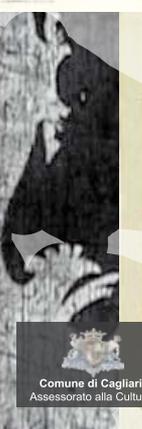
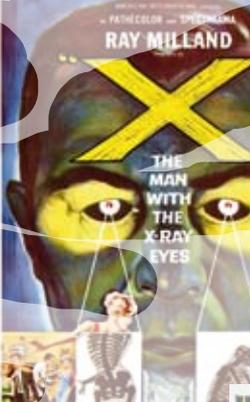
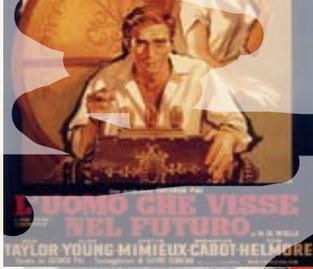


IL CINEMA DI FANTASCIENZA

Dai classici alla rivoluzione di "2001: odissea nello spazio"



IL CINEMA DI FANTASCIENZA

*Dai classici
alla rivoluzione di
"2001: odissea nello spazio"*



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA



COMUNE DI CAGLIARI
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Organizzazione

Società Umanitaria - Cineteca Sarda
Centro Servizi Culturali di Cagliari

Ideazione e progettazione

Antonello Zanda
Luigi Cabras

Redazione

Maria Paola Meloni, Giuliana Manca, Giulia Mazzarelli,
Esther Fernandez Cifuentes, Valentina Bifulco

Editing

Natalino Viridis

Assistenza tecnica

Luca Portas

Ricerche Bibliografiche

Giorgio Mazza

Hanno collaborato:

Andrea Mameli, Daniele Barbieri, Daniele Terzoli,
Elisabetta Randaccio, Gianni Olla, Bepi Vigna

Sommario

Programma febbraio	4
Programma marzo	5
Presentazione <i>a cura di Antonello Zanda</i>	7
La fantascienza come sguardo privilegiato sul mondo <i>di Luigi Cabras</i>	10
Cristalli sognanti, buio in sala, desideri e paure <i>di Daniele Barbieri</i>	13
Invasori alieni ed invasori mediatici <i>di Elisabetta Randaccio</i>	18
Fantascienza d'essai <i>di Daniele Terzoli</i>	23
L'invasione degli Ultra-Film <i>di Andrea Mameli</i>	29
Filmografia	61
Bibliografia	63

Schede dei film

Aelita	35	Godzilla	48
Viaggio nella Luna	36	20.000 leghe sotto i mari	49
Viaggio attraverso l'impossibile	37	Il pianeta proibito	50
La fotografia elettrica a distanza	38	L'esperimento del dottor K	52
L'uomo meccanico	39	L'uomo che visse nel futuro	53
Parigi che dorme	40	L'invasione degli ultracorpi	54
Una donna nella Luna	41	La diabolica invenzione	55
L'uomo invisibile	42	Il villaggio dei dannati	56
La vita futura - Nel 2000 guerra o pace?	43	Hallucination	57
Uomini sulla Luna	44	L'uomo dagli occhi a raggi X	58
Ultimatum alla Terra	45	Terrore nello spazio	59
La "Cosa" da un altro mondo	46	Viaggio allucinante	60
La guerra dei mondi	47		

Anteprima

Martedì 20 dicembre 2011

20.30: **Aelita**
(J. A. Protazanov - URSS, 1924)

Programma febbraio

Venerdì 17 febbraio 2012

19.00: Presentazione a cura di Antonello Zanda e Luigi Cabras
Daniele Barbieri: **"Cristalli sognanti, buio in sala, desideri e paure"**
21.00: **Viaggio nella Luna**
(Georges Méliès - Francia, 1902)
Viaggio attraverso l'impossibile
(Georges Méliès - Francia, 1904)
La fotografia elettrica a distanza
(Georges Méliès - Francia, 1908)
L'uomo meccanico
(André Deed - Italia, 1921)
Parigi che dorme
(René Clair - Francia, 1925)

Martedì 21 febbraio 2012

19.00: **Una donna nella Luna**
(Fritz Lang - Germania, 1928)
21.00: **L'uomo invisibile**
(James Whale - Usa, 1933)

Venerdì 24 febbraio 2012

19.00: **La vita futura**
(William Cameron Menzies - Gran Bretagna, 1936)
21.00: **Uomini sulla Luna**
(Irving Pichel - Usa, 1950)

Martedì 28 febbraio 2012

19.00: **Ultimatum alla Terra**
(Robert Wise - Usa, 1951)
20.30: Gianni Olla
"Alieni buoni e alieni cattivi"
21.00: **La cosa da un altro mondo**
(Christian Nyby, Howard Hawks - Usa, 1951)



Programma marzo

Venerdì 2 marzo 2012

19.00: Elisabetta Randaccio
"Invasioni aliene, invasori mediatici"
21.00: **La guerra dei mondi**
(Byron Haskin - Usa, 1953)

Mercoledì 7 marzo 2012

19.00: **Godzilla**
(Shirô Honda - Giappone, 1954)
20.30: Gianni Olla
"La fine del mondo nella narrativa popolare tra '800 e '900"
21.00: **20.000 leghe sotto i mari**
(Richard Fleischer - Usa, 1954)

Venerdì 9 marzo 2012

19.00: **Il pianeta proibito**
(Fred McLeod Wilcox - Usa, 1956)
20.30: Bepi Vigna
"La scoperta del pianeta uomo"
21.00: **L'esperimento del dottor K**
(Kurt Neumann - Usa, 1958)

Venerdì 16 marzo 2012

19.00: Daniele Terzoli
"Fantascienza d'essai"
21.00: **L'uomo che visse nel futuro**
(George Pal - Gran Bretagna, 1960)

