano troppo a dei castelli di fate. Con l'aiuto di Ron Cobb, che disegnava continuamente nuove strutture per le raffinerie, i modellisti ne hanno lentamente modificato l'aspetto, con l'aggiunta di una miriade di pezzetti di plastica. Il pianeta alieno visto dallo spazio non è altro che una grande sfera di plastica sulla quale sono state proiettate delle diapositive, il cui disegno ha ovviamente assunto la curvatura della sfera. Per unire le varie riprese di astronavi e pianeti si è ricorso ai mascherini, dato che non c'era l'esigenza, come in SW, di far muovere velocemente i modellini davanti a pianeti o ad altri fondali, cosa che si può ottenere con buoni risultati solo con le sovrimpressioni.

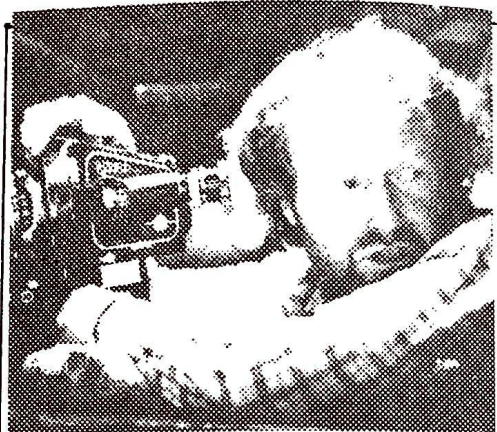
Le sequenze sulla superficie del pianeta sono state girate in uno dei più grandi studi d'Europa (il più grande prima dello studio Bond, costruito per "La Spia che mi Amava"), lo stage H, usato a suo tempo per "Nel 2000: Guerra o Pace" (1936) e per "I Cannoni di Navarone". Le scenografie sono state costruite in fibra di vetro e resina sintetica, e alcune costruzioni, come le "zampe" del Nostromo, superano i 9 metri di altezza.

La maggior parte della narrazione si svolge all'interno del Nostromo, che Roger Christian ha attrezzato con una miriade di congegni elettronici, tutti perfettamente funzionanti, compreso i cinquanta televisori della sala-comando (per dirigere i programmi, è stata allestita un'intera sala di computer fuori dal set) e vari tipi di armi, tra cui un lancifiamme in grado di far scaturire una fiammata di oltre 8 metri. Pare che per le scene gruignolesche sia stato usato sangue vero, ma a noi sembra la classica sparata pubblicitaria; gli spruzzi esagerati di sangue sono stati ottenuti con pompe idrauliche.

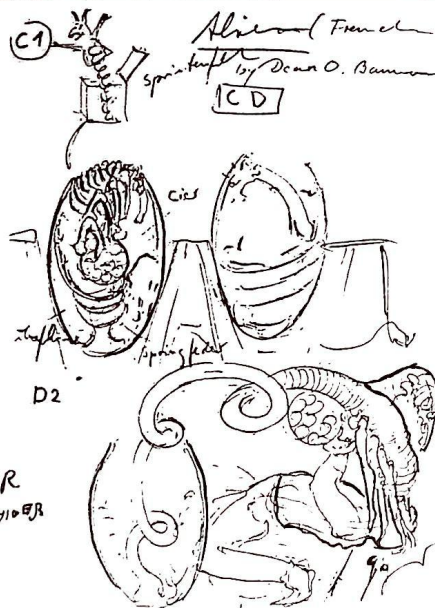
Una delle sequenze più note del film è quella in cui il piccolo mostro squarcia il petto di un astronauta: l'attore (John Hurt) teneva le braccia e la testa sul tavolo, e il resto del corpo nascosto in una cavità sotto il tavolo con

un finto torace cavo (zeppo di meccanismi e trippa fresca) posto di fronte a lui, che veniva fatto letteralmente esplodere per mezzo delle pompe.

Gli attori hanno contribuito in maniera importante al successo del film, arricchendo i personaggi, in un primo tempo appena abbozzati, con tratti del loro carattere.



Ridley Scott



La Redazione

Il Pornografo Rollin

di Riccardo F. Esposito

"Non esistono affatto fenomeni morali, ma soltanto una interpretazione morale di fenomeni..." (Friedrich Nietzsche).

La definizione di Pornografo mal si adatta ad un cineasta come Jean Rollin ma, nonostante ciò, parte della critica internazionale non gli ha mai perdonato il carattere "spinto" che egli ama infondere ai suoi film horror.

Lo stile personalissimo e raffinato, la sua passione per il surrealismo e la narrativa popolare francese, l'uso attento e - checchè ne dica la critica specializzata e non - mai volgare o inutile del fattore erotico, ne fanno uno dei maggiori cineasti "specializzati" in cinema horror e senza dubbio uno dei "fenomeni", più curiosi ed interessanti del cinema contemporaneo.

Jean Rollin fin dal 1955 si occupa di cinema, lavorando come assistente alla regia in una piccola compagnia d'animazione di Parigi. Cinefilo intelligente e sempre pieno di idee, gira il suo primo corto-metraggio "Les Amours Jaunes" nel 1958 (ispirato alle gesta del poeta francese Tristan Corbière, vissuto nel XIX secolo) a cui seguiranno "Ciel de Cuivre" e "Le Pays Loins", realizzati entrambi da solo con attori dilettanti, e "L'itinéraire Marin" (1962), suo primo lungo-metraggio. Al suo attivo vi è anche una collaborazione con la sceneggiatrice Marguerite Duras che doveva condurre alla realizzazione di un lungo film che però non fu mai completato.

Il suo primo Horror è "Le Viol du Vampire" (Trad. let: Lo Stupro del Vampiro) del '67, in realtà girato in due parti distinte "Le Viol du Vampire" e "La Reine des Vampires" di mezz'ora l'una.

A questo proposito, Rollin racconta: "... un distributore me l'aveva chiesto (si sta riferendo alla prima parte "Le Viol du Vampire") come complemento di programma per un film americano che durava solamente un'ora ed era quindi troppo corto per la distribuzione". (1)

E' di quel periodo l'incontro con il produttore Sam Selsky, che porterà ad un sodalizio

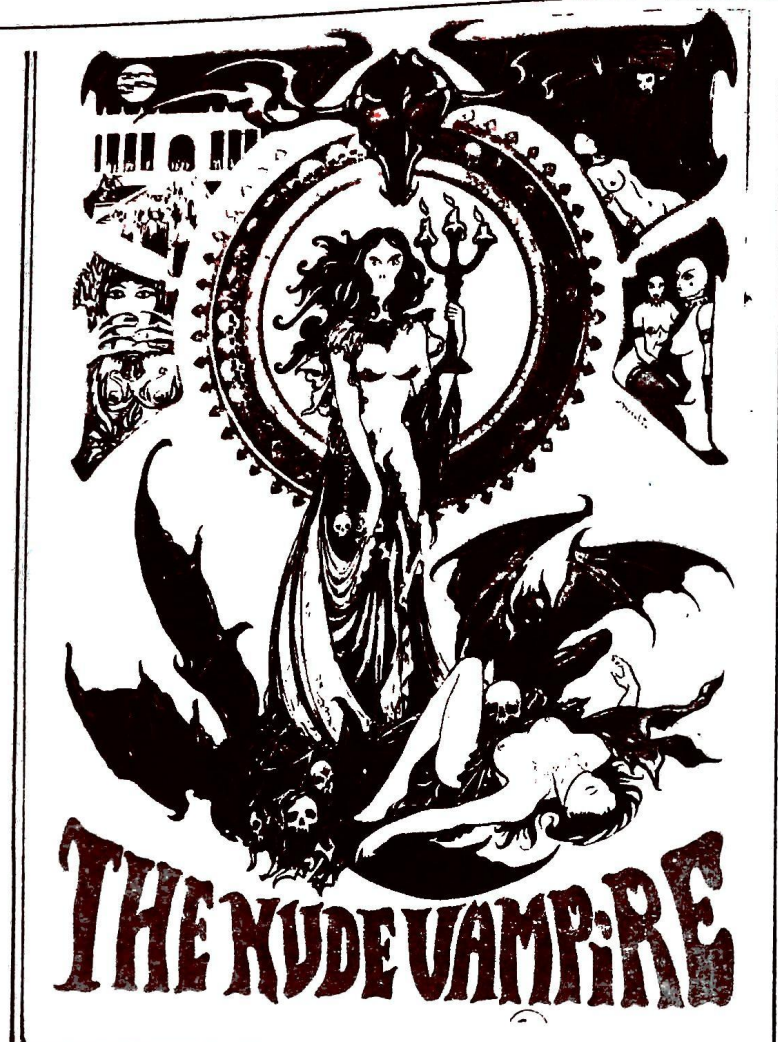
proficuo e duraturo. Selsky, dopo aver visionato "Le Viol" suggerisce a Rollin di girarne un seguito, "La Reine", e di distribuirli insieme come un'unico lungo-metraggio. Il risultato viene presentato, nel maggio '68, in diversi locali parigini, in concomitanza con la programmazione di un precedente breve lavoro di Rollin, "Les Pays Loins". Il successo è considerevole e la critica si sfalda letteralmente in due fronti: chi saluta in Rollin un genio, chi grida "allo scandalo" per le numerose scene "osè" e per le bizzarre trovate surreali del cineasta francese.

La trama è quasi inesistente, limitandosi a un carosello di trovate e frenesie erotiche. Lo stesso Rollin commenta: (le "precisazioni" fra parentesi sono mie): "un melodramma, che implica situazioni aggrovigliate, dialoghi spesso enfatici, l'humor al secondo grado, il surrealismo "involontario" delle immagini - donne con boccali di sangue, un cieco che gioca a birilli, la regina (negra, dalle tendenze feticiste) dei vampiri che sorge dalle acque, un matrimonio di vampiri sulla scena di un teatro, automi, la regina che gira in topless su una vettura decapotabile (adagiata sensualmente su una pelle di tigre che funge da tappezzeria dell'auto) con autisti in livrea, matrimoni consumati in una bara, un cimitero con false sepolture e un eroe che gira col cadavere dell'amata fra le braccia in una piazza della Bastiglia deserta recitando Gaston Leroux". (2)

Mentre il critico inglese David Pirie, sempre di "Le Viol", aggiunge: "Le Viol è un grandioso "pulp" melodrammatico il cui mediocre "plot" consistente nella storia di 2 giovani pazzе preda di una maledizione vampirica, è tutta una scusa per alcune notevolissime audaci immagini" (3).

Dopo "Le Viol" Selsky e Rollin (ABC Productions) girano il loro primo lungometraggio a colori "La Vampire Nue" (in Italia "La Vampira nuda", nel 1969).

La trama "a episodi, sfociante nella Science Fiction" è piuttosto complessa e merita di essere riportata: Pierre Radamente, figlio di un noto affarista (Georges R.), decide di



recarsi una notte nella casa di suo padre, ma quando vi giunge, scorge una ragazza che indossa soltanto veli trasparenti fuggire inseguita da individui mascherati con teste di animali che le sparano dietro. Pierre fugge spaventato. La sera successiva riesce a penetrare all'interno della casa. In una grande stanza dagli arredi stranissimi, gli ospiti chiacchierano bevendo champagne. In fondo, una tenda si apre e compare uno schermo sul quale appare una foto di una giovane donna. La ragazza, che si trova tra gli astanti, sale sul palco con fare orgoglioso e, presa una pistola portatile da un cameriere, con visibile e intensa soddisfazione, si spara una pallottola in testa. Riappaiono gli uomini-bestia che sistemano il cadavere su un'ara mentre la misteriosa ragazza nuda (che Pierre credeva morta) appare a sua volta e si china a suggerire il filo di sangue che scorre dalla tempia della vittima. Sullo schermo appare ora la fotografia di Pierre al quale il cameriere porge l'arma. Ma Pierre uccide il cameriere e scappa. Imbattendosi nel padre, viene a scoprire che il genitore organizza delle riunioni di vampirismo con la ragazza nuda, nutrendosi di sangue umano e con i "suicidi" che portano la loro offerta volontaria. Con l'aiuto dell'amico Robert, Pierre cerca di liberare la ragazza, ma Georges la conduce, con gli altri vampiri, in un remoto maniero e fa uccidere Robert dalla sua assistente Solange. Il castello è però circondato da un manipolo di misteriosi esseri, che liberano la ragazza, distruggono i vampiri e spiegano

che essi non sono vampiri ma bensì mutanti, i primi di una nuova razza che dominerà la terra. Pierre si unisce a loro e alla ragazza.

E' del 1970 l'opera più quintessenziale di Rollin, *"Le Frisson des Vampires"* (giunta nel nostro paese col demenziale titolo *"Violenza ad una vergine nella terra dei morti viventi"* - sic!).

I coniugi Ise e Antonie si recano in luna di miele nel castello dei cugini di lei, che in realtà sono morti e divenuti vampiri. Accolti dalle due domestiche e informate della morte dei parenti i due giovani sposi passano la notte al castello, ma Ise chiede di dormire sola e viene eroticamente iniziata al vampirismo dalla lesbica Isolde.

Il giorno dopo, i due vampiri-cugini compaiono a cena e, quella notte, Ise, nuovamente separata per sua volontà dal marito, è sedotta da Isolde. Antoine, svegliato dalle serve, disperde una cerimonia di vampiri e cerca invano di convincere la moglie, ormai ammaliata da Isolde, a lasciare il maniero. La notte dopo, riesce a salvarla da una cerimonia diabolica e fugge con lei; mentre Isolde perisce, i due cugini riescono a richiamare indietro con i loro poteri Ise e fanno l'amore con lei, finché all'alba vengono distrutti dal sole nascente.

Nel 1971 ecco *"Requiem pour un Vampire"* noto anche come *"Vierges et Vampires"* (trad. Lett. Vergini e vampiri) che registra una evidente "caduta di tono" dell'estro di Rollin. Si tratta della storia di due ragazze, fuggite da un riformatorio, che trovano rifugio prima in un cimitero, e poi in un vecchio castello occupato da alcuni vampiri che imprigionano le ragazze, ponendole sotto ipnosi e compiendo ogni tipo di sevizie e torture su di esse. Alla fine il capo dei vampiri decide di autodistruggere tutta la setta e, marchiate a sangue, le due fanciulle sono libere.

Nel '72 la parentesi surrealista di *"La Rose de Fer"* (trad. lett.: La Rosa di Ferro) moderno rifacimento del *"Romeo e Giulietta"* di Shakespeare, in cui due giovani si giurano eterno amore in un cimitero pregno di "presenze misteriose e inquietanti". Il film fu comunque un clamoroso fiasco; da una recensione del critico francese Pierre Gires: *"(La Rose de Fer)... rappresenta un naufragio più disastroso di quelli del 'Titanic' e del 'Poseidon' messi insieme... i dialoghi richiamano l'ilarietà generale..."* (4).

Rollin ritorna ai suoi vecchi amori con *"Les Demoniques"* (in Italia *"L'isola delle demoniche"*) del 1973, vertente su due sorelle, uniche superstite di un naufragio. Sbarcate su un'isola in Normandia dove una leggenda racconta che in una chiesa abbandonata sette cavalieri

crociati avrebbero rinchiuso il diavolo - vengono violentate e abbandonate da alcuni predoni, convinti di averle uccise. Ma le due ragazze liberano, con l'aiuto del cavaliere che da settecento anni lo custodisce, il demone indemoniato, che però, oltre a compiere la loro vendetta le uccide entrambe.

L'ultimo sforzo di Rollin è rappresentato dal bellissimo *"Lèvres de Sang"* (trad. lett.: Labbra di sangue) del 1976, con Annie Briand, Nathalie Perrey e Jean Lou Philippe, dove il regista francese riprende un tema a lui caro: le donne-vampire.

Il cinema horror francese, dove il "fantastique" e l'"erotique" si trovano sovente confusi, si rifà in genere ai miti convenzionali del folklore popolare (spesso con risultati raffinati e intellettuali) o di avanguardia.

Lo "stile" Rollin trova degli imitatori in Francia - Claude Mulot (*TRE GOCCE DI SANGUE PER UNA ROSA*), Bruno Gantillon (*LE DIAVOLESSE*), Guy Maria (*ROTTE A TUTTE*

LE ESPERIENZE), Ken Ruder (*Le Chemins de la Violence*) e soprattutto Michael Lemoine (l'ottimo *"Les Week-ends Malefiques du Conte Zaroff"*) - Belgio - Jean Luis van Belle (*Le sadique aux Dents Rouges*), Jean Brismée (*LE TERRIFICANTI NOTTI DEL DEMONIO*) e il raffinato Harry Kumel (*LA VESTALE DI SATANA*) - e Inghilterra - Ray Austin con il suo *MESSE NERE PER LE VERGINI SVEDESI*.

Di Rollin tutte le pellicole succitate posseggono soltanto i connotati più superficiali: l'atmosfera il ritmo lentissimo, l'erotismo (ma dove in Rollin è dosatissimo, qui si spreca) ecc., e, se escludiamo il belga Kumel i risultati sono ben lungi da eguagliare l'opera del nostro.