Mercoledì 21 marzo 2012

19.00: Andrea Mameli
"L'invasione degli ultrafilm"
21.00: **L'invasione degli ultracorpi**
(Don Siegel - Usa, 1956)

Venerdì 23 marzo 2012

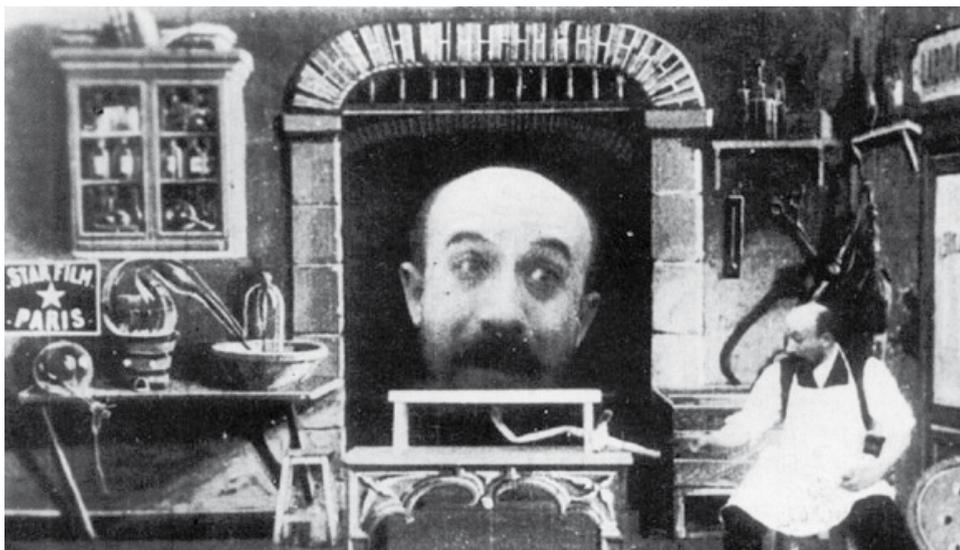
19.00: **La diabolica invenzione**
(Karel Zeman - Cecoslovacchia, 1958)
21.00: **Il villaggio dei dannati**
(Wolf Rilla - Gran Bretagna, 1960)

Mercoledì 28 marzo 2012

19.00: **Hallucination**
(Joseph Losey - Inghilterra, 1962)
21.00: **L'uomo dagli occhi a raggi X**
(Roger Corman - Usa, 1963)

Venerdì 30 marzo 2012

19.00: **Terrore nello spazio**
(Mario Bava - Italia, 1965)
21.00: **Viaggio allucinante**
(Richard Fleischer - Usa, 1966)



Antonello Zanda Presentazione

Sullo schermo, da che il cinema è cinema, abbiamo sempre visto la proiezione di un mondo possibile. Anche davanti al più rigoroso film documentario e realista. Purtroppo teniamo presente che «la fantascienza crea mondi possibili situati a una distanza intermedia fra l'universo realistico e quello fantastico»¹. Il percorso cinematografico che proponiamo in questa prima rassegna di cinema di fantascienza, dalle origini fino a *2001: odissea nello spazio* di Stanley Kubrick (1968) – che però aprirà la seconda parte della rassegna –, squaderna una piccola selezione dei mondi possibili che 70 anni di cinema ci hanno restituito nella immensa ricchezza di immagini che ha prodotto. Scegliere i capitoli di questo percorso non è stato facile. La filmografia che troverete alla fine di questo libretto rende ragione delle esclusioni anche importanti che abbiamo dovuto fare per stare dentro una rassegna che fosse il più possibile rappresentativa di una storia molto complessa e articolata. Per la individuazione dei titoli ci siamo rifatti a una definizione di Darko Suvin (fondatore della rivista *Science-Fiction Studies*): «La fantascienza si distingue attraverso il dominio o egemonia narrativa di un “novum” (novità, innovazione) finzionale convalidato dalla logica cognitiva»².

È un filtro³ che induce Suvin a sostenere che la peculiarità della fantascienza sia quella di trasmettere «informazioni estetiche direttamente proporzionate alla sua rilevanza e qualità estetica». In alternativa, orientandosi nella direzione kitsch di un gusto “corrotto” popolare, sfocerebbe in prodotti che si caratterizzano in un “vuoto semantico condito di sensazionalismo melodrammatico”. Ma è proprio la natura popolare della fantascienza, il suo aprirsi al territorio vasto della letteratura di consumo che ci pone di fronte una visione del mondo che aiuta la lettura del presente. Così è maturata la consapevolezza che «leggendo la fantascienza si potesse capire meglio la società, e anche che si potesse agire più efficacemente dentro la società»⁴. Il pubblico del cinema ha avvertito nel tempo la medesima consapevolezza ed è su questa scia che si inserisce la proposta della rassegna, riproponendo la medesima domanda: il cinema di fantascienza di oggi e – vista con gli occhi di oggi – il cinema di fantascienza di ieri ha effettivamente contribuito alla comprensione della nostra società? In che misura questo potrebbe essere messo in relazione con il fatto che la fantascienza contiene sottotraccia i segni delle trasformazioni che ha subito la nostra società?

Non ci sono dubbi sul fatto che il “novum cognitivo” ha a che fare con le trasformazioni della

³ Antonio Caronia sottolinea (vedi *La fantascienza è morta, viva la fs!* in Hamelin n. 22, marzo 2009, da cui riprendiamo la citazione di Suvin) che ciò escluderebbe la fantascienza commerciale del Novecento per salvare pochi autori come Dick, Lem, Le Guin. Ma, sottolinea ancora Caronia, anche le opere di Dick maturano con aperte concessioni al gusto del pubblico.

⁴ Antonio Caronia, id.