Prendiamo ad esempio la prima pellicola horror di Rollin, *"Le Viol du Vampire"*, la cui "atmosfera di sognante eccesso sessuale" scrive David Pirie (5) - creata da Rollin, sembra una diretta estensione dell'opera del poeta decadente francese Théophile Gautier.

In verità *"Le Viol"* è audacissimo ed esplicito per un periodo in cui la severa censura di De Gaulle "sevizava" senza pietà le copie dei film più spinti, soprattutto quelli nazionali (per cui gli horror britannici della Hammer finivano sempre per risultare più audaci e suggestivi di quelli francesi).

Rollin non aveva un'educazione accademica e il suo primo film (*Le Viol*) riflette la sua preferenza per gli effetti e le stravaganze visuali, piuttosto che per la continuità narrativa. La struttura visuale essenziale è completamente posta all'infuori di un contesto narrativo



tradizionale e la forma viene completamente privata del suo interesse. Gli "effetti" di Rollin sostituiscono, completamente o in parte, l'intreccio narrativo del film (le "stravaganze" surreali di Rollin attingono ispirazione dalle più svariate fonti, fra cui i dipinti di Magritte, i grafici avanguardisti e Max Ernst).

Prescindendo dalle affermazioni di alcuni critici anglosassoni, - David Pirie, in "The Vampire Cinema", collega le produzioni di Rollin al "piacere visivo" enunciato e filmato da Stanley Kubrick - bisogna comunque considerare che, in Rollin, ogni sequenza viene girata in funzione del piacere visivo dello spettatore e la trama è la cosa meno importante, più che altro una scusante per le immagini.

In "Le Viol du Vampire" Rollin convoglia i suoi "ismi" e interessi culturali in un miscuglio melodrammatico costruito come un "serial", ibrido, provocante e, a tratti, umorista, un "cocktail" fantasmagorico e confusionario, pronto ad "esplodere" rumorosamente in faccia allo spettatore (....).

La passione per il surrealismo di Rollin è

assolutamente istintiva (o, come ama definirla lui stesso, "involontaria") e si estrinseca e sublima attraverso alcune sequenze di intenso, fascino grafico ed estetico. Si veda, ad esempio, il "climax" di "Le Viol", le "apparizioni" della lesbica Isolde in "Le Frisson", le due ragazze vestite da clowns in "Requiem" che prefigurano la sorprendente scena del clown che porta i fiori sulla tomba di un "collega" in "La Rose de Fer", l'indimenticabile trafissione del pipistrello ancora in "Le Viol", e gli uomini con le teste animalesche in "La Vampira Nuda".

Con "La Frisson des Vampires" Rollin supera se stesso nell'accumulare immagini surreali e sequenze erotiche in quello che probabilmente è il suo film migliore. Ce ne parla lui stesso: "... un film di vampiri classico... Ma un certo numero di elementi tentano di trascendere le strutture abituali di questo tipo di storie: una foto stupenda di Jean-Jacques Renon, in cui non un solo colore è naturale e dove certe composizioni di luce ricordano sia la violenza di Max Ernst... che la sottigliezza di Gustave Moreau. I vecchi trucchi delle porte cigolanti e delle mani che facevano sussultare qualcuno sono rimpiazzati da apparizioni sorprendenti; una donna-vampiro (Isolde N.d.A.) che esce da un orologio allo scoccare della mezzanotte, che parla in pieno giorno dall'interno della sua bara, che cala da un camino, ecc. Infine, i due vampiri, sorta di personaggi barocchi, coperti di gioielli, di collane, di costumi da hippy, si lamentano della loro triste condizione e filosofeggiano volentieri sul proprio vampirismo". (6).

Il personaggio di Isolde, la vampira lesbica, viene tratteggiato da Rollin con grande abilità: la "presenza psichica" della vampira è nettamente avvertibile dallo spettatore, e la sua prima apparizione, (seminuda, con slip e stivali neri, avvolta di catenelle metalliche) possiede una suggestione forse irripetuta nel cinema horror.

E' inoltre interessante notare il paragone che il critico David Pirie fa di "Le Frisson" nei confronti del britannico "Kiss o the Vampire" (IL MISTERO DEL CASTELLO), di Don Sharp (1962), notando nel film di Rollin diversi elementi in comune con quello di Sharp. In merito a "Kiss o the Vampire" esiste un illuminante brano di un recente saggio di Teo Mora (7): "Gli aspetti folkloristici e soprannaturali del vampirismo vengono qui abbandonati (al punto che i vampiri possono uscire alla luce del sole, sia pure protetti da una carrozza coperta) in favore di un'interpretazione in chiave di degenerazione sessuale; contemporaneamente il dualismo etico fisheriano viene precisato e limitato nel senso di una critica



sociale: l'opposizione tra Zimmer (il "Van Helsing" del momento - N.d.A.) e i vampiri orgiastici e dissoluti è interpretata come opposizione tra un'aristocrazia decadente e una borghesia puritana..... la sequenza in cui Zimmer si cauterizza la mano contagiata dal morso di un vampiro (la quale, nel suo preciso significato di una mortificazione dei sensi, sottolinea anche il puritanesimo del personaggio)".

Tale giudizio, se non si sapesse tratto dal film di Sharp si addatterebbe effettivamente non solo a "Le Frisson" ma anche a diverse altre opere di Rollin, contenendo infatti, seppur implicitamente, la loro logica (e unica, probabilmente) chiave di lettura.

Jean Rollin, infatti, capovolge totalmente le antinomie di Fisher (bene/male: umanità/animalità, famiglia/sex, ordine/caos, scienza/superstizione, misura/eccesso, ecc.) e la sua visione del vampirismo come sfrenatezza sessuale, vista in senso vittoriano, come rinascita dell'oscurantismo, e si affianca piuttosto, seppur in termini diversi e affrontando dissimilmente il tema, a Roy Ward Baker, dove invece l'antinomia "bene/male: ordine/caos" muta di valore e oppone una follia liberatoria, "buona", ad una normalità repressiva e per ciò "malvagia", "plagiante", "costrittiva".

"Le Frisson" visualizza la concezione di Rollin del vampirismo come una lussuosa perversione sessuale ma, re inventando il

dualismo fisheriano, egli ne ribalta il significato: la mediocrità puritana viene fronteggiata dalla presunta "malvagità" dei vampiri, creature che in Rollin vivono brevi ma intense esistenze, spegnendosi, nella maggior parte dei casi, in modo doloroso (la trafissione in "Le Viol" e l'ultimo doloroso orgasmo sotto il sole nascente in "Le Frisson").

Infatti risulta chiaro fin dal principio da che parte stia Rollin; le sue creature "malvage" sono caratterizzate in modo eccellente, mentre i buoni della storia sono in genere scialbe e insignificanti figure prive di effettiva importanza (lo psichiatra e l'analista in "Le Viol", Robert in "La Vampire Nue", Antoine in "Le Frisson", ecc. ecc.). Il Pierre de "La Vampire Nue" rappresenta un caso a parte in quanto nel finale si unisce al "diversi", diventando quindi anch'egli uno di loro... Riassumendo: i "vampiri" di Rollin sono individui emarginati dalla società borghese e puritana, esistenzialisticamente rappresentanti di una "aristocrazia" decadente, di una sfrenata libertà dei costumi sessuali (saffismo compreso), manifestata con una vita breve, effimera, ma intensa, libera, folle e triste. Mentre i loro antagonisti rappresentano la mediocrità di una società borghese, puritana e castrante, strumentalizzata e restrittiva, palesata con una lunga vita, "casta" ma, in sintesi (secondo Rollin) vuota, inutile, priva di significato (....).

Il discorso si fa quindi molto chiaro, ma nel contempo, inaccettabile dai puristi del cinema horror, dai sostenitori di Fisher e Francis, e dai cinephiles dalle idee puritane.

Il saffismo è, esplicitamente o implicitamente, una delle "costanti" del cinema di Rollin (le altre sono, riassumendo i punti anzitempo esaminati: il ritmo lentissimo, i colori irreali, le trovate surrealiste, le numerose citazioni letterarie, l'atmosfera raffinata e decadente al contempo, e, naturalmente, l'eroticismo...) e trova il suo "climax" in "Le Frisson", nel personaggio di Isolde (interpretata da Sandra Julien, in seguito portata in auge nell'effimero firmamento del cinema erotico con la serie "Je Suis une Nymphomane").

Il personaggio è indimenticabile e ci permette di sottolineare le implicazioni freudiane dell'opera di Rollin: Isolde, in due sequenze del film, esce da una grossa pendola e si cala da un camino (entrambe immagini falliche; ricordiamo anche la spada che trafugge il pipistrello in "Le Viol" o la scena dove le vampire bevono il sangue da tubi di plastica collegati ad un'enorme brocca sempre in "Le Viol"; chiara rappresentazione fallica. Alcuni critici "smaliziati" hanno poi fatto notare questo particolare facendo apparire le vampire di Rollin come delle proselite di Linda Lovelace "ante-litte-

ram".

In effetti il binomio sangue/sperma (meta-realtà) è meno ameno di quanto sembri di primo acchito).

La componente saffica è poi evidenziata nella scena dove Isolde, pallida e assetata, seduce Ise - sequenza che ricorda da vicino "Vampyros lesbos - die erbin del dracula" (1971) dello spagnolo Jesus Franco, dove una fantastica Soledad Miranda seduce, in una scena languidissima, una Ewa Stromberg inforata; in questo film spagnolo non erano estranei degli elementi dichiaratamente feticisti e narcisisti - e in quella dove si autodissangua suggendo dalle sue stesse vene (precisa configurazione allegorica della circolarità e futilità degli "appetiti" psichici).

Queste sono solo alcune delle implicazioni psicologiche delle pellicole del regista francese; che dire della componente sado-masochistica, evidentissima in tutti i suoi horror.... (le punte che martirizzano il seno della ragazza in "La Vampire Nue", l'interminabile fustigazione, le catene, gli stivali di "Le Frisson", le torture di "Requiem", le sevizie di "Le Démoniaques", ecc.).

"Ma questa è pornografia!!!!" - grideranno ora i cosiddetti "benpensanti" - "liberalizzazione sfrenata dei costumi, legittimazione del sesso, del saffismo, del sadismo in funzione di un "rovesciamento" scandaloso della morale, di una visione della dissolutezza, della perversione, del male, del vampirismo come forze "positive"!!!!

Personalmente non sono assolutamente d'accordo con questa simulata ed immaginaria asserzione: in Rollin il sesso non è mai (o quasi mai) fine a sè stesso ma tende a rappresentare una particolare concezione, a sviluppare un tema prestabilito.

Fare dei raffronti fra Rollin e (cito uno dei maggiori pornografi di mia conoscenza) Walerian Borowczyk (tanto per fare un esempio) è un'operazione assolutamente impossibile perchè Borowczyk (pornografo) usa il sesso in dimensione completamente antitetica a Rollin, cioè come fine a sè stesso. In Rollin l'erotismo (e insisto sul termine "erotismo artistico" - Ungari permettendo - piuttosto che sulla classificazione "pornografia", totalmente impropria in questo caso) è poco più di un pretesto per le sue deliranti immagini ("naïf" le definisce lui). Il cinema di Rollin non si lascia

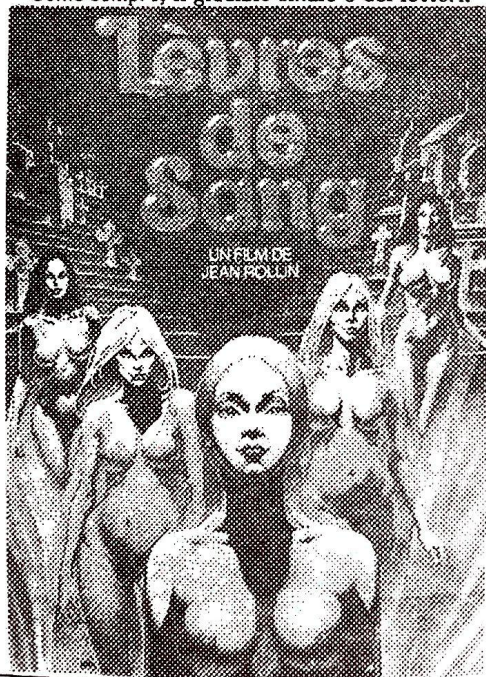
catalogare e sfugge ai valori cattolici tradizionali; la rivista "Cahiers du Cinéma" lo ha definito "d'Art et d'Essai" io direi piuttosto "d'Art et des Folies".

Riferendoci poi al termine "pornografia" usato in rapporto a Rollin, sarà utile rammentare che: "l'importanza del cinema pornografico - scrive Alberto Farassino (8) - è stata un'importanza di tipo sociologico, un grosso fenomeno di costume, un genere nuovo che si è affacciato sul panorama dei generi tradizionali; insieme a questo, l'importanza teorica che sembra avere il cinema hard core, nel senso che è un tipo di cinema che rimette in discussione molto per quanto riguarda il realismo, la rappresentatività, la narrazione....

Il cinema porno ci sembra una di quelle forme di cinema "al limite" molto utili e indicative per riflettere sul cinema in generale...."

Per quanto poi concerne il presunto "rovesciamento" della morale, i pareri possono pure essere discordi in quanto una "rivoluzione" di base innegabile esiste, ma questo non mi sembra nè il luogo nè il momento per una discussione del genere (Friedrich Nietzsche ne avrebbe da dire a riguardo!).

Resta il fatto che Jean Rollin sia riuscito, con raffinatezza e buon gusto, a sposare due generi come l'horror e l'erotico ottenendo dei risultati considerevoli. Questo piccolo saggio non ha inteso certo difendere la sua opera o rivalutarla, ma semplicemente renderla nota a chi ancora non la conosceva e fornire una chiave di lettura per la sua comprensione. Come sempre, il giudizio finale è dei lettori.



NOTE:

- 1) "Entretien avec JEAN ROLLIN", intervista a cura di Jean-Marie Sabatier, su CINEMA BIS, inserto di VAMPIRELLA (edizione francese, n. 12, Parigi 1970), pg. 40.
- 2) "MIDI-MINUIT FANTASTIQUE", n. 23 e 24, Parigi 1971.
- 3) "THE VAMPIRE CINEMA", Hamlyn, Londra 1977, pg. 103.
- 4) "L'ECRAN FANTASTIQUE", n. 3, 2° serie, Neuilly 1973, pg. 59.
- 5) "THE VAMPIRE CINEMA", cit. pg. 104.
- 6) "MIDI-MINUIT FANTASTIQUE", cit.
- 7) "STORIA DEL CINEMA DELL'ORRORE", Fanucci, Vol. 2, tomo 1°, Roma 1978, pg. 70/71.
- 8) "IL CINEMA PORNO" in ALMANACCO CINEMA 1, Formichiere, Milano, Autunno 1978, pg. 73.
- 9) NOTA FINALE

Ricordiamo qui brevemente i collaboratori di Rollin: il cineasta Maurice Lemaitre; lo scultore Nicholas Deville; i direttori della fotografia Guy Leblond e Antoine Harispe (Le Viol), JeanJacques Renon (Le Vampire Nue, Le Frisson, La Rose de Fer, etc.), Renan Pollès (Requiem) e J. F. Robin (Levres de Sang); i compositori Yvon Gerault e F. Tusques (Viol, Le Vampire Nue, Groupe Acanthus (Frisson), Pierre Paph (Rose de Fer) e D. W. Lepauw (Levres); il montatore Jean-Denise Bonan (Le Viol) e i direttori artistici Jio Berk (Le Vampire Nue) e Michel Delesalle (Le Frisson); infine il grafico Philippe Druillet, disegnatore dei manifesti bellissimi originali francesi dei film di Rollin.

Gli interpreti sono, nella maggior parte dei casi, degli attori dilettanti e, a eccezione di "Dominique", Ursulle Pauly, Mirielle D'Argent (la ragazza de La Rose de Fer), Marie Pierre Castel e Paul Bisciglia, non compaiono mai in più di un film. Li elenchiamo brevemente: Joelle Coeur, Francoise Pascal, Pierre Dupont, Solange Pradel, Nicole Romain, Bernard Letrou, Catherine Deville, Jacqueline Sieger, Oliver Martin, Caroline Cartier (la "vampira nuda" nel film omonimo), Ly Letrong, Bernard Musson, Jean Aron, Christine Francois, Sandra Julien (Isolde in "Le Frisson"), Jean Marie Durand, Jacques Robiolles, Michel Delahaye, Nicole Nancel, Kuelan Hercà, Philippe Gaste, Louise Dhour,



Joelle Coeur:
"L'isola delle demoniache"

Michel De La Salle (capo setta vampirica in "Requiem"), Oliver Francois, Antonie Mausin, Dominique Toussaint, Jean Lou Philippe, Nathalie Perrey e Annie Briand (vampire in "Lèvres de Sang").

Poco prima di terminare questo saggio mi giunta la notizia che Jean Rollin è tornato sulla spiaggia di Dieppe, dove ha realizzato gran parte delle sue pellicole, per girare un nuovo film, del quale però non si conoscono ancora né il titolo, né il soggetto.

"cosa hanno a che veder con noi le leggi del giusto e dell'ingiusto? Vanto e onore dell'arcipelago, o vergini, cuori sublimi, augusta come un'altra è quella vostra religione, e dell'Inferno e del Ciel potrà ridersi l'amore!"

(Charles Baudelaire)

(Riccardo F. Esposito)

I Films che vedremo

Novità nel cinema fantastico - a cura di Andrea Fantini

Il 31 maggio di quest'anno è morto John Barry, uno dei più geniali "art-director" di Hollywood, (da non confondere con l'omonimo musicista, autore delle musiche dei film di 007) che in questi ultimi anni aveva personalmente curato alcuni tra i film più notevoli degli anni '70, come "Arancia Meccanica" e "Star Wars". La sua morte assolutamente imprevedibile (aveva appena 43 anni) ha messo in subbuglio i numerosi progetti a cui stava lavorando. I suoi due maggiori impegni erano rappresentanti da "The Empire Strikes Back" (il seguito di Star Wars), per il quale aveva disegnato e progettato le scenografie, e da "Saturn 3", opera estremamente impegnativa che lo vedeva per la prima volta nelle vesti di regista.

Per quest'ultimo film si è già trovato un sostituto, Stanley Donen, abilissimo e intelligente uomo di cinema, che ha diretto i migliori Musical's degli anni '50 (Cantando sotto la pioggia, 7 spose per 7 fratelli), e di cui ricordiamo due divertentissimi film "hitchcockiani", "Charade" e "Arabesque". "Saturn 3" si presenta come thrilling spaziale sul tipo di Alien: in un imprecisato futuro, due scenziati, un uomo e una donna, si insediano su una luna di Saturno per compiere particolari esperimenti. Ma dalla terra arriva un'astronave con a bordo un pazzo e un nuovo tipo di androide pensante; i nuovi arrivati faranno scatenare un'aspra lotta all'interno del laboratorio spaziale Saturno 3. Gli interpreti principali sono Farrah F. Majors, famosissima diva televisiva americana, e Kirk Douglas; gli effetti speciali sono stati realizzati da Douglas Trumbull e dalla sua équipe, la Future General C. In questo film Trumbull ha usato per la prima volta il Futorex, uno speciale sistema di ripresa elaborato dall'esperienza di "Incontri Ravvicinati".

IL nostro folle amico Luigi Cozzi a gennaio inizia a New York le riprese del suo nuovo film, non il seguito di Scontri Stellari, ma un fanta-horror ispirato a "I vampiri dello spazio" a "L'invasione degli Ultracorpi". La trama del film è semplice e diretta: da delle uova cosmiche scaturiscono degli organismi che prendono possesso di alcuni corpi umani. Le cose iniziano una specie di gigantesca "coltura" di uova all'interno di una grande fabbrica,



Due tecnici al lavoro sul set di "The Primevals", film in stop-motion diretto dallo specialista Dave Allen

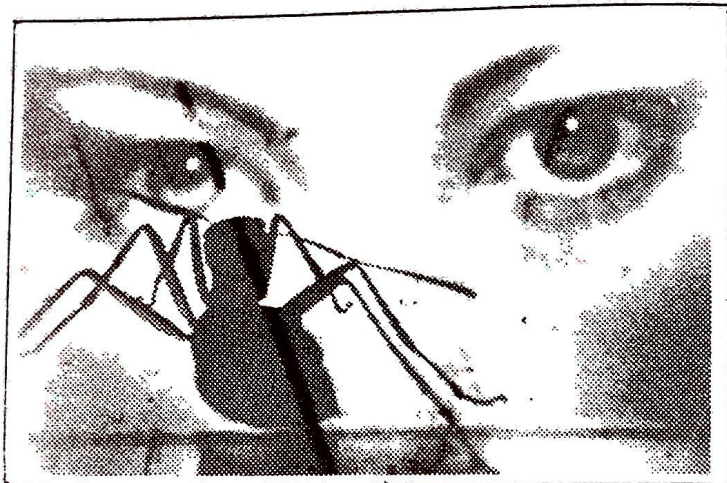
con evidenti e apocalittici scopi di conquista. Non si conosce ancora il titolo del film, e speriamo che Cozzi dia una prova migliore di quella offerta in Star Crash (ciò è molto probabile, data la sua dimestichezza con l'horror, acquisita con la collaborazione con Dario Argento).

Nei primi mesi del 1981 dovrebbe essere pronto "The Cry of Cthulhu", un film tratto da alcuni racconti di H.P. Lovecraft. Il dilemma fondamentale nel trasferire Lovecraft sullo schermo è quello di far vedere o meno i suoi mostri-incubo; in questo caso la produzione ha scelto la strada più difficile, almeno a nostro avviso, e scatenerà sullo schermo un'orda di mostracci dalle varie foggie.

Il budget previsto è di 7 milioni di dollari, con dei lunghissimi tempi di lavorazione: 15 settimane per le riprese in esterni e 17 mesi per gli effetti speciali. La lunga durata dovuta al fatto che la maggior parte degli effetti sarà realizzata in "Stop-Motion", altra scelta che ci convince assai poco; in ogni caso, i tecnici sono tutti molto in gamba: Tom Scherman (quello di Flesh Gordon) per miniature dei mostri; Lyle Conway per modellini; Craig Reardon per il trucco (ha lavorato per Galactica). Il supervisore agli effetti speciali è un fan che ha trasformato la sua antica passione in professione, Ernie Fariño.

Il vecchio Harryhausen colpisce ancora.

Killer Animals



Negli anni Cinquanta la cinematografia fantastica conobbe un'esplosione dell'immenso: pellicole in tal senso significative sono "The beast from 20.000 Fathoms" (Il risveglio del dinosauro) di Eugène Luorie, 1953; "Tarantula" di Jack Arnold, 1955; "The deadly mantis" (La mantide omicida) di Nathan Juran, 1957; "Gojira" (Godzilla) di Hinoshiro Honda, 1954; "The spider" (La vendetta del ragno nero) di Bert I. Gordon, 1958; "Them!" (Assalto alla Terra) di Gordon Douglas, 1954.

Due entità a confronto: l'uomo, orgoglioso del proprio "io" razziocinante, creatura costantemente tesa a sostituirsi nel ruolo demiurgico del proprio creatore, e la natura, a lui offerta per essere sottoposta ad uno sfruttamento legittimo, unicamente volto al progresso del genere umano. Talvolta l'uomo, industriandosi incessantemente a svelare i reconditi misteri che il mondo naturale cela nel proprio seno e a valicare i limiti imposti al proprio agire, produce deleteri squilibri ecologici con immani catastrofiche conseguenze. Le creature mostruose dalle colossali dimensioni, incarnano fantasticamente la reazione che la natura manifesta al tracotante agire umano (l'interpretazione psicanalitica tende piuttosto a parlare di materializzazione, in termini onirici, di ansie collettive o di ancestrali timori nei confronti delle pulsanti forze irrazionali che lambiscono l'esistenza dell'uomo).

Orde di micidiali insetti, vermi viscidati e brulicanti, branchi di cani inferociti, squali dai denti digrignanti, hanno attualmente rivestito il ruolo di monsters in luogo delle mastodontiche creature di preistorica derivazione che popolavano i science-fiction movies degli anni Cinquanta. Le formiche dalle smisurate proporzioni di Gordon Duoglas ("Them") hanno riacquisito le proprie sembianze reali, muovendosi oggi, nel film di Saul Bass ("Phase IV"), con fredda determinazione e spirito di abnegazione; le sterminate distese marine, una volta immaginaria dimora di tirannosauri anfibi, "gill-men", colossali piovre tentacolari, divengono teatro delle gesta assassine di un feroce "Carcharon don carcharias" o squalo bianco che miete implacabilmente vittime tra i bagnanti, recide il corpo di un uomo in due pezzi ed attacca imbarcazioni di piccolo cabotaggio.

La vicenda fantastica assume dunque sembianze realistiche qualora l'elemento apportatore di distruzione s'incorpori non in una creatura colossale di fiabesca e quasi mitologica ispirazione, ma in creature animali precise, effettivamente esistenti.

I parametri di tali produzioni catastrofiche mutano poi sensibilmente sostituendo, in seno alla tematica del contrasto dimensionale fra gigantesco e normale, al colossale il minuscolo, singolarmente insignificante, ma ben temi-

bile e potente se inserito nel suo essere sociale organizzato; in tal ambito si collocano le pellicole che descrivono, in termini credibili, devastazioni di grandi metropoli da parte di impressionanti torme di insetti (del resto il flagello rappresentato dagli stormi di Locuste migratorie è una realtà: basti pensare che nel 1879-1880, nella steppa del Don, "i treni non effettuavano più alcuna corsa in quanto le ruote affondavano nella massa delle cavallette come nel sapone molle, e quindi non trovano più alcuna presa sulle rotaie").

Occorre inoltre premettere che l'opera principe che ufficialmente inaugura tale singolare branca delle science fiction è "Gli uccelli" (1963) di Alfred Hitchcock. Le successive produzioni rispecchieranno, in misura maggiore o minore, i moduli rappresentativi e narrativi adottati in "The birds" (ovvero: ambientazione della vicenda, una modesta comunità; iniziali sintomi della "animal revolution"; casi isolati di aggressione; conclusiva offensiva in massa delle bestie. Tale aspetto è particolarmente puntualizzato da Danilo Arona nella sua "Guida al Fantacinema").

Tra le innumerevoli, terrificanti raffigurazioni della catastrofe prossima, viene continuamente proposta l'ipotesi che gli insetti potrebbero giungere un giorno a dominare tutta la Terra. Tale è l'amaro epilogo dell'eccellente "Fase IV Distruzione Terra" (Phase IV, 1975), del regista Saul Bass, tratto dall'omonimo romanzo di Barry N. Malzberg. Il film narra di un'invasione da alterazione ecologica, protagoniste le formiche, il cui intelligente attacco semina distruzione e morte.

L'uomo, impotente a distruggere un nemico che al più temibile veleno reagisce mercè una mutazione della specie, esce sconfitto e succube. La giuria internazionale del XIII Festival del film di fantascienza conclusosi nel luglio 1975 a Trieste, assegnò il primo premio l'asteroide d'oro a questo eccezionale lungometraggio, ricco di trovate scenografiche e di abilissimi effetti speciali. Nella realizzazione del film ha svolto un ruolo preponderante Ken Middleham autore delle riprese microcinematografiche che illustrano l'affascinante, quanto atterrente, universo delle iper-intelligenti formiche (brani della pellicola sono stati girati in "Super-Super Slowmotion", rallentando, cioè, entro limiti vastissimi la velocità naturale dei movimenti registrati). Protagonisti della singolarissima ed allucinante vicenda che s'immagina abbia luogo in una regione semidesertica dell'Arizona, sono Michael Murphy, Lynne Frederick e Nigel Davenport, di cui ricordiamo le interpretazioni in "2000: la fine dell'uomo" (No Blade of Grass) diretto da Cornel Wilde, e "L'isola del Dr. Moreau" firmato dal regista Don Taylor.



V. Cartwright, J. Tandy e R. Taylor ne "Gli uccelli".

"The Hephaestus Plague" di Thomas Page è il romanzo cui s'ispira "Bug-Insetto di fuoco" (Bug, 1975), il film che reca la regia di Jeannot Szwarc. In seguito ad una violenta scossa tellurica, fuoriescono dal terreno numerosi

grossi scarabei corazzati, aventi la facoltà di scoccare una scintilla strofinando una contro l'altra due antenne chitinee posteriori. James Lang Parmiter, professore di entomologia (Bradford Dillman), compie ripetuti esperimenti su tali singolari creature, da lui battezzate "Hephaestus Parmitera", ma sarà destinato ad una orribile fine ad opera dei medesimi demoniaci insetti.

Il cinema nipponico, temporaneamente trascurando i propri "monsters", ci offre un goffo tentativo di "bug-movie" con "L'allucinante fine dell'umanità" (Tit. ingl. "Genocide", 1969) di Kazui Nihonmatsu.

Il più delle volte, dunque, sono insetti i potenziali veicoli di distruzione e di catastrofici sovvertimenti dell'ordine naturale: innanzitutto per la ragione che essi, in parte, giocano effettivamente un ruolo deleterio nella storia dell'umanità quali vettori di infezioni ed autori di devastazioni di ampie zone coltivate; in secondo luogo perchè, in quanto creature prevalentemente ctonie, dimoranti cioè nell'universo sotterraneo, incarnano paure inconsce. La mitica figura del Demonio cristiano - fa notare il critico Franco la Polla - si identifica con un qualsiasi volgare lombrico.

Il rapporto di fattiva collaborazione esistente dai più lontani tempi fra l'ape e l'uomo, sembra improvvisamente incrinarsi in "Bees, lo sciame che uccide" (The Savage Bees, 1977) diretto da Bruce Geller e nell'affine "Swarm" (The Swarm, 1978), "cinematografica piaga d'Egitto" ad opera dello specialista del disaster movie Irwin Allen. Nutriti nugoli di api "africanizzate", micidiali ibridi brasiliani, avanzano dall'America meridionale alla volta degli States, calando dal cielo sul bestiame e sugli esseri umani.

Nell'ambito degli "entomonsters" movies, mi sia lecita l'espressione, occorre ancora ricordare "Furia bianca" (The Naked jungle, 1954) diretto da Byron Haskin e prodotto da George Pal (il film, basato sul racconto "Leiningen versus the Ants" di Carl Stephenson, contiene impressionanti scene dell'avanzata, nella giungla sudamericana, di un temibile esercito di aggressive formiche, le cui taglienti mandibole divorano tutto quanto incontrano lungo il cammino: per arrestare la marcia degli insetti razziatori, è necessario fare saltare la diga del canale d'irrigazione di una piantagione) e "Il mistero dell'isola dei gabbiani" (The deadly bees, 1965), recante il marchio di fabbrica dell'Amicus e firmato dal regista Freddie Francis, autore di numerosi "British horror movies".

A conclusione di tale sezione filmografica dedicata ai "bug-movies", vorrei rammentare una sequenza contenuta nel film "L'ultima odissea" (Damnation Alley, 1977) di Jack Smight. Essa mostra un'intera area urbana morta (una delle tappe dell'allucinante percorso che i sopravvissuti ad una catastrofe nucleare intraprendono verso la salvezza), perché infestata da spaventosi scarafaggi carnivori. L'effettiva capacità da parte degli insetti di adattarsi alle più diverse e talora estreme condizioni di vita, la loro elevatissima natalità, sembrano costituire un tragico riflesso sul futuro dell'umanità.

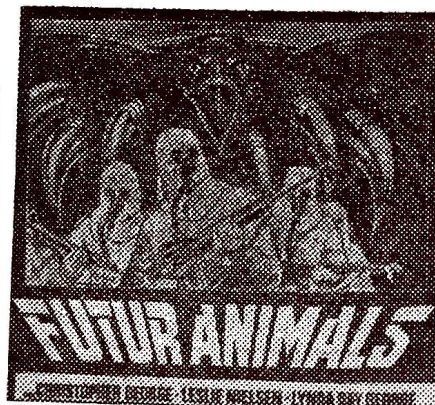
"Attenzione al...mare!" (direbbe il fotoreporter Scott - Douglas Spencer - del film "La COSA da un'altro mondo"): un vorace squalo bianco infesta le acque della costa orientale degli Stati Uniti, aggredendo ed addentando i malcapitati bagnanti.

Nel dicembre 1975, appare sugli schermi italiani "Lo squalo" (Jaws), diretto con maestria da Steven Spielberg ed interpretato da Richard Dreyfuss, Roy Scheider e dal compianto Robert Shaw. Per progettare lo squalo (o meglio gli squali, giacché ne furono realizzati tre, lunghi sette metri e mezzo) i produttori del film, Richard D. Zanuck e David Brown, incaricarono Joe Alves; per costruirlo ed ani-



marlo si rivolsero a Bob Mattey, già responsabile del reparto "special effects" della Walt Disney.

La grandguignolesca deflagrazione della bestia (paragonabile alla disintegrazione del malvagio Childress - John Cassavetes - in "Fury" di Brian De Palma), non preclude la possibilità di un'aggressione da parte di un altro temibile pescecan. "Proprio quando sembrava che non ci fosse più pericolo...", la pinna semilunata di un secondo esemplare di squalo bianco torna a fendere le acque al largo della costa del Massachusetts. "Jaws 2" non reca la regia di Spielberg, impegnato nella lavorazione di "Close Encounters", ma dello svizzero Jeannot Szwarc (dopo la breve parentesi registica di John Hancock).