¹ Luca Bandirali e Enrico Terrone, *Nell'occhio, nel cielo. Teoria e storia del cinema di fantascienza*, Lindau 2009, p. 21.

² Darko Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, [1979], trad. it. di L. Guerra, Il Mulino, Bologna 1985, p. 85.

società che – soprattutto fino agli Ottanta – ha conosciuto un'espansione cognitiva fortemente legata alle mutazioni del capitalismo, che si avventurava sulla strada della globalizzazione dei desideri e quindi dei consumi. Fino agli anni Sessanta il mito a cui si legava la fantascienza era legato al mito ottimista di un'espansione illimitata della produzione (il pianeta ci fornisce tutto quello che ci è necessario per il presente e per il futuro e quindi le sue risorse sono inesauribili e riproducibili). Dopo gli anni Sessanta e a maggior ragione oggi, è forte la consapevolezza che il pianeta ha risorse finite e che l'uomo sta distruggendo l'ambiente in cui vive, minando con ciò anche le possibilità di un futuro. Così la fantascienza matura toni apocalittici, e si sviluppano generi alternativi come il noir, il thriller, l'horror (per citare i più citati).

Un altro percorso di lettura della rassegna (rimandando però la riflessione a una visione completa del cinema di fantascienza fino ad oggi) è tutto interno al linguaggio cinematografico. Se vogliamo apparentarci con il passaggio in parallelo di Deleuze che aspirava a una filosofia come fantascienza, cioè alla capacità della filosofia di innescare un nuovo meccanismo di lettura della stessa storia della filosofia oltretutto delle forme storiche della filosofia, potremmo pensare a un cinema come fantascienza nella misura in cui il cinema è capace di letture inedite di sé, della sua capacità cioè di trovare un "novum" (non solo tecnologico) che ridisegni la stessa storia del cinema, la stessa fantascienza cinematografica come genere. È un esercizio da perderci la testa. Ma è forse proprio il perder la testa una necessità operativa del pensiero, che ha bisogno di uscire fuori di sé, farsi nomade e "incarnarsi", diventando cioè organo funzionale di lettura

(stomaco, polmone, fegato) e di filtraggio della stessa prassi del pensiero – la qual cosa implica poi naturalmente un ritorno alla testa, un riprendere consapevolezza e cognizione (logica) di sé. Allora si potrebbe leggere un percorso interno alla fantascienza, attraverso – per esempio – quell'elemento indiscutibilmente tecnico che è legato alla produzione dell'immagine e utilizzarlo per riguardare al cinema di fantascienza non solo come genere, come narrazione strutturata del presente, ma come elemento in sé fantascientifico, capace di restituirci un immaginario dell'impossibile ma fortemente ancorato alla cornice del possibile. Così lo aveva percepito Méliès, che nel suo dare forza figurativa al Jules Verne del viaggio attraverso l'impossibile aveva sperimentato la tecnica cinematografica come "novum cognitivo", aprendo così all'epistemologia creativa. È un ragionamento che investe quindi la stessa scienza e le sue modalità di ricerca, di indagine, di lettura del mondo – l'epistemologia, appunto – in relazione alle capacità creative dell'uomo e delle arti che ne estendono le potenzialità progettuali (la fantascienza che descrive nuovi orizzonti) ed ermeneutiche (la fantascienza che rilegge e apre i limiti della tecnica). Una scienza creativa è certamente una scienza capace di guardare al di là del proprio naso: nel suo bisogno di indagare territori ancora non calpestati e conosciuti essa deve per forza fare i conti con una creatività che metta in discussione il metodo e l'episteme. Come Deleuze allora dribbla il dubbio che Hielmslev abbia mai letto Spinoza scrivendo come se lo avesse letto, proiettando creativamente una nuova tecnica di lettura spinoziana che aggiorna Spinoza, così il cinema dribbla il fatto che la scienza abbia veramente la capacità di affrontare un territorio nuovo ridiscutendo creativamente le condizioni

stesse di attendibilità del metodo scientifico. Rivedendo Méliès alla luce di queste considerazioni non dobbiamo leggere come una mera ingenuità – a posteriori, cioè a distanza di 100 anni luce di distanza tecnologica e scientifica dal contesto in cui viveva il grande regista & illusionista – quella capsula che colpisce l'occhio della luna per restituirci figurativamente la profonda radicalità (incipit dello sradicamento *tout court*) del sogno di viaggiare nello spazio (che pertanto non era soltanto un sogno). Perché al cinema di fantascienza non può essere richiesto di essere realmente realista, di restituirci l'attendibilità epistemologica della scienza, ma di essere cognitivamente realista, aderente cioè alla politica dei desideri di espan-

sione delle capacità umane di gestire l'esistente, la storia, il presente, e quindi il futuro. Questo desiderio, che trova materia viva nell'immaginario cinematografico, si trasforma con il mutare della percezione della storia, del presente e quindi anche del futuro. Muta fino al punto che il cinema di oggi sviluppa – nella misura in cui la fantascienza non riesce a dare risposte e immaginari – anche generi alternativi in grado di rispondere meglio all'esigenza di rappresentare il cambiamento di percezione del desiderio e della paura. E quando la fantascienza riesce a trovare combinazioni eccitanti con gli altri generi, la capacità di restituire la complessità dell'esserci (sociale) ne risulta amplificata.