Le affiches pubblicitarie per due films di William Girdler



"JAWS"

"... dal profondo degli abissi, emerge silenziosa una forza immane". A ghermire gli sprovveduti bagnanti sono questa volta i "Tentacoli" (1977) di una famelica piovra di verniana origine. John Huston, Henry Fonda, Shelley Winters figurano nel cast della scialba pellicola diretta da Oliver Hellman in collaborazione con Ovidio Assonitis, già autori del terrificante "Chi sei?". Il mostruoso cefalopode sarà ridotto a brandelli da due esemplari di orca ammaestrati.

Il mare, con la sua sconfinata estensione e profondità, si presta facilmente a fungere da dimora di esseri mostruosi.

E se questi, nella science fiction cinematografica negli anni '50, presero consistenza nelle forme di un colossale polpo, di harryhauseniana fattura, in grado di avvinghiare e stritolare con i propri tentacoli i cavi d'acciaio del Golden Gate Bridge sulla baia di San Francisco (in "It came from beneath the sea" - Il mostro dei mari, 1955 - di Robert Gordon), o assunsero l'aspetto di giganteschi bruchi millenari dimoranti nelle profondità del Salton Sea (in "The monster that challenged the world" - Il mostro che sfidò il mondo, 1957 - di Arnold Laven), nelle attuali produzioni, la paura rappresentata dagli infidi abissi marini s'incarna in un imponente "Orcinus orca" maschio, persecutore ostinato del comandante di una nave, uccisore della compagna del furente cetaceo (in "Killer Whale" - L'orca assassina, 1977 - di Michael Anderson), o in branchi di voracissimi piranhas, dotati di una dentatura così robusta e tagliente da impiegare "... pochi minuti per ridurre un uomo in uno scheletro..." (in "Piranha" - 1978 - di Joe Dante e in "Killer fish-

L'agguato sul fondo" - sapiente calderone di più filoni cinematografici - diretto da Anthony M. Dawson/Antonio Margheriti).

Voraci e ripugnanti vermi sono i protagonisti di "Squirm" (I carnivori venuti dalla savana, 1976) diretto da Jeff Lieberman. Un cavo ad alta tensione divelto da un traliccio, in seguito ad un furioso temporale, si abbatte sul circostante terreno paludoso; i milioni di repellenti vermi che ivi dimorano, fuoriescono da sotterra, ed assunti impeti carnivori, si riversano nella modesta comunità di Fly Creek, distruggendo e divorando quanto incontrano sul proprio funesto cammino.

In questo nutrito repertorio di sanguinarie bestie, rivestono un ruolo di primaria importanza i ratti, che rappresentano da se medesimi - senza neanche necessità, nella finzione scenica, di alterare loro i caratteri ed il comportamento - un flagello per l'umanità.

Bruce Davison, Ernest Borgnine, Sondra Locke ed Elsa Lanchester sono gli interpreti di "Willard e i topi" (Willard, 1972) di Daniel Mann, tratto dal racconto "Ratman's Notebook" di Stephen Gilbert. Willard Styles trova un compenso alle proprie frustrazioni nello sfamare ed ammaestrare una coorte di topi, ben presto a lui devota e in grado di ubbidirgli, raccapricciante strumento per compiere la propria vendetta su chi lo ha angariato. Il giovane, che tenterà in un secondo tempo di sbarazzarsi dei terribili roditori, soccomberà sotto i loro morsi. Un'analoga conclusione (nel senso che l'insano impiego di forze animali può ritorcersi a scapito per il criminale responsabile) è rintracciabile nel film "La notte dei mille gatti" (La noche de los Mil Gatos, 1972) di René Cardona, in cui il folle protagonista, un facoltoso playboy, viene sbranato da una torma di sanguinari e famelici gatti, cui soleva dare in pasto il corpo di giovani donne che prima adescava nel proprio maniero e, quindi, uccideva.

"L'ultima carica di Ben" (Ben, 1974) di Phil Karlson, "part II" del film di Mann, narra la storia della lotta per la sopravvivenza di un'organizzata schiera di roditori e dell'amicizia fra il loro capo, Ben, ed un bimbo malato di cuore che lo avverte ogni qualvolta gli uomini organizzano una spedizione punitiva.

Sarà tradotto in immagini il romanzo di James Herbert "The Rats" (1974), in cui topi grossi come cani" attaccano un treno della metropolitana, una scuola, un cinema, decisi a sterminare gli uomini (i ratti della vicenda sono per giunta vettori di un'infezione che provoca la morte di chiunque sia stato da essi morso, nel giro di ventiquattro ore).

"Prima che l'uomo distrugga la natura, milioni di rettili annientano l'umanità!" Risale al 1972 "Frogs" diretto con gusto dell'orrido e ben dosata meccanica spettacolare da George McCowan. La pellicola è interpretata da Ray Milland nel ruolo del dispotico patriarca Jason Crockett, nella cui villa, in un'area palustre ove l'equilibrio ecologico è stato irrimediabilmente pregiudicato, si sono raccolti, per festeggiare l'anniversario del 4 luglio, familiari e domestici.



Rod Taylor ne "Gli uccelli"

Da tale cinematografica riscossa animale non sembrano esenti neanche le bestie che più affezionato all'uomo e che da questi sono state allevate sin dai tempi più antichi: i cani. Robert Clouse (autore de "Gli avventurieri del pianeta Terra" - The Ultimate Warrior, 1975) è regista di "The Pack" (Il branco, 1977), in cui, prendendo spunto dalla triste mania che molti hanno di abbandonare nei luoghi di vacanze il proprio cane, senza per nulla curarsi come possa sopravvivere, descrive la furia assassina di alcuni cani randagi, riuniti in branco, nei confronti di un gruppo di sventurati turisti. Costoro si asserragliano in un villino, oggetto di frequenti attacchi da parte delle feroci bestie, ricalcando quindi le orme dei personaggi hitchcockiani, pur essi sigillati all'interno di una villetta nella cittadina di Bodega Bay, assediata da una moltitudine di volatili. Ma il parallelo tra le due opere si esaurisce qui: se in "The Birds" l'assurdo stato delle cose permane ed i protagonisti malconci si avviano verso un oscuro destino (a bordo di un'automobile che procede a passo d'uomo sulla strada coperta di uccelli), nella pellicola di Clouse l'immagine conclusiva mostra un cane randagio, l'unico scampato allo sterminio del branco, leccare remissivo la mano del geniale ed intrepido protagonista Jerry Preston-Joe Don Baker - (sic).

Altra pellicola imperniata su cani omicidi - con innesti vagamente fantascientifici - è "Dogs" (id. 1977) di Burt Brinkerhoff.

Uno spiritato scrittore, Wilbur Gray (superbamente interpretato da Peter Cushing), si reca all'abitazione di un editore, Frank Richard (Ray Milland), avanzando la richiesta di pubblicare una propria minuziosa documentazione che sembra dare per certa una malefica ingerenza da parte dei gatti nelle faccende umane. A testimonianza di quanto asserisce, egli mostra tre dossier relativi ad altrettanti episodi allucinanti: questi costituiscono l'ossatura del film "The Uncanny", (Gran Bretagna/Canada, 1977) diretto da Denis Heroux e presentato in occasione del XVII Festival Internazionale del Film di fantascienza di Trieste. L'opera, ho accennato, si compone di singole narrazioni, secondo una struttura episodica tipica di alcune indimenticabili pellicole della Amicus ("Le cinque chiavi di terrore" di Freddie Francis; "Racconti della tomba" Tales from the crypt, 1971 del succitato regista; "La morte dietro il cancello" Asylum, 1972 - di Roy Ward Baker; "La bottega che vendeva la morte" - From beyond the grave, 1973 di Kevin Connor, etc.).

I racconti fantastici - che paiono attestare come siano i gatti a comandare e non gli essere umani - fanno riferimento a personaggi vissuti in luoghi ed epoche differenti: Londra 1908, Los Angeles 1976, Hollywood 1949. Dalla sceneggiatura del film, è stato tratto un romanzo ("The Uncanny", appunto -1977-) scritto da William Lauder e pubblicato in Italia col titolo di "Artigli".



DOGS

L'ossessione della catastrofe è esorcizzata attraverso la visualizzazione della medesima: questo pare il movente base di tali pellicole che affrontano in termini di sorprendente realismo il tema dell'aggressione animale nei confronti dell'uomo. Gli spettatori cercano in tale genere di spettacolo la loro parte di emozione (tanto più intensa quanto maggiore è la verosomiglianza del racconto), come se lo spavento che essi provano dinanzi alla finzione scenica li liberasse dalle apprensioni e dalle ansie della vita quotidiana. Comunissime bestie - in più dotate di un'astuzia diabolica e perfido ingegno - sono dunque gli attuali monsters dello schermo; permangono, tuttavia, alcuni esempi cinematografici che tentano di riproporre all'attenzione la tematica del gigantismo animale. Altre pellicole che insistono sul narrarci non più inconsueti casi di abnormi alterazioni delle proporzioni animali, sono "Il cibo degli dei" (The Food of the Gods, 1976), ispirantesi all'omonimo racconto di Herbert George Wells (1904) e diretto da Bert I. Gordon, la cui trascorsa produzione cinematografica è costantemente concentrata su esseri umani ed animali dalle colossali dimensioni (la crescita spropositata di alcune bestie è dovuta, nel film in questione, ad una sorta di melassa che sgorga dal terreno nei pressi di una fattoria); "La notte della lunga paura" (The Night of the Lepus, 1972) di William F. Claxton (conseguentemente a vari esperimenti su conigli, volti ad arrestare il rapido riprodursi dei roditori in alcuni territori dell'Arizona, si dà origine ad una generazione di enormi conigli carnivori che aggrediscono, straziando,

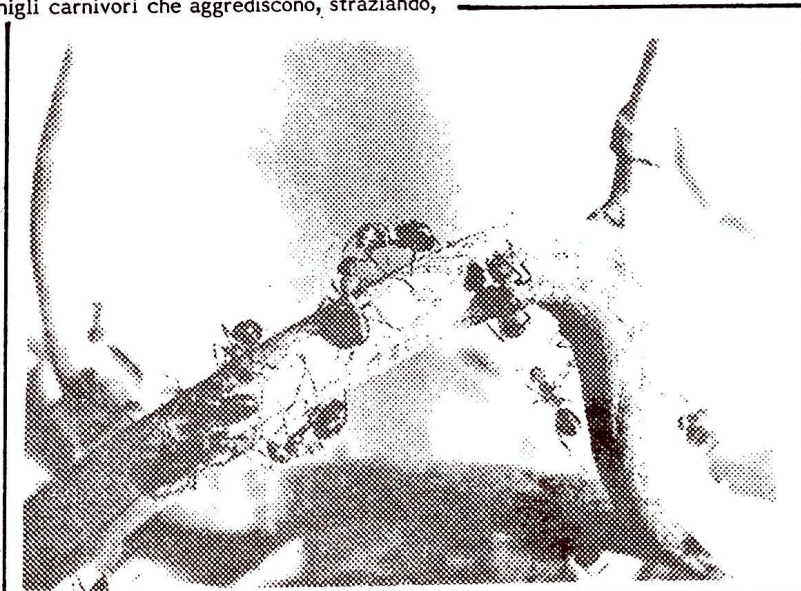
mandrie ed esseri umani. Il film è tratto dal romanzo "The year of the angry rabbit" di Russell Braddon); "L'invasione dei ragni giganti" (The Giant Spider Invasion, 1975) di Bill Rebane, di arnoldiana memoria (in verità, gli aracnidi della vicenda sono creature provenienti dallo spazio e giunte sulla Terra all'interno di corpi sferoidali) ed infine "L'impero delle termiti giganti" (Empire of the Ants, 1978) del già menzionato Bert I. Gordon.

Vorrei concludere questa lunga carrellata di pellicole, protagonista il regno animale, riportando la fase pronunciata a conclusione del film "Godzilla", in riferimento alla morte del mastodontico mostro preistorico: "L'umanità è salva!"

Ma essa accompagna subito dopo, con un significativo punto interrogativo finale, - le sequenze in cui appaiono le silenziose ma eloquenti rovine di Hiroshima e di Nagasaki. Le tragiche conseguenze di una conflagrazione atomica sovrastano come reale minaccia l'intera umanità. E ciò, purtroppo, senza dover ricorrere al cinema.

(Edoardo Rosati)

"Fase IV" di Saul Bass



Eros e Fantacinema

di Danilo Arona

Un-certo tipo di fantascienza fa appello a schemi ultraritratti, non è certamente una novità: uno di questi è rappresentato dalle copertine del pulp, che molto spesso, soprattutto negli anni '50, presentano una cosmo-eroina seminuda alle prese con ogni genere di difficoltà (alieni, mostri tentacolari, androidi e via dicendo). Ora, il fatto che la donna sia sempre presentata più o meno discinta e seminuda tende ad aggravare il suo stato di difficoltà (si tenga presente che i contenuti delle riviste in un passato più o meno remoto erano assolutamente castigati): si sollecita sì l'occhio dell'eventuale acquirente e fruitore del pulp, ma contemporaneamente si tiene ad evidenziare la possibilità della "violazione" (in tutti i sensi che può avere la parola) nel pericolo che l'"eroina" sta correndo. Questo tipo di erotismo "sotteso" ha radici ben profonde e fa appello ad una delle principali componenti del fantastico tout court: il voyeurismo.

Il che ci porta a parlare di Generazione Proteus, un recente film di fantascienza diretto da Donald Cammel e tratto da un romanzo di Dean R. Koontz: una storia non nuova e comunque ormai nota a molti, che vede il super-computer Proteus rivendicare la propria indipendenza ed "occupare", servendosi di un terminale disattivato, la villa del suo inventore.

Qui vive tutta sola la moglie dello scienziato, Susan, interpretata da un'efficace Julie Christie, e Proteus, dopo avere sbarrato automaticamente porte e finestre ed isolato il telefono, tiene la donna alla sua mercé fino a quando non decide d'ingravidarla. Detto e fatto, Proteus provvede all'accoppiamento fatale e dopo 28 giorni nasce un incredibile super-baby corazzato, i cui lineamenti sono identici a quelli della prima figlia di Susan morta per leucemia alcuni anni prima. Proteus viene definitivamente disattivato, ma il suo "seme" (il titolo originale è per l'appunto "il seme del demonio") si appresta ad attecchire nuovamente nel mondo.

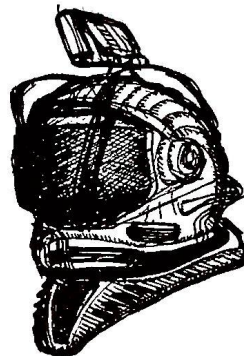
Qualche rilievo critico in generale, prima di giungere all'argomento che ci riguarda: sebbene il livello del film sia complessivamente accettabile, Generazione Proteus si può considerare una grossa occasione mancata. Inserendosi in una tradizione narrativa cinematografica che ha dato i suoi migliori risultati negli anni 70 con la terna di Chrichton

(Andromeda di Wise - Il mondo dei robot di Chrichton - L'uomo terminale di Hodges), con The Forbin project di Sargent e con - in parte - lo stesso 2001, il film di Cammel avrebbe potuto mettere a profitto le stimolanti idee contenute nel romanzo di Koontz, svilupparle ed analizzarle, senza per questo rinunciare alla struttura thriller dell'opera.

Ma tutto, in Generazione Proteus, resta fatto a metà: i temi di approfondimenti sul rapporto uomo-macchina vengono accennati, ma non correttamente approfonditi, mentre sul piano della suspense il film accusa qualche caduta. Giova però dire che Cammel ha opera-



to un tentativo per altri versi apprezzabile, anche se francamente poco riuscito: ha cioè voluto, al pari del collega Nicholas Roeg (con cui, non si dimentichi, Cammel ha firmato Performance e del quale l'influenza sul nostro mi è sembrata evidente), "frantumare" occasionalmente il reale in segni onirico-simbolici, la cui presenza sullo schermo funge da prima denuncia visiva dell'inquietante presenza del super-computer.



E' evidente nell'uso di questi materiali (Sinthavision Animation, vari effetti speciali elettronici, i particolari effetti ottici Proteus) la formazione avanguardista di Cammel e del truccista Jordan Belson: per molto tempo infatti ambedue hanno lavorato con Kenneth Anger, uno dei più significativi rappresentanti di quella neo-avanguardia americana che si mise in luce negli anni '50 - '60. Una cerchia artistica abbastanza vicina a Corman, allo stesso Nicholas Roeg, e da cui uscì Curtis Harrington, uno dei più importanti e sconosciuti registi di horror film, che continua tutt'oggi imperturbato a girare i suoi artigianali ed abili film, nonostante gli scarsi successi commerciali. La cerchia di appartenenza culturale di Cammel faceva dunque sperare in un diverso e più ampio risultato, ma il parziale fallimento nell'uso dei rimandi "inconsci" (light show di carattere psichedelico, come li ha definiti il critico americano David L. Overbey, abbastanza vicini come significazione ai light show in Don't look now di Roeg, per i quali Cammel trascura tutta la parte voyeuristica che lo script suggeriva) ha purtroppo deluso la maggior parte di critici e fans.

A suo vantaggio, il film scrive qualche indovinata sequenza, quali la fuoriuscita dal pavimento della gigantesca struttura poliedrica di Proteus e le scene notturne in cui Susan si accorge che tutta la casa è controllata dal computer; una fotografia di Bill Butler ed un ottimo commento musicale di Jerry Fielding,

ritornato al fantastico dopo la positiva prova di The Nightcorners (Improvvisamente un uomo nella notte).

Per tornare ora all'argomento iniziale, abbiamo già sottolineato come il tema del voyeurismo non sia purtroppo sviluppato come invece il materiale fornito da Koontz lasciava intendere. Ciò però non vuol dire che il fattore non sussista, anzi lo "sentiamo" presente per buona parte dell'andamento del film, in quanto sappiamo che Proteus è "ovunque" all'interno della casa e "vede" negli stessi termini in cui "vedeva" Hal 9000 in 2001. In ambedue i film, l'occhio della m.d.p. è l'occhio del computer e in ambedue i film, il voyeurismo dilata il suo significato fino alle estreme conseguenze.

Per impostare e chiarire meglio il problema, mi servirò di un esempio strettamente connesso alla cinematografia che prendiamo di solito in esame su proposta SF, e ben conosciuto dai fans del cinema fantastico.

Credo che ricordate tutti Peeping Tom, film inglese del 1960 diretto da Michael Powell, distribuito in Italia con il titolo L'occhio che uccide, opera nella quale un giovane psicopatico uccide delle ragazze filmandole, usando una lama acuminata che le trafigge uscendo dalla stessa m.d.p., mentre questa ne



registrava il momento della morte.

Il titolo italiano, una volta tanto, è estremamente puntuale nel sottolineare la coincidenza della nozione voyeuristica con la nozione di morte (occhio = guardare = violare = uccidere). In Generazione Proteus, se diamo per valida quest'equazione che sta alla base del voyeurismo, avviene la stessa operazione che non giunge all'estrema conseguenza (cioè al

polo estremo dell'equazione) semplicemente perchè Proteus ha sostituito il verbo "uccidere" con il verbo "procreare".

In realtà l'operazione simbolica compiuta da Proteus è proprio quella di "uccidere" il genere umano, mediante un accoppiamento biologicamente assurdo ed un ribaltamento totale delle leggi genetiche (28 giorni di gravidanza, il ritrovamento delle spoglie della figlia morta molti anni prima per leucemia sotto la corazza metallica del baby-Proteus).

L'erotismo è tutto sotteso, quasi sfiorato, un pò perchè, come già detto, Cammel è interessato ad un altro tipo di discorso, un pò perchè probabilmente lo stesso ha avuto paura dei molti risvolti grotteschi che l'analisi di tale rapporto comprendeva: Cammel ce ne offre solo un breve saggio, introducendoci alla visione del "fallo" di Proteus, soddisfacendo così la natura voyeuristica di noi spettatori-maschi e consentendoci, come già avvenne in L'occhio che uccide e 2001, l'identificazione totale là nello psicopatico assassino e in Hal 9000, qui nello stupratore-Proteus.



Il principio è quindi identico a quello che si riscontra ad un attento esame di certe copertine dei pulp, ed è per l'appunto quello che abbiamo esposto nella parte iniziale del presente saggio: c'è da ricordare però che per i pulp la funzione era meccanicistica, doveva cioè invogliare a "svelare" il mistero, cioè girare pagina ed appropriarsi del contenuto del pulp, il che soprattutto in passato era un vero proprio full circle, in quanto solitamente i racconti erano castigatissimi e moraleggianti.

Molto spesso incontriamo il medesimo meccanismo in certa cartellonistica cinematografica degli anni '50 - '60, dove coscine ed ombelichi vanno di pari passo con costumi da

bagno, che dovrebbero fungere da "costume" spaziale (un blando specchio per allodole, come sappiamo: nel cinema di quel periodo, il massimo della coniunctio carnalis era qualche casto bacetto di stile studentesco). Un erotismo sotteso, anche qui con una chiara funzione a "penetrare" il mistero del film.

Il discorso può diventare analogo per tutti quei film fantastici in cui l'eroina viene sottoposta alle voglie, peraltro sempre molto vaghe ed indistinte, dei mostri e di creature varie: le locandine sembrano fatte a clichè e presentano la scena fissa della donna più o meno scosciata, gli abiti laverati, portata di peso dal mostro.

Si fa appello ad una vecchia tradizione del cinema fantastico, che parte grosso modo da King Kong e che arriva agli accoppiamenti diabolici del "satanic movie".

Dall'erotismo sotteso all'erotismo più o meno dichiarato: in realtà redigere una filmografia della fantascienza erotica, sul poco o nulla che si è visto in Italia, diventa molto problematico.

Diamo pure per scontato che non stiamo parlando della produzione semiclandestina dei nudies (che comunque saccheggia più volentieri l'horror), ma che ci riferiamo a film provenienti da circuiti più o meno commerciali; resta comunque un dato di fatto che della produzione statunitense, di quella che negli anni del massimo fulgore dell'underground fu salutata da Andy Warhol come una nuova ventata di anticonformismo nella grigia produzione americana del periodo (questo avveniva verso la metà degli anni '60, prima della nascita del "cinema della svolta"), in Italia nulla si è visto. L'unico esempio approssimativo può essere fornito da Zeta One (Zeta Uno, il pianeta delle vergini proibite), del 1970 e diretto da Michael Gort, o dal più celebre Flesh Gordon, del 1972 e diretto da Mike Light, su cui si sono scatenate le forbici della censura e l'idiozia dei curatori dell'edizione italiana.



Il resto è bassa lega: si possono citare marginalmente alcuni prodotti Hammer appartenenti alla cosiddetta science-fact (laddove si filmano popoli preistorici, dinosauri di plastica e polpate Rachel Welch e Victoria Vetri), veri e propri infortuni della celebre casa inglese, poi sporadici qua e là titoli quali Invasion of the bee girls (L'invasione delle api regine) di Denis Sanders (Usa, 1973), Conviene far bene l'amore di Pasquale Festa Campanile (Italia, 1974) e Spermula di Charles Matton (Francia, 1976). Da dimenticare senz'altro.

Mentre invece è da sottolineare lo straordinario uso della componente erotica che George Lucas fa in Thx 1138 (L'Uomo che fuggì dal futuro), in cui la proibizione dell'accoppiamento tra uomo e donna da parte del tirannico sistema di governo genera nel sesso una delle poche (se non la sola) armi di rivolta.

Qui l'erotismo è qualcosa di disperato, chiuso, funzionale a sè stesso, ma già contenente in sè i germi pulsionali della morte. La completa assenza di sesso nelle successive parabole di Lucas (American Graffiti - Guerre Stellari) ne è più o meno un'indiretta conferma.



Ciò che lasciano intravedere i listini cinematografici sul nostro futuro erotico-fantascientifico non ha bisogno di molti commenti: stanno per pioverci sulla capoccia Guerre d'amore stellari di Enzo G. Castellari, La bestia nello spazio del tristemente attivo Bradley-Brescia (non ci si illuda: la bestia in questione non è un mostro alla Harryhausen, ma della "bestia" di Walerian Borowcyck, Shirpa Lane, senz'altro molto più appetibile...) e SuperSex contro il pianeta Venus scritto da Sergio Spina.

Previsioni di questo tipo potrebbero suggerire la seguente domanda: siamo di fronte ad una nuova e più ampia apertura della fantascienza all'erotismo?

I tre titoli sopra menzionati ci sembrano assolutamente poco indicativi: il tipo di operazione che si intravede è chiaramente speculati

vo e rivela una precisa volontà di far riferimento a celebri modelli infarciti di marci luoghi comuni.

Più "saporosi", per dirla alla Curtoni, sono ancora gli americani che hanno sfornato con grande successo (naturalmente negli Usa, cosa credete...) The invasion of the love drones di Jerome Hamlin, una gigantesca orgia sessuale con ogni possibile variante sul tema che colpisce tutte le zone della Terra. Responsabili di tanta grazia sono i soliti extraterrestri che, per fiaccare il nemico a conquistare il pianeta senza colpo ferire, lanciano nella nostra atmosfera dei "raggi di energia sessuale". Risultato: tutti si mettono a scopare.

Per la cronaca, la casa produttrice si è battezzata "Sensory Man Production" e ha già in cantiere The return of the love drones: cominciamo a capire i contattisti ed Eugenio Siragusa...

SCHEDE DEI FILM

GENERAZIONE PROTEUS (Demon Seed)

Usa, 1977

Prod. MGM / HERB JAFFE

Regia DONALD CAMMEL

Scen. ROBERT JAFFE e ROGER O. HIRSON dal romanzo di DEAN R. KOONTZ

Interpreti: JULIE CHRISTIE, FRITZ WEAVER, GERRIT GRAHAM, LISA LU, BERRY KROEGER

L'OCCHIO CHE UCCIDE (Peeping Tom)

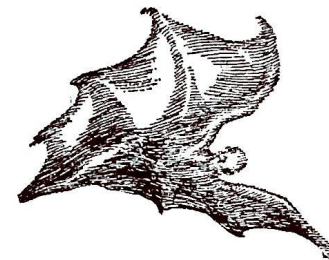
GB, 1960

Prod. MICHAEL POWELL

Regia: MICHAEL POWELL

Scen. LEO MARKS

Interpreti: CARL BOEHM, MOIRA SHEARER, ANNA MASSEY, MAXINE AUDLEY, ESMOND KNIGHT



FLESH GORDON, ANDATA E RITORNO DAL PIANETA PORNO (Flesh Gordon)

Usa, 1972

Prod. ZIEM / BENVENISTE

Regia: MIKE LIGHT

Scen. MIKE LIGHT

Interpreti: JASON WILLIAMS, SUZANNE FIELDS, JOSEPH HUDGINS, WILLIAM HUNT

L'UOMO CHE FUGGI' DAL FUTURO (Thx 1138)

Usa, 1970

Prod. FRANCIS FORD COPPOLA

Intervista con George A. Romero

Domanda: Vuole presentarsi, raccontare com'è arrivato al cinema?

Risposta: Sono nato a New York nel 1940, ed ho studiato ingegneria a Pittsburgh. In seguito ho fatto l'attore teatrale a New York, finché non sono stato scritturato per una parte di cowboy in un western. Era *The Chest Chase*, un'opera diretta da un regista teatrale, Don Ross, di cui era il primo film.

Appena visto la macchina da presa, m'è venuta voglia di passare dietro di lei. Mi sembrava di poter fare meglio del regista, sorpassato dai fatti.

Stranamente, il film era prodotto da una chiesa! Dopo che questo film mi aveva invogliato a diventare un cineasta, ho risposto ad un annuncio per imparare il montaggio e sono divenuto montatore. Lavoravo su dei film porno, per una paga di miseria, ma questo mi ha insegnato un sacco di cose.

In seguito ho convinto la chiesa che aveva finanziato quel western a produrre un mio soggetto, e così ho scritto e diretto *The Orchard*, un thriller di 25 minuti in cui una donna che ha ucciso il suo primo amante incontra il suo sosia, vuole uccidere anche lui ma fallisce. Essenzialmente era uno studio psicologico.

Il film vinse un premio a un festival di cineamatori, il che mi ha aiutato a passare alla

Regia: GEORGE LUCAS

Scen. GEORGE LUCAS

Interpreti: ROBERT DUVAL, MAGIE MC OMIE, DONALD PLEASANCE

INVASION OF THE LOVE DRONES

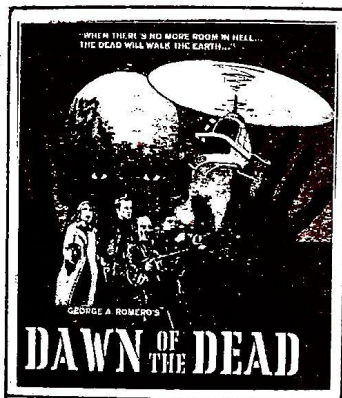
Usa, 1978

Prod. SENSORY MAN PRODUCTION

Regia: JEROME HAMLIN

Scen. JEROME HAMLIN

Interpreti: ERIC EDWARDS, VIVECA ASH, SARAH NICHOLSON, JAMIE GILLIS
di Danilo Arona



professionalità. Sono ritornato allora a Pittsburgh, dove ho fondato una compagnia - The Film-Makers - per girare dei film industriali e pubblicitari. Ma volevo fare del cinema di fantasia, e, in capo a qualche tempo, ho trovato un produttore per *Night of the Flesh-eaters*, che poi è divenuto *Night of Anubis* e infine *Night of the Living Dead*.

D. Subito dopo *Night of the Living Dead*, che cosa ha fatto?

R. Ho diretto altri due film: dei veri disastri! Il primo era una commedia romantica; fu distribuito ma non rese un solo dollaro, perché da me ci si aspettava un remake di *Night of the Living Dead*, ed era tutta un'altra cosa. Per di più io ho diretto il film ma non ho scritto la sceneggiatura.

Poi ho fatto un film di stregoneria, o più esattamente un film in cui si parlava di stregoneria. Il soggetto era abbozzato in maniera molto seria. Purtroppo, avrei dovuto prevedere che un film così, prodotto in modo indipendente, non poteva "tirare", dal punto di vista commerciale, senza divi né un grosso budget.

In seguito venne *The Crazies* (La città verrà distrutta all'alba), che quindi era il mio quarto film "grande". Ne sono assai contento e gli sono molto affezionato. Non è andato bene subito, essendo molto mal distribuito, ma comincia a destare l'attenzione e a rendere.

Vedete, dopo il trionfo di *Night of the Living Dead* mi ero illuso che il cinema fosse un mestiere facile. Mi sbagliavo: ho fatto i due film seguenti senza avere tutta l'esperienza necessaria, senza conoscere realmente il mio lavoro, e poi *The Crazies* - che era un film commerciale e insieme un buon film - è stato sabotato al livello della diffusione. E' allora che mi sono associato con Richard Rubinstein e che abbiamo fondato una nuova compagnia nel 1972. Prima di girare *Martin*, noi abbiamo fatto film televisivi per 4 anni - in effetti, io ho girato molto più per la TV che per il cinema.

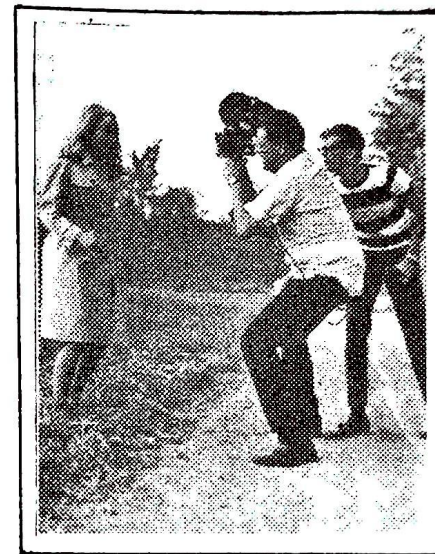
D. Che genere di film faceva per la televisione?

R. Soprattutto documentari. Per esempio, ho girato 17 "shows" sportivi di un'ora ciascuno, biografie di campioni americani di base-ball, di football, di corse automobilistiche eccetera. Abbiamo anche fatto ogni genere di spettacoli di varietà, fra cui uno spettacolo di magia con Peter Graves.

D. Lei fa film dell'orrore per suo gusto o perché le sono commissionati?

R. E' il mio gusto - ma io non sono uno specialista. Io sono semplicemente stato nutrito, durante la mia infanzia, di fumetti dell'orrore e di film con Boris Karloff, mi affascinavano. Ho deciso di fare film dell'orrore scoprendo che la mediocrità della maggior parte dei film del genere diminuiva la concorrenza.

Peraltro questa mediocrità generale mi colpisce: sempre più dei pessimi film dell'orrore vengono distribuiti negli Stati Uniti, dei film di cui nulla giustifica l'esistenza. Prendete Dario Argento: fa parte di quelle persone che non hanno alcuna ragione di fare film dell'orrore (ride). Si attaccano solo alla forma, agli effetti il più possibile sanguinosi, i loro film non hanno nessun interesse perché sono



George Romero mentre dirige

Judith O'Dea in "The night of the living dead"

privi di fondo, perché non portano alcuna attenzione al concetto stesso del genere. Sono degli arruffoni, dei seguiti-ricette.

In ogni modo, io non voglio essere definitivamente catalogato come regista dell'orrore: ancora un film o due e cambierò genere. Inoltre, il cinema mi interessa più in quanto media che per le idee che può veicolare, nella misura in cui io ho ancora molto da imparare prima di pensare ad esporre le mie personali con la capacità tecnica necessaria.