Luigi Cabras

La fantascienza come sguardo privilegiato sul mondo

La fantascienza è un genere narrativo speciale: come l'*horror* e il *comico*, è un tipo di racconto che – effettuando un'iperbole rispetto alla realtà – parla dell'uomo, della società, della scienza, della vita attraverso l'espedito retorico dell'allegoria. Come nelle favole classiche, nei miti o nelle parabole, così anche in questi "generi forti" del racconto moderno ci troviamo davanti a una sorta di sublimazione della realtà, la quale, per mezzo di uno scollamento dal cosiddetto "mondo vero" e all'attuazione di un meccanismo di finzione verosimile (a differenza dei generi realistici e neo-realistici, che tentano di aderire il più possibile al contesto per quello che esso è), ci consente di mettere a fuoco quegli aspetti della vita i quali, altrimenti, sarebbero rimasti in ombra o indistinti sullo sfondo. Questi generi funzionano, insomma, come lenti colorate o graduate: il racconto dell'orrore, per esempio, è un genere che permette di affondare lo sguardo nella parte più profonda dell'essere umano, nelle sue paure e nelle sue debolezze, nelle brame più intime e nella superstizione che a volte lo guida, nella fragilità irrazionale di cui è sovente vittima o a causa della quale diventa carnefice. La fantascienza, però, a differenza della mitologia e del fantastico, deve sottostare a un'ulteriore fatica immaginifica: la via di fuga dalla realtà – per guardare meglio la realtà stessa – deve lanciare il suo sguardo sui territori del verosimile, di un ragionevole in-credibile, del potrà-essere. Il suo occhio si concentra così sui macro-meccanismi sociali, come visione laterale sulla politica e sulle sue possibili evoluzioni (e involuzioni), sull'uomo come "animale sociale" e sui rapporti che lo legano al mondo, orizzontal-

mente (alla natura e agli altri uomini) e verticalmente (attraverso la scienza e verso il mistero dell'universo). Certo, poi, i generi si intersecano e si mescolano ben volentieri, dando vita a curiose e interessanti "allucinazioni" narrative.

Nonostante queste caratteristiche eccezionali, che rendono la fantascienza un genere per l'appunto "stra-ordinario", nei soggetti e nei mezzi di narrazione, tanto nell'ambito letterario quanto in quello cinematografico, essa è stata il più delle volte considerata come una sottobranchia narrativa, un genere di serie B, poco più che uno svago della fantasia, un'occasione per sfruttare nuove tecniche cinematografiche, un esercizio di gioco-so estro estetico. Puro *entertainment*: il che, da un certo punto di vista, sarebbe anche corretto, se non fosse che l'intrattenimento può essere un ottimo vettore di trasmissione di valori, forme ideali e analisi, e non solo oggetto di distrazione di massa: esattamente il caso della fantascienza! E non paia banale notare come questo stesso infastidito atteggiamento si manifestò, più di un secolo fa, nei confronti di quell'inutile, eppure simpatico, giocattolo chiamato "cinematografo".

Scorrendo il programma di questa prima *tranche* della retrospettiva, si può facilmente notare come ciascuna di esse sia espressione di una certa, seppur a volte ancora confusa, visione del mondo (del mondo come era, come sarà o come sarebbe potuto essere): un mondo allegro, forse ingenuo ma pieno di speranze; un mondo in pericolo, su cui gravano minacce imprevedibili e distruttive; un mondo sospeso tra il potere nuovo che la scienza porta con sé e i pericoli che ne derivano; un mondo in continua, curiosa osserva-

zione dell'*altro-da-sé*: per difendersi da esso, per conquistarlo, per studiarlo o, più semplicemente, per evadere dal proprio.

In fondo, lo sguardo di sufficienza con cui tante volte la "cultura alta" ha osservato i generi come la fantascienza, l'*horror* e il *comico* non fa altro che dimostrare la naturale complessità di questi generi narrativi: maggiore è l'introspezione a cui essi sono in grado di aspirare per mezzo della loro intrinseca forza evasiva, maggiore di conseguenza è il rischio che si cada nel ridicolo. E così, come spesso alcuni film del terrore non suscitano altro che una imbarazzata risata o brutti film comici nient'altro che un sonoro sbadiglio – risultati così agli antipodi rispetto agli obiettivi ricercati, da rappresentare per ciò stesso il loro massimo fallimento – allo stesso modo capita che un certo film di fantascienza non appaia come altro che un inverosimile volo della fantasia, privo di qualsiasi acume analitico, visione anticipatrice o perspicacia descrittiva. A volte, peggio, come frutto di un modesto sfoggio di effetti speciali: né più né meno di una sterile dimostrazione di forza visiva. Ma è proprio col metro di questo incombente rischio del ridicolo che si misura la loro forza: così come il *Nosferatu* di Murnau è un film capace di

inquietare ancora lo sguardo di uno spettatore del Duemila poiché mette in scena la paura con suadente e impeccabile astrazione, indipendentemente dai mezzi allora a disposizione o dalle ristrettezze di produzione, così *L'invasione degli ultracorpi* o *Ultimatum alla Terra* sono ancora capaci di suscitare riflessioni e discussioni sull'orizzonte a cui l'umanità tende, nonostante l'ormai lontano contesto socio-politico e scientifico in cui furono concepiti.

D'altra parte, l'enorme mole di *remake* dei classici della fantascienza che le maxi-produzioni cinematografiche mettono in cantiere ogni anno, riproduzioni il più delle volte fallimentari nonostante il grande sfoggio di effetti digitali e l'ingaggio di cast stellari, ci dice esattamente questo: la fantascienza è un racconto difficile, non può cedere alla banalità (pena: il ridicolo!) e lo sguardo dei grandi autori della fantascienza di ieri, anche quando superato dai fatti, ha una tale capacità di suggestione narrativa da dover essere annoverato di diritto tra gli altri esempi di "cultura alta", senza alcun complesso di inferiorità né la preoccupazione d'esser affetto da "Sindrome di Peter Pan": insomma... la fantascienza non è (solo) roba da ragazzi!





Daniele Barbieri

Cristalli sognanti, buio in sala, desideri e paure

La signorina fantascienza e il signor cinema si sono a lungo corteggiati, hanno di certo convissuto (*more uxorio*) con tutte le complicazioni del caso e di recente hanno tentato – con esiti altalenanti ma tendenzialmente disastrosi – un rapporto a tre con il giovane Effetti Speciali. Mi si chiede di raccontare come e quando sbocciò l'amore ma di fermarmi alla fine degli anni '60. Perché questo limite visto che la storia recente della strana coppia meriterebbe uno sguardo? Voi malignamente penserete che la Cineteca Sarda da 40 anni non ha più avuto una lira (né un euro, in seguito) e dunque non ha potuto comprare o affittare film dopo il 22 dicembre '69. Non è così e infatti ci sarà un secondo ciclo. Magari non ce lo meritiamo ma noi bipedi della specie pretesa sapiens possiamo star tranquilli: checché dica certa fantascienza cupa (e quest'anno i maya hollywoodizzati) il mondo non finirà di botto. Cinema e letteratura possono continuare a giocare fra loro. E noi a fare i guardoni.

Due o tre cose che so di lui

Se frequentate la Cineteca Sarda qualcosa di film probabilmente sapete. Posso dunque ricordare solo per brevissimi cenni la storia del signor cinema. Stiamo parlando, è bene dirlo subito, di un tipo losco del quale si ignora persino la data di nascita precisa (chi dice: 14 ottobre 1888, chi 19 marzo 1895) ma si sa quando e dove vi fu la prima prestazione a pagamento: a Parigi, città assai peccaminosa, il 28 dicembre 1895. Pedofilia pura. Si racconta che il bebè fosse stato trovato all'uscita di una fabbrica o all'arrivo di un treno.

Se il piccolino ebbe una madre il suo nome resta ignoto. Di certo ebbe due padri, i fratelli Lumière, che però riposero così poca fiducia nello strano figlio da abbandonarlo quasi subito per dedicarsi ad altro. Gli storici giurano che i due sciagurati affermarono: «il cinema non ha futuro». Quando si dice l'occhio lungo.

Il piccolo fu così choccato da quei padri inaffidabili e dalle folle di guardoni-spettatori che, per lungo tempo, non disse una parola. Come ben sapeva uno zio (Thomas Edison) il cinema poteva parlare. Non volle: forse vittima di cattivi consigli, scelse il silenzio; una protesta, come nel romanzo «Il tamburo di latta». Fra il 1895 e il 1927 quello strano ragazzo "muto" crebbe in compagnia di *Femmine folli*, di un *Monello* e di *Freaks*, con l'occasionale presenza di una famiglia cosmopolita (lo zio russo Potiomkin, nonna Cabiria e tre inquietanti cugini tedeschi M, Nosferatu e Caligari). Quando parlò, l'ancor giovane cinema lo fece per fingersi un *cantante di jazz*: musica selvaggia, da negracci. Insomma un bordello totale. Eppure lui (il cinema) ebbe momenti serissimi e persino mistici. Addirittura – forse per un voto o per autopunirsi – a lungo, sino alla fine degli anni '30, vestì solo in bianco-nero. La leggenda vuole che il cinema, finalmente vistosi (*Come in uno specchio*) con tutti i colori dell'arcobaleno, esclamasse «E ora *Via col vento*». In effetti da allora nessuno lo ha potuto fermare, neppure il famoso killer Alain Resnais che pure tentò *L'anno scorso a Marienbad* o i 14 super-eroi (7 samurai e altrettanti magnifici statunitensi) dei due mondi.

Breve viaggio nell'impossibile

Ebbe invece una madre, Mary Shelley, e forse un padre (il dottor Frankenstein suppongo) la piccola fantascienza, ultimogenita della famiglia Fantastico. Concepita in una notte ovviamente buia e tempestosa, tra molti fulmini, la bimba fu mostrata in società solo l'11 marzo 1818. «Da paura» dissero i maligni vedendola. Fece vita ritirata e poche uscite sin quasi alla fine del secolo quando – soprattutto per opera di due parenti logorroici (l'inglese Wells e l'italo-francese Verne) – si cominciò a parlare molto di lei. Ma sino a che non incontrò il cinema, quella strana signorina comparve solo nella carta stampata, roba per pochi. Per fortuna negli Usa le straordinarie avventure di *Science Fiction* (così la chiamarono laggiù) finirono su carta pulp – in “polpa di legno” – cioè a basso costo e, almeno lì, in molti si appassionarono. Il merito o la colpa fu di un lussemburghese (perché stupirvi? se il Lussemburgo esiste qualcuno vi nasce) che si trapiantò negli Stati Uniti, tal Hugo Gernsback che dagli anni '20 diresse riviste dedicate alla sua amata. Era ovvio che il mal-nato cinema e la fantascienza, concepita in mezzo a una tempesta, fossero destinati a incontrarsi. Sul loro lungo e assai controverso amore la Cineteca Sarda ha recuperato testimonianze rare e interessanti che questa rassegna propone e delle quali si dirà qualcosa (quasi nulla, sto bluffando) nei paragrafi successivi.

Attenzione, scegli il tuo percorso

Dobbiamo informare chi legge che questo è un (breve) saggio-game e funziona perciò come un book-game. Detto rozzamente: potete saltare di qua e di là. Dunque se vi interessa un discorso più serio sulla fantascienza leggete il successivo paragrafo, altrimenti saltatelo. Se siete indecise o

indecisi vi consiglio di usare un sistema probabilistico, ottimo nel caso di alternative assolutamente non compatibili, che privilegia due opzioni-base: insomma tirate in aria una moneta.

Un attimo però prima di cercare in tasca l'euro: la fantascienza in Italia (per ragioni complesse a riassumere) è disprezzata: tocca perciò chiarire la sua importanza se siete nati in codesto stivale o nelle isole più o meno annesse. Se invece avete i natali (ed eventuali pasque) altrove, probabilmente potete saltare il paragrafo seguente senza troppi danni.