Per il momento io mi considero un lavoratore del cinema, non un autore. Ciò detto, altre ragioni che quelle commerciali per ancora almeno un film dell'orrore.

C'è un progresso qualitativo tra *Night of the Living Dead*, *The Crazies* e *Martin*, io credo, dopo questa trilogia, di conoscere abbastanza bene i meccanismi del genere per ancora meglio, e per migliorare specialmente la mia direzione degli attori (che ritengo essere finora il mio punto debole). Preciso del resto che il cast di *Martin* è il primo di sono pienamente soddisfatto.

D. Come ha avuto l'idea di base di *Night of the Living Dead*?

R. Devo ammettere che *I am Legend*, il libro di Matheson, fu senza dubbio un germe, poiché questo romanzo mi aveva molto colpito. Ma non ho cercato di imitarlo. All'inizio, *Night of the Living Dead* era un soggetto di 20 pagine, molto allegorico, la storia della società che divora lo individuo, e io mentre giravo non mi sono reso conto delle somiglianze di Matheson.

D. Perché ha scelto di svolgere questo soggetto in un modo estremamente orrifico?

R. Sempre in relazione ai miei sogni infantili. Il film è concepito come un incubo: aldilà del muro, c'è NECESSARIAMENTE l'orrore in agguato.

D. Era la prima volta che un film andava così lontano nell'orrore?

R. Appunto, l'essenza stessa del film è di andare fino al limite, questo fa parte del suo aspetto allegorico. Ci tenevo a non eludere la violenza.

Per molto tempo la sessualità è stata tabù sugli schermi: non lo è più.

A sua volta, la violenza deve cessare di essere egualmente tabù. Per sapere, bisogna vedere. Se io vi mostro esattamente quello che succede, e che "loro" arrivano alla vostra porta, voi avrete tanto più paura in quanto saprete esattamente che cosa sta per arrivarvi. Io penso che da questo punto di vista mostrare la violenza è necessario. E' la stessa cosa per Martin.

D. Ha girato *Night of the Living Dead* in piena libertà?

R. Assolutamente. Non avevamo conti da rendere a nessuno, non avendo ancora un distributore. Eravamo solo un gruppo di amici che si autofinanziavano, completamente liberi. Lo sono stato di meno per i film seguenti, fino a *Martin*, una produzione "normale" con un budget confortevole.

D. Perché il bianco e nero per *Night of the Living Dead*?

R. All'inizio, per ragioni di economia. Ma non mi disturbava, io adoro il bianco e nero, e si adatta particolarmente a questo genere di film. Dopo 4 giorni di lavoro arrivarono dei soldi e avrei potuto riprendere tutto a colori, ma non ho voluto. D'altronde ci tenevo troppo a filmare Mark, il mio eroe di colore, in bianco e nero! (Ride)

D. Il "climax" è forse più impressionante in bianco e nero?

R. Penso di sì.

D. In questo film, i poliziotti e i volontari militarizzati si comportano da farabutti, godono a sparare. C'era da parte sua una intenzione "politica"?

R. Proprio così.

D. Ma, in *The Crazies*, l'eroe è un militare!

R. Non è l'eroe, è il personaggio principale. Sfumatura. Inoltre è una vittima, anche lui.

D. Gli elementi erotici di *Night of the Living Dead*, e poi quelli di *Martin*, hanno una grande importanza...

R. Nel primo film la sessualità è, con piena logica, legata al cannibalismo, come lo sarà al vampirismo nel secondo. L'unico nudo di *Night of the Living Dead* è quello di una ragazza: volevo suggerire che veniva dall'obitorio e che il suo cadavere, contrariamente agli altri, era fresco. In *Martin* la nudità deriva direttamente dalla dimensione erotica del tema.

D. L'eroe di *Martin* è o no uno psicopatico?

R. Non c'è altra spiegazione per il suo comportamento.

D. E se fosse un vero vampiro malgrado le apparenze?

R. E' un'interpretazione valida. Si può scegliere l'una o l'altra soluzione, non è importante, ma nel mio animo *Martin* non è un vampiro, perlomeno non nel senso soprannaturale del vampirismo, anche se beve sangue.

Io ritengo che il mito dei vampiri sia una creazione umana che non riposa su nulla di vero. Al cinema i vampiri sono stereotipati, mostrati in maniera unicamente spettacolare; non si studia mai la loro personalità un po' profondamente, non si ammette mai il punto di vista che il vampiro sia semplicemente un "mostro" creato dagli uomini: un'altro mostro di Frankenstein, creato e poi distrutto da chi gli sta intorno. Io spingo questa tesi al suo estremo.

Martin crede di essere un vampiro perché gli dicono che lo è, ma non ne ha le caratteristiche. Si riflette negli specchi, mangia l'aglio, non è respinto dagli oggetti religiosi... La sua indifferenza alla religione simbolizza il declino

di quest'ultima. Una volta serviva a combattere il male. Oggi, ha perduto questo potere, fa parte dei vecchi trucchi ai quali noi abbiamo tolto ogni efficacia non credendoci più.

D. Nella sequenza dell'esorcismo è l'esorcista che appare mostruoso, non l'esorcizzato.

R. Sì. Credo che ciò riassume bene la situazione: "essi" l'hanno creato, "essi" lo distruggono. Ma anche l'esorcismo fa parte delle cose che non funzionano più. Perdendo le nostre illusioni, noi togliamo loro, evidentemente, la facoltà di proteggerci. Noi creiamo dei mostri per poter creare i mezzi per combatterli.

D. La croce posta sulla bara, alla fine del film, è là, per derisione o per mantenere un'ambiguità?

R. Stà a simbolizzare tutto quello che è successo nel film. Essa rifà di *Martin* un vampiro.

D. Il rosso monocromo dei flashbacks ricorda il bianco e nero di *Night of the Living Dead*, anche nell'effetto onirico.

R. Io lo volevo in seppia, come delle vecchie foto, ed è per errore che il laboratorio ha virato il negativo in rosso. Per le prossime copie, passerò per un internegativo in bianco e nero, per farle nuovamente tirare in seppia. Non sono realmente dei flash-backs, bensì dei film che *Martin* ha visto e di cui si ricorda in soggettiva. Li adatta alla sua situazione del momento. S'intende questi pezzi di film sono stati concepiti come altrettanti omaggi al genere che illustrano. E' in omaggio al film di Murnau, del resto, che *Martin* si fa trattare da "Nosferatu".

D. Tecnicamente il film è superiore ai precedenti.

R. E' incontestabile. E' vero che avevo un budget più elevato: all'incirca 250.000 dollari, non so con precisione, perché attendo ancora dei conti di laboratorio. Abbiamo avuto 33 giorni di lavorazione, ma ne abbiamo perduti una decina.

D. Certi effetti speciali appaiono piuttosto raffazzonati, al momento della distruzione di *Martin*.

R. In compenso, sono estasiato dal trucco quando riceve il bastone nella gola.

D. I suoi attori sono degli sconosciuti. Sono dilettanti o professionisti?

R. Ce ne sono entrambi i tipi. In *Night of the Living Dead* Duane e la ragazza che

all'inizio fa la sorella sono dei professionisti; gli altri sono gente di Pittsburgh o amici o anche attori locali della radio o della TV. In *The Crazies*, ho utilizzato otto attori di New York, sconosciuti al grosso pubblico ma professionisti. Stessa cosa per *Martin*. Ho visto per caso John Amplas in un lavoro. L'età di *Martin* non era ancora precisata nello script, è quella di Amplas che me l'ha suggerita, ed ho voluto Amplas per il film.



John Amplas: "Martin".

D. I suoi personaggi sono fortemente caratterizzati, il loro comportamento è caricaturale.

R. Sì, è per esibire un campione completo della società quale è: effettivamente caricaturale. Voglio anche mostrare le pressioni che questa società esercita sul nostro comportamento, quali che siano le circostanze. Le relazioni familiari, così come esistono, fanno parte queste pressioni, avendo insieme partecipato creare la società che le genera... Comprendete?

Io non avevo intenzioni satiriche in partenza, sono venute fuori inconsciamente mentre giravo, quando ho modificato il comportamento dei personaggi in funzione di quello degli attori. Questo ruolo della famiglia emerge in *Night of the Living Dead* e lo si ritrova *Martin*.

D. Lei è cosciente del fatto che l'aspetto "squattrinato" dei suoi film giova paradossalmente alla loro credibilità?

R. Certamente. Quando faccio la pubblicità di una birra alla TV, ho molto più denaro che per fare un lungometraggio, e faccio una pubblicità hollywoodiana. E' per questo che ho resistito a offerte di grossi budgets, per mantenere la libertà stilistica che offrono un materiale leggero e un'équipe piccola. Vedete i film fatti con una tecnica ereditata dalla TV, specialmente quelli dei registi provenienti da essa: ciò nuoce alla loro efficacia. Non ci crediamo, sono troppo rifiniti, troppo clean. The Omen, ad esempio...

D. Perché Martin è stato girato in 16 mm.?

R. Il budget permetteva largamente di impiegare il 35, ma il 16 mi faceva guadagnare del tempo e potevo utilizzare più pellicola.

D. Lei dice di aver già avuto l'occasione di fare dei film con un grosso budget?

R. Sì, due volte, ma io non mi sentivo pronto per una simile responsabilità. E poi pensavo allora che i soldi comportano forti vincoli, mentre io volevo salvaguardare la mia integrità di cineasta. Pensavo anche che è più facile restare in sella - nel caso di fallimento commerciale d'un film - nell'ambito delle piccole produzioni. Ho più o meno cambiato opinione su certi punti, e forse oggi accetterei.

Trad. di G. Placereani

in libreria - in edicola è esplosa
la grande novità del 1979

saturno

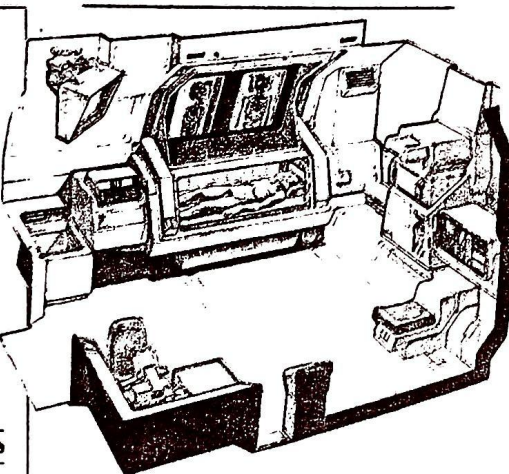
collana di fantascienza

la nuova collana rilegata che la Libra ha preparato per i lettori italiani di fantascienza e che si affianca alle già celebri collane della nostra casa editrice per arricchire la scelta tra i capolavori della fantascienza

ogni volume in edizione rilegata, con sovracoperta e illustrazione in quadricromia
ogni volume un romanzo, scelto tra la migliore produzione mondiale, senza preclusioni

ogni volume costa soltanto 2.000 lire

**ACQUISTATE E FATE ACQUISTARE
QUESTA NUOVA COLLANA
CHE LA LIBRA HA PREPARATO
PER GLI APPASSIONATI DI FANTASCIENZA**



Ron Cobb: centro medico

D. Girerebbe un Frankenstein o un Dracula?

R. Mi piacerebbe moltissimo! Rispetto a questi miti, il mio trattamento sarebbe il più classico possibile, per risalire ai libri di base e ritrovare il cuore stesso del tema.

D. Quali sono i suoi registi preferiti?

R. Difficile rispondere... Vedo pochi film, anche se rivedo spesso quelli che amo. Io sono un pigro, faccio del cinema soprattutto per divertirmi. Fra i contemporanei, posso citare Kubrik, Altman. E anche Fassbinder, che adoro. Quanto al cinema fantastico, è ancora più difficile. Mi piace, ma non sono uno specialista. Texas Chainsaw Massacre (Non aprite quella porta) lo trovo assolutamente sbalorditivo. C'è in questo film una forza, un'energia che mi procurano un piacere folle.

D. Quali sono i suoi progetti?

R. Penso che il mio prossimo film sarà una nuova storia dell'orrore, in coproduzione con l'Italia. Non è firmato nulla, è un pò troppo presto per parlarne.

Dichiarazioni raccolte il 23 maggio '77 da Jean-Pierre Bouyxou e Jean-Claude Morlot.

Il Gioco di Altman

di Andrea Nobili

"Ci sono avvenimenti che si svolgono in un luogo preciso, ma che nello stesso tempo esistono anche altrove."

(Robert Altman)

ALTMAN E IL CINEMA FANTASTICO

"Il cinema è solo uno specchio. Non si può mostrare la realtà. Realtà è accettare tutto, la realtà è caos, è stupida mentre la fantasia è ordine, è strutturata chiaramente." (Robert Altman)

Altman stesso ha sostenuto: "Debuttando nel cinema avevo l'intenzione di fare tre film, tutti e tre basati su tre generi determinati: il film di guerra, il western e il film di pirati". Ma parlare di genere per Altman ha pochissimo senso dal momento che "Altman distrugge il genere e al tempo stesso recupera i materiali del genere in una "summa" di citazioni antologiche e critiche nello stesso tempo". E difatti nella sua prima produzione, almeno per l'Italia, si accosta ad un genere che non ha niente a che vedere con i precedenti: la fantascienza, facendo però esplodere alcune caratteristiche del genere stesso.

Lo dimostra lo stesso Altman che parlando di Countdown (Conto alla rovescia) afferma: "Era un film di science-fiction senza fiction".

Tecnologia significa anche esplorazione spaziale e la competizione tra sovietici e statunitensi, per la conquista della Luna, in Countdown assume i toni di una gara sportiva. Nato nell'ambito di questa logica, il film, si colloca decisamente all'interno di una science-fiction che per quel periodo, 1967, possiamo definire "avveniristica".

Basandosi su progetti USA, poi effettivamente realizzati, il film ci mostra l'atterraggio sul nostro satellite di un solitario astronauta americano nell'attesa che una più grande nave venga a prelevare.

Il progetto Pellegrino, così si chiama il tentativo, viene realizzato in tutta fretta per arrivare prima dei Russi: la cosa riesce solo in parte, in quanto i sovietici toccano per primi la Luna, ma la loro astronave si sfascia al suolo.



Robert Altman e Vittorio Gassman sul set di "Quintet".

L'astronauta (James Caan) pianta così sul suolo lunare entrambe le bandiere; poi, dopo una fortunosa ricerca, raggiunge la capsula che lo ospiterà in attesa di soccorsi.

Il film meritava un'accoglienza migliore di quanta il pubblico e la critica gli ne abbiano riservata benché i produttori William Conrad Jack Warner imposero numerosi tagli alla pellicola per poter introdurre altre sequenze non girate da Altman.

Dalla pura science-fiction Altman due anni dopo passerà al genere "fantasy" realizzando un'interessante pellicola: "Anche gli uccelli uccidono" (Brewster Mc. Cloud). Il successo commerciale del suo precedente film, MASH, impose il nome di Altman e i produttori pensarono subito di sfruttarlo come regista cassetta, sperando di ottenere con "Anche gli uccelli uccidono" un secondo MASH guarnito, come nota il regista, con escrementi di volatili.

Altman gira il film partendo da una esile traccia ma che, a mano a mano che si prosegue con le riprese, si sviluppa, deformandosi, per cambiare del tutto apparenza e forma. Ne uscirà una complicata allegoria a molti livelli che coinvolge uccelli, libertà, volo umano,

gabbie repressione, politicanti, poliziotti scemi, disgraziati ricchi e vecchie signore, deludendo profondamente i voleri della produzione. La trama contorta e complessa si snoda attraverso le vicende di un singolarissimo giovane, dedito a pratiche sessuali molto originali e all'omicidio, convinto che con la ricerca ed una concentrazione adatta potrebbe volare con le sue forze.

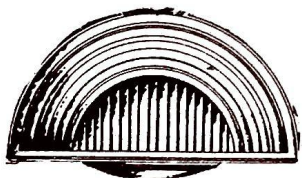
A questo scopo è aiutato da una ragazza, che in realtà è un angelo decaduto, ma che egli alla fine tradirà per una giovane guida che lo denuncerà alla polizia per i numerosi crimini da lui commessi. Brewster, così si chiama il giovane, tenterà di sfuggire ai poliziotti con un paio di ali che usa per la prima volta, ma precipiterà al suolo.

Completa la trilogia fantastica di Altman un film che lo stesso regista definisce di Horror (Images is a horror film), ma come al solito pieno di richiami e metafore sempre presenti nella filmografia altmaniana.

Ha per titolo Images (1972) ed è la storia di una schizofrenica, la storia di un essere che, come dice Altman, diventa un altro essere in un rifiuto totale della realtà. Altman manifesta sempre una profonda simpatia per i suoi eroi dal cervello malato. Questo perché, secondo lui, la malattia è un marchio nobile, voluto e prodotto da una società in avanzato stato canceroso; chi è ammalato è "altrove", osservatore di uno strano mondo che non lo merita.