La tanto deprecata fantascienza

Noi esseri umani siamo divisi fra paure e desideri. Non è questa la sede per tentare di capire come mai in certe persone (o in certi periodi storici) prevalgano le une o gli altri. Di certo timori e terrori spesso convivono o si alternano anche in ognuno di noi oltre che nell'immaginario collettivo. Se il XX secolo (così lo nominiamo in questa parte del mondo) è quello nel quale trionfano S&t – la scienza e la sua cuginetta tecnologia – allora la letteratura detta fantascienza è un ottimo punto d'osservazione per esaminare desideri e paure che si legano all'irrompere di S&t nelle nostre esistenze.

È stato il Novecento (e dintorni) un secolo di sogni e di incubi, come prima nessun altro. Portò più guerre ma anche più diritti, scolarizzazione ed emancipazione ma pure nuove tecniche per manipolare le masse. Nel passaggio fra '800 e '900 quasi in ogni ambiente si nutriva fiducia nella S&t. Nel dopo-Darwin andava in crisi l'idea che la nostra evoluzione dipendesse da disegni divini: l'umanità tornava padrona del proprio destino e con S&t molto, se non tutto, si poteva conquistare. Gli ottimisti vedevano all'orizzonte il paradiso

in terra; i pessimisti (o quelli che avevano molto da perdere da un nuovo ordine sociale) annunciavano catastrofi e/o punizioni celesti contro le folle “bestiali” o le “razze scimmiesche” pronte a scatenarsi. Nell'immaginario (fantascienza e sue propaggini) si trovano tracce evidenti dell'idea di una scienza liberatrice. Poi arriva quel pazzesco macello chiamato prima guerra mondiale e 20 anni dopo un seguito ancora più orribile: S&t da un lato stanno sconfiggendo malattie, dando a molte/i luce e calore, ma dall'altro ci donano armi mortali, i gas di Auschwitz, i funghi di guerra (solo Hiroshima e Nagasaki) e quelli di pace (molti di più a partire da Three Mile Island e Chernobyl). Fra i successi di S&t (fin sulla Luna ma anche alla conquista dello spazio interno, si chiami scoperta dell'inconscio o Dna) e i suoi crimini, il '900 è passato. Degli incubi e delle speranze intorno a S&t la fantascienza è stato uno specchio, talora fedele e talora ambiguo. Letteratura popolare e un po' stramba: bisogna fare i conti con pazzi, architetti, operai, poeti, grandi visionari quasi analfabeti o magari scintillanti scritture in trame “da ragionieri”. A lungo sono quasi solo maschi a scrivere (e leggere) di scienze fiction ma negli anni '70 le donne – l'altra metà della galassia – ci regalerà un altro sguardo, ancora più mondi da esplorare.

Una delle profonde, forse inconsapevoli, visioni della science fiction matura è che probabilmente non ci aspetta “la città delle scienze” ma un techno-vudù: cioè S&t invadono le nostre vite mentre noi (grazie anche alla scuola) restiamo analfabeti; dunque viviamo in un techno-vudù, in una magia dove usiamo (o subiamo) S&t eppure la maggior parte di noi non ne comprende le regole di base. Vi sembra una previsione poco fondata?

La fantascienza ovviamente fa i conti con le

scienze hard (fisica e biologia in testa) e con quelle soft (psicologia, antropologia, sociologia). Non c'è qui lo spazio per approfondire ma se vi capiterà di leggere “il meglio” – Asimov, Ballard, Dick, Ursula Le Guin, Sturgeon, certi romanzi di Valerio Evangelisti e ora Robert Sawyer – sarà evidente che esistono molte varianti della science fiction. («Vi capiterà di leggere» è una frase ingannevole: anche *1984* e *Le cosmicomiche* sono fantascienza pur se in Italia non vengono “imbarattolati” con questa etichetta; dunque avete già letto fantascienza anche se non la chiamate così).

Oggi che il pensiero dominante propone un “presente acchiappa-tutto” e immutabile, senza radici nel passato e senza speranze di costruire futuri, la migliore fantascienza è una lettura quasi indispensabile per togliere i paraocchi... dal cervello.

Quando fs e cinema si incontrano

Buio in sala. Torniamo insomma al nitrato d'argento. Prendiamo qui in esame i film dove in qualche modo la fantascienza ha un ruolo rilevante. Vediamo in dettaglio gli anni '50 e '60 che sono un periodo di grande espansione per il cinema come per la *science fiction*.

Nel decennio Cinquanta c'è una cinquina notevole: due film del 1951 cioè *La cosa di un altro mondo* e *Ultimatum alla terra*; ancora due nel 1956 *Il pianeta proibito* e *L'invasione degli ultracorpi*; nel 1959 *L'ultima spiaggia*. Ci sarebbe anche *Blob* (del 1958) ma è una schifezza, meritevole di memoria solo per aver ispirato uno dei più geniali programmi televisivi. Gran successo di pubblico per *La guerra dei mondi* (del 1953) e soprattutto per *Godzilla* con i suoi tanti cuginetti (significativi sociologicamente, e in certo senso divertenti, ma cinematograficamente nulli).

Più complesso e ricco il decennio successivo. Nel 1960 c'è *Il villaggio dei dannati*: non un grandissimo film, ma apre il filone dei bambini inquietanti, dei nostri figli come alieni. L'anno dopo l'inglese Losey propone *Hallucination* (noto anche con il titolo *La fossa*) e nel '62 arriva *Va' e uccidi* (che sarà ripreso nel 2004 in *The Manchurian Candidate*). Nel 1964 arriva *Il dottor Stranamore*: siete pregati perciò di alzarvi un attimo in piedi, grazie. Nel 1965 tre significativi film europei: gli italiani *Terrore nello spazio* e *La decima vittima* (di Elio Petri, un'occasione persa perché il racconto che lo ispirò era splendido mentre il film è mediocre) ma soprattutto il frullato dello chef Godard *Agente Lemmy Caution, missione Alphaville*. L'anno dopo tocca a un altro grande francese con *Fahrenheit 451*. Il 1968 la palla torna a rimbalzare dalle parti di Hollywood: *I due mondi di Charly* ma soprattutto *Il pianeta delle scimmie* e – siete pregati di alzarvi nuovamente in piedi – *2001, odissea nello spazio*.

Ci sarebbero anche due opere dell'inglese Peter Watkins. *The War Game* è un docu-film sulla terza guerra mondiale. Nel 1964 la Bbc decise di non mandarlo in onda e così, fra le polemiche, l'anno dopo girò un po' nelle sale: la coraggiosa Rai lo acquistò subito... per mai trasmetterlo (come per *Il leone del deserto* e altri film o documentari politicamente scomodi). La seconda opera di Watkins è *Privilege*, fanta-sociologia graffiante nelle intenzioni ma poco efficace nella resa. Prima di Petri, un altro italiano scomodò la fantascienza, nel 1963, come pretesto per la critica sociale: *Omicron* di Gregoretti parte benino e finisce malissimo.

Per quel che riguarda l'animazione merita un cenno il raffinato *La diabolica invenzione* del cecoslovacco Karel Zemam, ingiustamente dimen-

ticato da molti e invece ricordato qui alla Cineteca Sarda.

Se vi piacciono le etichette larghe anche *Gli uccelli* e *Il signore delle mosche* (entrambi del 1963) potrebbero dirsi film fantascientifici.

Considero invece fantascienza per ragazzi, dunque divertenti e nulla più, film degli anni '60 come *Viaggio allucinante* dove pure mise mano ai testi Isaac Asimov, *Conto alla rovescia* di sua maestà Altman e *Barbarella* che allora parve molto sexy. Significativo invece, memorabile per molti aspetti, *La notte dei morti viventi* ma è horror, un altro genere.

Vedendo la maggioranza di questi film già potete capire la varietà di temi e di stili della fs cinematografica. Non pensiate però che la fantascienza letteraria scorra in parallelo: c'è molto (anzi: moltissimo) di più. Lo dico, lo sottoscrivo e son disposto a giurarlo. Perché il cinema non riesca a raggiungere l'orgasmo con la fantascienza è un discorso troppo complesso da affrontare qui.

Leggermente diverso sarebbe il discorso se si ragionasse dei rapporti tra fantascienza e tv: almeno tre volte nel ventennio '50 - '70 vanno segnalate serie televisive di qualità che sono state più vicine del cinema alla complessità della fantascienza letteraria con notevole influenza sull'immaginario collettivo: mi riferisco naturalmente ai vari cicli di *Ai confini della realtà*, di *Star Trek* negli Usa e ai pochi episodi de *Il prigioniero* (di produzione inglese).

Conclusioni? Non scherziamo

Non mi pare il luogo per lanciarmi in un'analisi approfondita dei rapporti tra gli anni d'oro della fantascienza e il cinema prima che fosse "usurato" dalla tv. Se posso però fare il Saviano (senza Fa-

zio e senza scorta) e giocare alle liste di *Vieni via con me*, direi che sono almeno 20 – a esser molto severo – i libri di science fiction che hanno segnato gli anni '50 - '60 di fronte a un misero quartetto (a esser buono un quintetto) di film nello stesso periodo: in primo luogo *2001* e, un gradino sotto, *Il dottor Stranamore*, *L'invasione degli ultracorpi* e *Il pianeta delle scimmie* più il non capolavoro (*Fahrenheit 451*) di un genio del cinema. Sono opinioni naturalmente. Il mio mestiere d'altronde non è il critico o il (re)-censore ma il cercatore: di cristalli sognanti, di ambigue utopie, di penultime verità, di metalli urlanti e umanoidi associati, di visioni pericolose.

Bibliografia minima

Se dovete inaugurare un settore della biblioteca intorno ai rapporti fra cinema e fantascienza tenetevi larghi. Ma se avete poco spazio vi consiglierò di recuperare il passionale e pionieristico (1978) *Guida al fantacinema* di Danilo Arona e poi di saltare subito sul pignolo-enciclopedico con i 10 volumi (più uno con la filmografia completa) di *Storia del cinema di fantascienza*, usciti – fra il 1999 e il 2001 – a firma di Claudia e Giovanni Mongini. Per chi invece conosce la *science fiction* sia cartacea che in pellicola è molto interessante il saggio *Mondi paralleli* ovvero *Storie di fantascienza dal libro al film* uscito l'anno scorso a cura di Roberto Chiavini, Gian Filippo Pizzo e Michele Tetro.

Daniele Barbieri ha un piede nel mondo cosiddetto reale (dove fa il giornalista) e un altro piede in quella che di solito si chiama fantascienza (ne ha scritto con Riccardo Mancini, in *Di futuri ce*

nè tanti). *Nel mondo detto reale* ha lavorato per il manifesto e L'Unione sarda, per Carta e per Cem Mondialità.