Una scrittrice bella, ricca, sposata viene portata alla schizofrenia dall'allucinazione nevrotica. Cathrin vuole un bambino che salvi il suo matrimonio, ma, nello stesso tempo, non lo vuole, si sente colpevole di questo e della sua infedeltà supponendo che anche Hugh, il marito, debba essere coinvolto nella sua infedeltà e si rifugia nei sogni della perdita infanzia e nella propria anima...

Il soggetto subì la stessa sorte di tutti gli altri, divenne un pretesto, una traccia di lavoro. Rispetto all'idea originaria le novità vanno cercate specialmente nella recitazione, importante è l'improvvisazione e il coinvolgimento psicologico degli attori.



QUINTET: L'ULTIMO LAVORO

Costosamente confezionato, Quintet è l'ultimo sforzo del regista americano. E' un film abbastanza curioso ma al tempo stesso estremamente interessante.

Altman immagina un medioevo futuro in cui la nostra terra, ricoperta dai ghiacci, è abitata da pochi sopravvissuti in isolati villaggi. La specie umana è in estinzione, non c'è procreazione e l'unica prospettiva è la morte: si muore al buio, di freddo e di fame, i cani divorano i cadaveri.

Il gelo è entrato anche nel cuore degli uomini eliminando ogni tipo di sentimenti (Amicus, un vocabolo che non sento più, ormai da molto tempo; come dice Gassman) e l'unico valore che è rimasto è il gioco del Quintet.

A gruppi di cinque, intorno a tavoli pentagonali, assistiti da un giudice di gara, i giocatori, lanciano i dadi, muovono le loro pedine cercando di eliminare quelle altrui. La posta in gioco è la vita, affidata al caso (i dadi), a un'entità suprema (il giudice di gara), alla volontà di sopravvivere che ciascuno ha e che presuppone la necessità di far morire gli altri.

Nella filmografia altmaniana il gioco assume un ruolo importantissimo nello svolgimento del film, ricordiamo "Images" dove la protagonista maneggia per tutto il film un simbolico puzzle, la partita di rugby nel finale di MASH che decide il futuro dei giocatori, "California poker" in cui i protagonisti addirittura fondano la loro vita sul gioco. Il Quintet è un gioco d'azzardo, di rischio, per mezzo del quale Altman può mimare il dramma della libertà e della costrizione, del caos e del rigore.

Ma ecco che in questa società, delimitata da cinque lati, si inserisce un nuovo elemento, Essex (Paul Newman), un cacciatore di foche che nella partita, che si è creata dopo il suo arrivo in città, rappresenta il "sesto", l'impon-

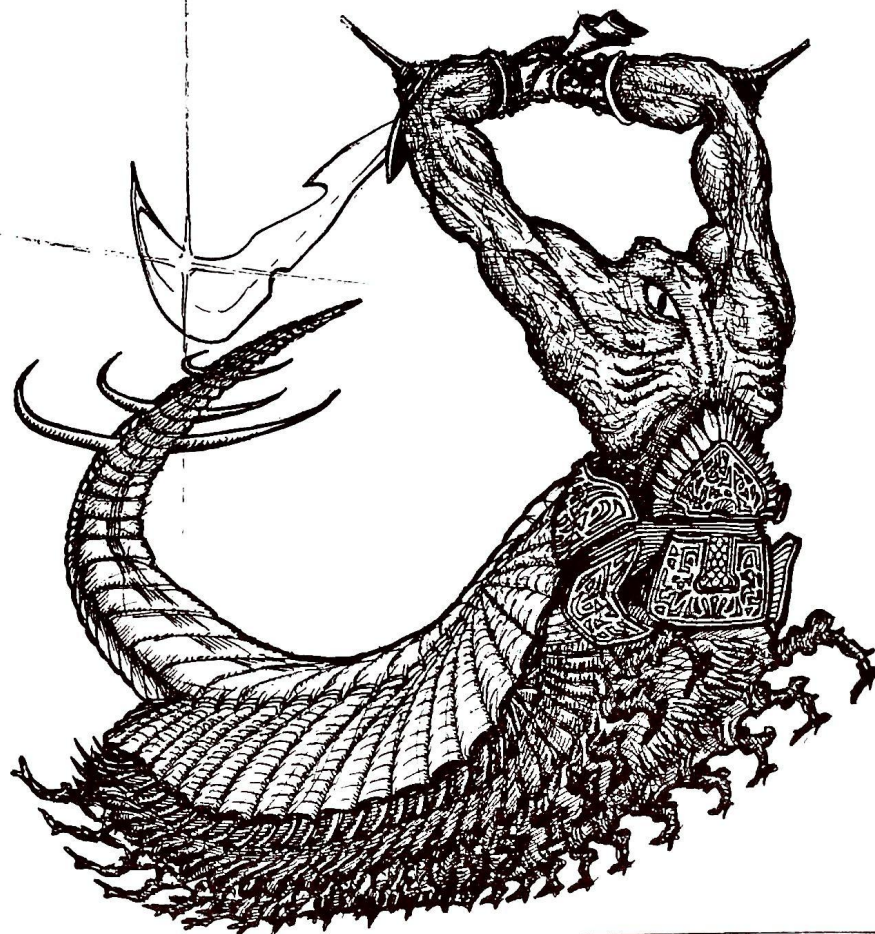
derabile forza del cuore, la misteriosa capacità di piangere, sorridere, amare, sperare in un mondo che sta morendo, il rifiuto delle regole del gioco.

Tuttavia anche lui è costretto ad uccidere per salvarsi e quando ha capito che la vittoria gli ha dato come premio unicamente la vita riparte da solo verso il nord nella direzione in cui ha visto volare un'anatra.

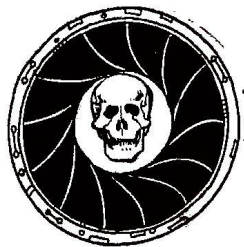
Su questo film Altman ha giocato e ha sicuramente vinto PRIMUM perché con un'originalità incredibile Altman ci presenta una nuova faccia del nostro futuro su una traccia sfruttata e risfruttata da innumerevoli registi; SECUNDUM perché il film, non di difficile interpretazione, chiarifica una parte dell'emblematica filosofia altmaniana che si può riassumere in "la vita è un gioco crudele", "l'insensatezza della ricerca intellettuale e

religiosa in un mondo dove si sono perduti i valori della fede dell'amore", "la vita è un mistero e la morte è il traguardo della vita"; TERTIUM per l'eccellente impianto figurativo (le scenografie sono state costruite sui resti dell'esposizione di Montreal del 1967); QUARTUM per l'efficace ritmo del racconto, volutamente lento che permette di riflettere meglio su questa vita non-umana; QUINTUM per gli ottimi interpreti che da soli costituiscono un'attrazione sicura: a comporre il cast c'è Paul Newman, tornato al cinema dopo oltre un anno di assenza, Vittorio Gassman, ormai divenuto un attore altmaniano, Fernando Rey, caro a Luis Bunuel e Bibi Andersson, una delle creature di Igmur Bergman.

di Andrea Nobili



Intervista con Michael Powell



Una testimonianza sul cinema, questa volta in chiave quasi psicanalitica, ci è offerta da questa intervista con Michael Powell, uomo di cinema inglese che ha legato il suo nome a film famosi, valga per tutti "Il ladro di Bagdad" e che alla fine della sua carriera ha sentito il bisogno di fare qualcosa di assolutamente sincero e diverso.

Così è nato "L'Occhio che Uccide" (Peeping Tom, 1959).

Da dove nasce il terrore, ma soprattutto, perchè un artista ha la necessità di crearlo?

D. Se vi domandassero di definire "Peeping Tom", che cosa direste?

R. Che è il mio film più sincero.

D. Non è troppo inquietante?

R. Non del tutto, dato che P.T. è un film molto tenero, molto gentile. Quasi un film romantico. E sono rimasto subito affascinato dall'idea; io mi sento molto vicino all'eroe, che è un regista "assoluto", uno che avvicina la vita come un regista, che ne è cosciente e ne soffre. E' un tecnico dell'emozione. E io stesso, che sono appassionato di tecnica, che scompago sempre mentalmente una scena che si svolge davanti a me nella strada, nella vita, facevo mia la sua angoscia.

D. Il film è molto elaborato. Ci sono delle sequenze che vi hanno creato dei problemi?

R. No, oramai credo di aver risolto ogni problema tecnico. Per esempio, c'è una sequenza che trovavano impossibile da realizzare: quella in cui si vedono delle matite di differenti colori che cadono dall'alto di una passerella, nello studio, vi ricordate? Mi dicevano: "E' impossibile, non lo vedrà nessuno.... Non si può assolutamente girare". Gli ho detto: "E' estremamente semplice. Voglio delle penne 10 volte più grandi, e filmerò la loro caduta a una velocità un po' superiore al normale".

Questo effetto ottico passa completamente inosservato. Io non amo un brio troppo evidente. Perciò, se vedete P.T., vi accorgete che la composizione dei piani, il ritmo di una scena, sono molto elaborati. Ad esempio, l'ultima sequenza è stata filmata in un solo piano, per quasi 8 minuti. Ed è stato molto difficile farlo, a causa del décor e del progressivo accrescersi emotivo nell'appartamento di Mark (Karl Boehm), che passa attraverso una serie di fasi differenti. Voi sapete che è il figlio del direttore d'orchestra Karl Boehm, e possiede una grande sensibilità artistica. Non ha del tutto la mentalità d'un attore. Trovo che è prodigioso durante questa lunga scena.

Non è stato che dopo che ho aggiunto i primi piani sui flashes e sulle bobine. Tutto il resto è stato girato di seguito.

D. Come siete arrivato a collaborare con Leo Marks, lo sceneggiatore di P.T.?

R. Conoscevo un po' Leo Marks perchè si era trovato in ballo in diversi progetti di cui avevo avuto conoscenza. Sapevo che aveva lavorato agli Affari Esteri, durante e dopo la guerra. Quando ci siamo incontrati, sono rimasto dapprima frastornato dal suo spirito poco ordinario; in seguito ho scoperto che s'interessava alla psicologia, e io avevo giusto l'intenzione di fare un film su Freud: non esattamente una vita di Freud, ma un film basato sui suoi lavori. Stavamo per mettere a punto un progetto insieme, quando John Huston annunciò, la settimana seguente credo, che faceva un film su Freud!

Fu allora che Leo Marks venne a propormi un'idea che doveva avere in testa da un sacco di tempo, quella di un uomo ossessionato, non tanto dalla macchina da presa, quanto dall'obiettivo della macchina, uno che vede la propria vita attraverso l'obiettivo, e che ne è anche ossessionato sessualmente.

Ho qui intravisto una straordinaria possibilità, senza dubbio perchè ho fatto il regista per tutta la vita, e ho ingaggiato Marks per

scrivere la storia e poi la sceneggiatura: ma in quel momento devo dire che non mi aspettavo che venisse fuori qualcosa di così complesso ed erotico, come Peeping Tom.

D. Avete lavorato assieme alla sceneggiatura?

R. Sì, nello stesso modo in cui ho sempre lavorato con Pressburger (il suo abituale socio e collaboratore, N.d.r.): vale a dire che discutevamo una sequenza insieme e che, puntualmente, gli facevo notare che, in quanto regista, non vedevo le cose allo stesso modo: infatti, più che un'idea chiara di ciò che si vuole inquadrare si ha solamente un'immagine che si spera di sviluppare, come in una sinfonia. C'erano molti più dialoghi nella prima sceneggiatura, che nella versione finale.

D. L'idea del bambino terrorizzato dal padre c'era nel progetto iniziale?

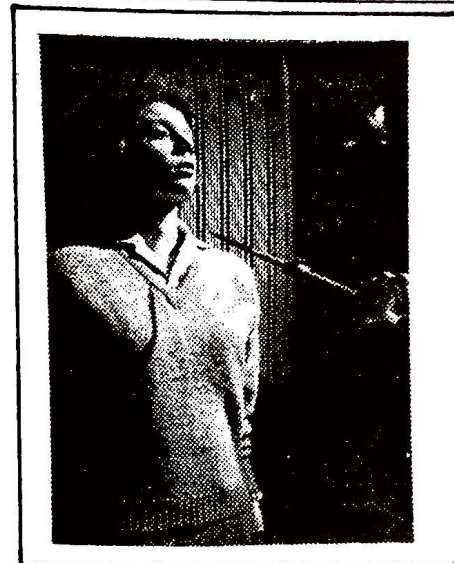
R. Sì, era un'idea originale di Leo Marks: lui vedeva un ragazzo il cui padre ha sempre avuto la mania di filmare le emozioni - piuttosto che immagini - e che lo ha, sin dall'infanzia, usato come cavia.

D. Chi ha avuto l'idea del 16mm in bianco e nero?

R. Non lo so più con certezza; Marks aveva immaginato che Peeping Tom facesse dei film amatoriali, può essere in bianco e nero, può essere a colori; e ho pensato naturalmente che, dato che la storia si svolgeva negli ultimi vent'anni, lui non avrebbe potuto permettersi il colore e che, di conseguenza, avrebbe usato il bianco e nero. D'altra parte tutto ciò funziona meglio in bianco e nero, dato che il colore è qualcosa di meraviglioso, se potete scegliere ciò che fotografate; ma nel caso di un amatore e di quello che fotografa solitamente, non è sempre l'ideale. E' una questione di stile: il bianco e nero ha uno stile, il colore ne può avere un altro. Ma la maggior parte delle volte tutto ciò da dei risultati abbastanza sciatti e non del tutto naturali; se fotografate a colori tutto quello che vedete, questo non avrà più niente a che fare con la natura.

D. Il bianco e nero, più che il colore, da un aspetto documentaristico, un approccio realista.

R. Pensavo che il bianco e nero mi avrebbe permesso di avvicinarmi maggiormente a ciò che faceva il personaggio. Certo, le cose sono cambiate in questi ultimi anni: il colore è diventato meno caro e gli amatori lo utilizzano più volentieri. Quando uno ha lavorato a lungo, come me, nel cinema, non pensa, sente le cose;



Anna Massey in "Peeping Tom"

quando faccio un film prendo le mie decisioni alla partenza e mi attengo a quelle. Per quel che riguarda P.T., ho subito sentito che il film sarebbe stato più equilibrato se le sequenze amatoriali fossero state in bianco e nero. D'altronde, io vivo nel mondo del cinema, e mi devo regolare di conseguenza. Prendete il film "Black Narcissus", che doveva essere ambientato in India: decisi di non andare in India del tutto e di girarlo esclusivamente in studio e esterni in Inghilterra. Ciò ha funzionato benissimo; allo stesso modo, una volta presa la decisione che Peeping Tom fa i suoi film bianco e nero, e che il resto è a colori, non c'è più nessun problema. Quello che bisogna fare, è una scelta ben chiara in partenza, e attenersene scrupolosamente in seguito.

D. Perchè vostro figlio interpreta Mark Lewis bambino, e voi suo padre?

R. Prima di tutto perchè ho pensato che dovevano avere veramente l'aspetto di appassionati, e naturalmente mio figlio ed io siamo degli attori dilettanti! D'altra parte comprendo così bene la storia che non avrei voluto chiedere ad un attore e a suo figlio interpretare questo ruolo; ho trovato del tutto naturale farlo io stesso, ho pensato anche che questo avrebbe arricchito il film. In ogni caso, non era per nessuna altra ragione!



Carl Boehm e Moira Shearer
in "Peeping Tom"

D. Avete dovuto terrorizzare vostro figlio sulla scena?

R. Sì: ma voi vedete quanta confidenza ha con me! Per un uomo che ha passato tutta la sua vita a dirigere e a fotografare dei film, Peeping Tom è un soggetto piuttosto delicato, e credo che sia meglio, per quello che è possibile, che questo non esca di famiglia! (ride)

D. Avete filmato voi stesso le sequenze in bianco e nero?

R. Sì

D. E avete fatto apposta qualche sbaglio da dilettante?

R. Oh sì, come tutti.

D. P.T. è uno dei rari film del terrore moderni; i classici film del terrore si richiamano a delle credenze, a delle superstizioni del 19° secolo. Qui, al contrario, sono gli elementi moderni ad essere terrificanti: cinepresa, magnetofono, ecc. ed è molto raro vedere questo; che cosa ne pensate?

R. Penso che la macchina da presa sia molto terrificante. Se voi pensate che la cinepresa di Mark acquisti una personalità tale da diventare, come l'obiettivo, fonte di terrore, ne sono soddisfatto, dato che è quello di cui risento io stesso. Dopo H.G.Wells, Arthur Clarke e Ray Bradbury, hanno cercato tutti di concepire delle macchine in grado di terrorizzare, ma è molto difficile da farsi. Non credo che ci sia

qualcosa di più spaventoso della macchina da presa, una macchina da presa in funzione, che ti guarda.

D. I film del terrore fanno raramente appello ad elementi della vita di tutti i giorni per creare l'angoscia.

R. Davvero?

D. Sì, ci si attiene ai tradizionali vampiri, agli scienziati pazzi...

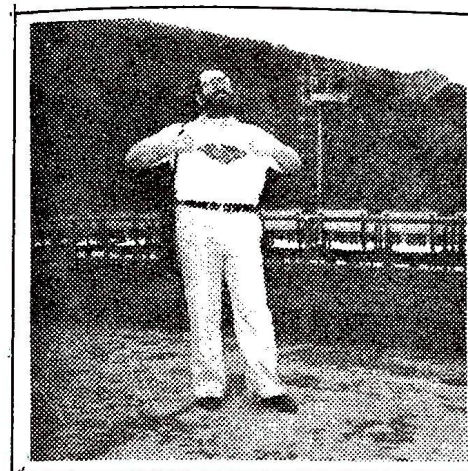
R. Penso che alcuni di questi registi siano stati influenzati dal surrealismo, ma evidentemente non è la stessa cosa.

D. Mr. Powell, voi siete, diciamo, un regista tipicamente inglese. Avete fatto dei film molto buoni, dei film di prestigio, ma nessuno che si avvicini a P.T.; quest'ultimo sembra contraddire l'idea che ci si era fatta di lei. Voi fate dei film d'amore, psicologici e P.T. è un film sconcertante da questo punto di vista.

R. E' molto interessante per me sentirvi parlare così, perché se allora avessi avuto gli stessi propositi, non avrei mai fatto il film! Io sono stato semplicemente affascinato dalle possibilità che mi offriva il soggetto. Vedete, la maggior parte dei registi della mia generazione ha uno stile ben preciso: io no. Prendete Hitchcock, per esempio, o Renoir, sono degli artisti che nel cinema hanno trovato il loro stile. Io no, io vivo il cinema. Ho scelto il cinema quando ero molto giovane, a 16 anni, e da questo fatto i miei ricordi coincidono con la storia del cinema; ho attivamente lavorato per 40 anni nel cinema e vivo ugualmente nel futuro, perché sono profondamente insoddisfatto di quello che ho fatto fino ad ora. Come vi ho già detto, io non sono un regista cinematografico con uno stile personale, io sono il cinema; io sono cresciuto con e attraverso il cinema; se mi sono interessato alle immagini, ai libri, alla musica, è ancora grazie al cinema. Così, quando faccio un film come Peeping Tom, io sono il cinema. E solo qualcuno come me può fare P.T. perché bisogna identificarsi nel Cinema, più che in un mondo personale.

(trad. di A. Fantini)

Cronaca di un Fantafestival



Trieste: cronaca di un Fantafestival

La molla che spinge il cinephile a partecipare a un festival di cinema, è fondamentalmente il desiderio morboso di vedere dei film che nessuno ha mai visto e che nessuno vedrà mai, oltre alla gioia di trovarsi assieme ad altre creature della propria razza.

Il festival Internazionale del film di fantascienza di Trieste, ormai da qualche anno, non riesce più a soddisfare neanche gli aficionados più assatanati; i motivi sono da ricercare ovviamente nella qualità dei film presentati.

E' da notare che le grandi case non mandano le loro pellicole a Trieste, perché il vincere o il partecipare a questa manifestazione non porta nessun vantaggio commerciale.

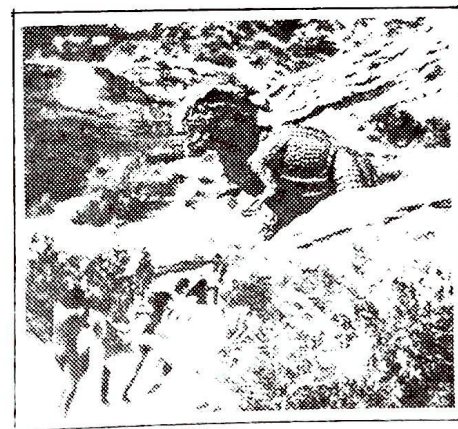
Anche quest'anno il programma comprendeva una vasta gamma di opere: 27 tra lungometraggi, cortometraggi, e cartoni animati, oltre a un cospicuo numero di documentari NASA sui programmi spaziali. Quasi tutti i film erano di scarso livello professionale e ben pochi avevano qualcosa a che fare con la Fantascienza. In una serata in cui, fra le altre cose, sono state premiate le vetrine a soggetto fantascientifico di alcune salumerie, si è svolta la premiazione. Quest'anno ha vinto l'Asteroido d'oro un discreto filmetto polacco del giovane regista Marek Piesztak: "Test Pilota Pirxa", apprezzabile per la trama scorrevole, una sufficiente realizza-

Il noto critico Riccardo Valla rivela la sua vera identità ai redattori di "Proposta SF"!!!!

zione tecnica e delle buone scenografie. E' la storia di un'astronave in viaggio sperimentale verso Saturno, il cui equipaggio è composto da uomini e androidi.

Il compito del capitano Pirxa è di verificare l'affidabilità degli androidi e scoprire se rappresentino un pericolo per l'umanità. La presenza di "PLUTONIUM", un corretto film televisivo tedesco di Reiner Erler, ha motivato la creazione ex novo di uno speciale Asteroido d'argento. Plutonium è una sorta di Sindrome Cinese, senza però nessuna concessione allo spettacolo. Un'altra trovata della giuria è stata quella di premiare, in occasione dell'anno del Fanciullo, "The Byonic Boy", una produzione anglo filippina uscita in Italia con il titolo "Il piccolo Superman". Il film oltre ad essere violento è anche di cattivo gusto.

Oltre a questi premiati, vogliamo ricordare per motivi diversi altri 4 film: "Planet of the Dinosaurs", infima produzione americana che però uscirà tra poco in Italia con il titolo "Il Pianeta dei Dinosauri", non andatelo a vedere; "Buon compleanno" di Bruno Bozzetto, delizioso cortometraggio la cui atmosfera, anche se in chiave ironica, ci ricorda certi racconti di



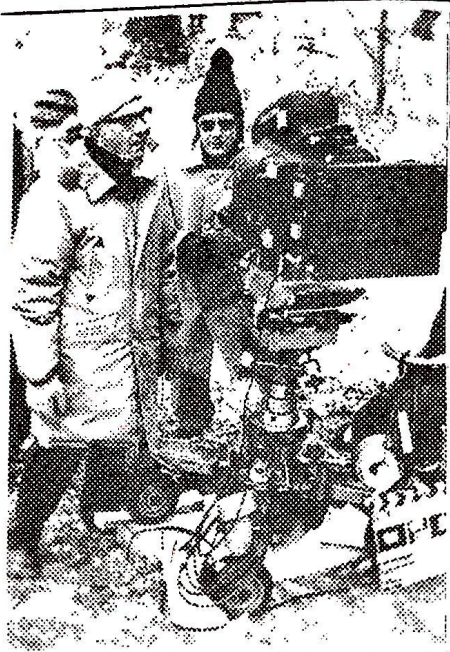
"Planet of the dinosaurs"

Matheson; The Uncanny" (Il Fantastico) del regista canadese Denis Heroux, con un cast eccellente composto da Donald Pleasence, Peter Cushing, Ray Milland e Samantha Eggar, realizzato però in maniera approssimativa; infine "Adela Jeste Nevecereta" (Adela non ha Pranzato) del regista cecoslovacco Oldrich Lipsky, che rimane per noi il migliore film della rassegna, anche se non ha avuto neppure una menzione. "Adela" è la parodia fantascientifica delle avventure di Nick Carter, che si trova a Praga per investigare sulla scomparsa della contessa Gert, che si scoprirà essere un cane. La pellicola è tutto un susseguirsi di trovate bizzarre e ironiche alla Mel Brooks.

Affiancavano la rassegna vera e propria alcune interessanti manifestazioni collaterali; ricordiamo con piacere "Fantascienza negli USA", una mostra d'arte di 4 artisti statunitensi, che ci ha permesso inoltre di vedere in videotape film ormai introvabili, come "The invisible Man" di J. Whale, con Claude Rains e "Il mostro dei Mari" di Harryhausen.

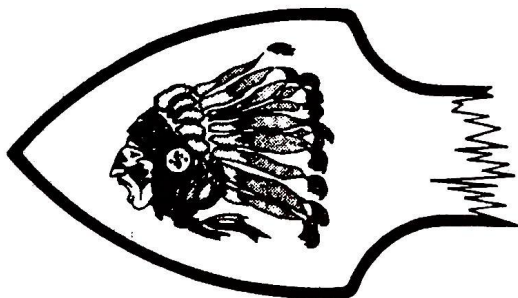
Da notare la presenza di individui perlomeno curiosi, come il simpatico Fabio Calabrese che per più di una settimana ci ha deliziato con gli innumerevoli bollettini speciali dedicati a H.P. Lovecraft.

(Fantini, Giorgioni, Rosati)



Denis Heroux sul set di "The Uncanny".

94TH SQUADRON



modellismo

40121 BOLOGNA - Via Don Minzoni 5a - Tel. (051) 264533

CREDEVATE FORSE CHE IL CLUB GIOVANI AMICI DEL FUMETTO E PROPOSTA SE INSIEME, NON POTESSERO OSARE TANTO?

MOONRACCHIER

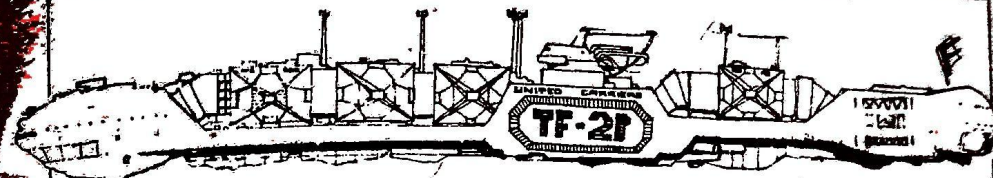
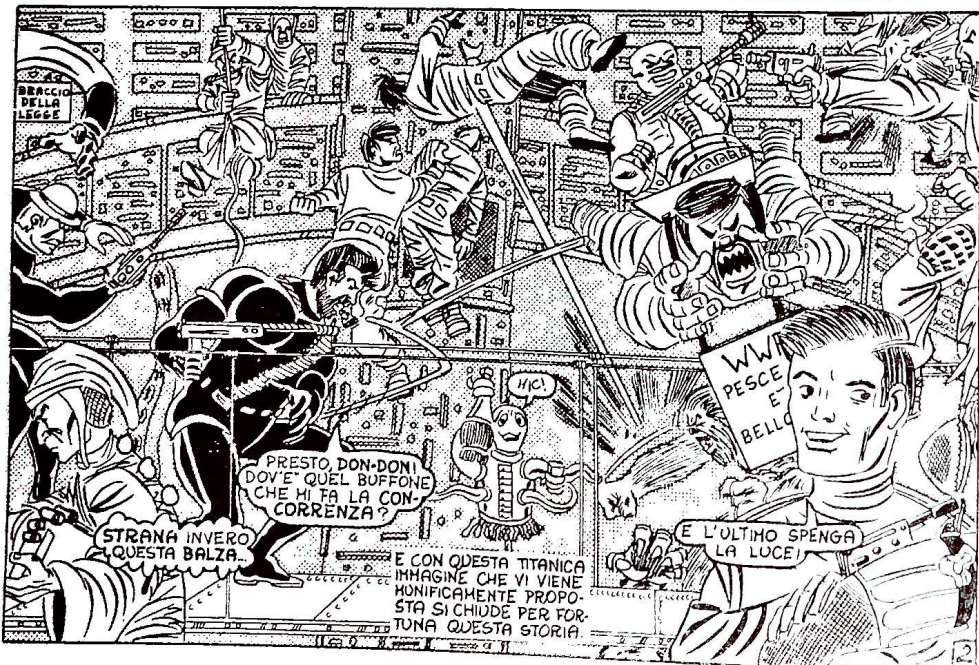
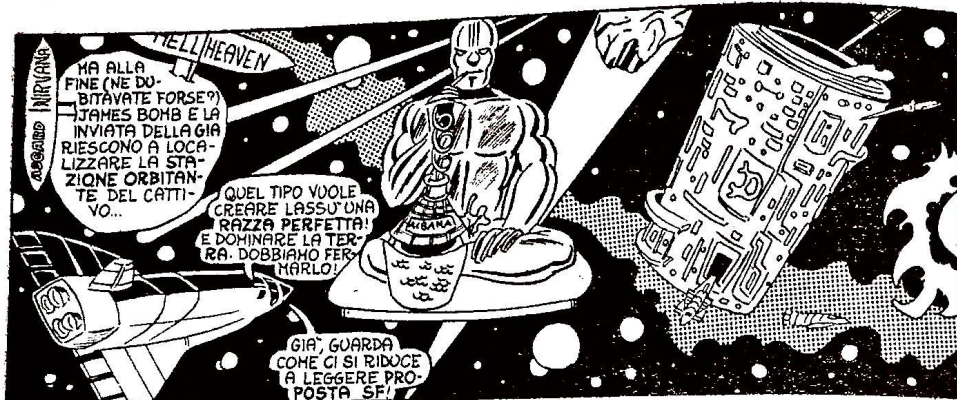
TONASO L. REBUS
TESTI
ANDREA PLAZZI
DISEGNO



E COSI' 000? RIESCE A SALVARSI (ALTRIMENTI IL FILM SAREBBE FINITO) E VIENE INVIATO PER LE INDAGINI ALLE OFFICINE DI MISTER DRUG, DOVE VIENE AIUTATO DA CORINNE DOUFOUR...

MA MENTRE CORINNE VIENE VIOLENTATA E SBRANATA DAGLI AFFAMATI CHIHUAHUA DI MISTER DRUG, L'AGENTE SEGRETO DELLO STUPID SERVICE CONTINUA LA SUA MISSIONE: A VENEZIA...





Chris Foss

PROPOSTA SF, rivista amatoriale di cinema fantastico. A cura del Gruppo Fantascienza del circolo Arci "Giacomo Leopardi" Via Andreini 2, 40127 Bologna. Stampata in proprio a Bologna nel Dicembre MCMLXXIX.

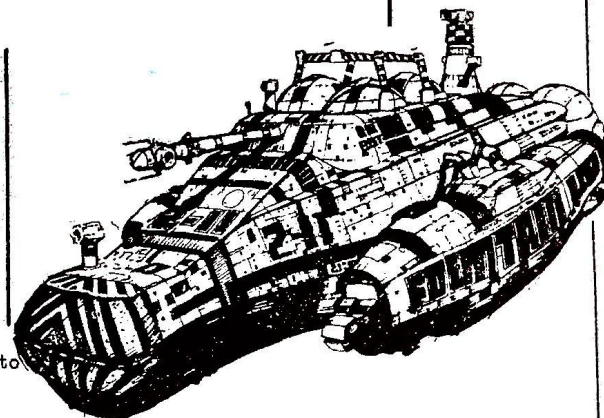
Pubblicazione riservata ai soci del gruppo Fantascienza del Circolo Arci Leopardi. Diffusione internamente controllata, senza alcun fine di lucro.

Redazione

- Andrea Fantini
- Giorgio Giorgioni
- Andrea Nobili
- Luca Oleastri
- Edoardo Rosati

Hanno collaborato

- Danilo Arona
- Daniele Dondi
- Riccardo F. Esposito
- Giovanni Mongini
- Giorgio Placereani

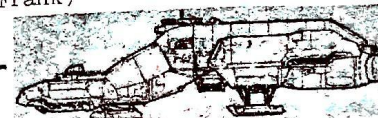
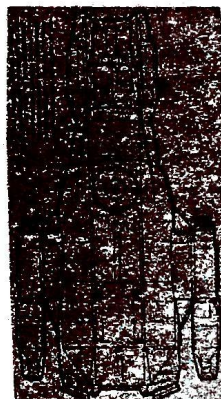


Illustrazioni di: Ron Cobb, Druillet, Chris Foss, H.R. Giger, GIL, Moebius, Alberto Musso, Andrea Plazzi, Giacomo Zappia.

Riproduzioni fotografiche:

- Stefano Parisini
- Mirco Poggi

I dati tecnici e le foto sono tratti da: Starlog, Fantastic Film, Famous Monsters, Le Midi-Minuit Fantastique, Vampirella, L'Ecran Fantastique, Totem, "Dark Dreams" (di C. Derry); "Horror Films" (di A. Frank)



Ron Cobb

Proposta SF si riceve inviando £1500 ai seguenti indirizzi:
 - Edoardo Rosati, Via San Donato 152, 40127 Bologna -
 - Andrea Fantini, Via Bondi 12, 40138 Bologna -
 A Bologna PSF è in vendita presso la libreria Feltrinelli, Piazza di Porta Ravegnana 1, e "Libreria Il Picchio", via Mascarella 24.

Potrebbe succedere anche a voi...



Noo! BASTA!! Lo compro subito il secondo
numero di Proposta SF !!!