Elisabetta Randaccio

Invasori alieni e invasori mediatici

Come scriveva Gramsci in una delle sue acute annotazioni letterarie, Herbert George Wells “divrà essere considerato come scrittore che ha inventato un nuovo tipo di romanzo di avventure, diverso da quello di Verne.”¹, ovvero il romanzo di fantascienza moderno. L'autore inglese (1866-1946) ha fornito il materiale letterario archetipico per numerosi film tratti, ispirati e derivati dalle sue opere maggiormente rilevanti (soprattutto *La macchina del tempo*, 1895, *L'isola del dr. Moreau* 1896, *L'uomo invisibile*, 1897, *La guerra dei mondi*, 1897), senza avere la coscienza, per buona parte della sua vita, della adattabilità dei suoi testi – popolari, ma “severi” – ai media del novecento. La sua ispirazione teorica è rintracciabile in una tarda e ragionata filosofia darwinista e positivista, dove, però, il rispetto per la scienza non necessariamente si sovrappone a una concezione di eccezionalità del genere umano. Sempre Gramsci, stigmatizzava la sua caratteristica di “moralista” (“non solo nel senso normale, ma anche in quello deteriore.”²); Wells è stato uno scrittore che, nei suoi libri, ha punito il delirio di onnipotenza degli uomini, pur descrivendone le capacità straordinarie di intuizione e di volontà decisive per l'evoluzione della scienza moderna. Si veda, a questo proposito, l'esempio dell'inquietante dr. Moreau, protagonista del romanzo omonimo, che, a noi lettori del terzo millennio, più che un nuovo dr. Frankenstein sembra un precursore del dr. Mengele e dei suoi orribili esperimenti. Wells lo descrive come uno scienziato notevole: “ave-

va pubblicato alcuni fatti veramente stupefacenti intorno alla trasfusione del sangue”³, caduto in disgrazia per un episodio di vivisezione (“Non era la prima volta che la coscienza pubblica si rivolgeva contro un genere di ricerche che reputava disumano.”⁴), ricusato ipocritamente dai colleghi (“l'abbandono in cui lo lasciò l'intera classe degli scienziati, fu una cosa veramente vergognosa.”⁵) e “costretto” ad esercitare le sue ardite ricerche nell'isola di Noble, una “piccola isoletta vulcanica, disabitata.”⁶

La morale e gli ideali wellsiani appaiono evidenti anche ne *La guerra dei mondi*, dove la presunzione scientifica degli umani è umiliata da quella sviluppata dai piovrosi marziani invasori. In questo senso, l'incipit del romanzo è esemplare, venato da una certa amara ironia. “Alla fine del diciannovesimo secolo nessuno avrebbe creduto che le cose della terra fossero acutamente e attentamente osservate da intelligenze superiori a quelle degli uomini e tuttavia, come queste, mortali; che l'umanità intenta alle proprie faccende venisse scrutata e studiata, quasi forse con la stessa minuzia con cui un uomo potrebbe scrutare al microscopio le creature effimere che brulicano e si moltiplicano in una goccia d'acqua. Gli uomini, infinitamente soddisfatti di se stessi, percorrevano il globo in lungo e in largo dietro alle loro piccole faccende, tranquilli nella loro sicurezza d'esser padroni della materia. Non è escluso che i micro-

3 H.G. Wells, *L'isola del dr. Moreau*, Roma, Newton, 1994, p. 23

4 ibidem

5 idem, p.24

6 idem, p.3

bi sotto il microscopio facciano lo stesso.

Nessuno pensava minimamente che i più antichi mondi dello spazio potessero rappresentare un pericolo per gli uomini, o pensava ad essi soltanto per escludere la possibilità o anche solo la probabilità che esistesse sulla loro superficie una qualunque forma di vita. È curioso ricordare alcune idee di quei giorni lontani. Gli abitanti del nostro pianeta si figuravano al massimo che su Marte potessero esserci altri uomini, forse inferiori a loro e pronti ad accogliere a braccia aperte una missione di civilizzazione. Tuttavia, di là dagli abissi dello spazio, menti che stanno alle nostre come le nostre stanno a quelle degli animali bruti, intelletti vasti, freddi e spietati guardavano la terra con invidia e preparavano, lentamente ma con fermezza, i loro piani contro di noi. E agli inizi del ventesimo secolo si ebbe il grande disinganno.”⁷ Nel corso del romanzo, si concretizzeranno le debolezze dell'intelletto e della psicologia umana, mentre si apriranno dei momenti in cui le allusioni al trattamento razzista e colonialista degli occidentali saranno estremamente evidenti.

La guerra dei mondi divenne, nel tempo, un testo “classico” della fantascienza, e, in questo senso, venne scelto dal gruppo del “Mercury Theatre”, nell'ottobre del 1938, per una trasmissione radiofonica sulla rete CBS. Infatti, il programma *The Mercury Theatre on the Air* proseguiva il percorso “didattico” perseguito negli anni in cui la compagnia, leader il giovane genio Orson Welles, aveva agito negli anni del New Deal con la proposta di un teatro “popolare”. Le tecniche, il repertorio dovevano avvicinare un pubblico non elitario, che potesse godere della cultura, divertendosi e riflettendo, cogliendo le continue connessioni con la

società. Quella del “Mercury” fu “un'esperienza unica nel panorama teatrale dell'epoca per novità e «provocatorietà» delle messe in scena, oltre ad aver offerto a Welles la possibilità di realizzare le sue prime regie ad alto livello.”⁸ La teoria e la prassi del “Mercury” rifletteva il tentativo ambizioso del primo mandato rooseveltiano per la formazione culturale e sociale dei cittadini americani, in un momento assai difficile dal punto di vista economico. Così, nel 1938, Orson Welles e il suo gruppo di fidati collaboratori, venne scritturato dalla CBS Radio per un programma pomeridiano che, attraverso un sapiente lavoro di riscrittura, sintetizzasse i classici della letteratura. Per la trasmissione, nella maggior parte dei casi, l'autore di *Quarto potere*, risultò interprete, sceneggiatore e regista; la sua voce eclettica, spesso, diede vita a vari personaggi, nella stessa puntata, mentre i classici scelti alternarono Plutarco e Charlotte Brontë, Dickens e Verne, standardizzando alcune opzioni letterarie che si ripeteranno nella sua carriera. *La Guerra dei mondi*, però, è adattata con talento da Howard Koch, il futuro sceneggiatore di *Casablanca*, che sposta l'ambientazione originale dall'Inghilterra vittoriana agli USA della contemporaneità. È un bel lavoro, che ha, ovviamente, la sua forza nell'interpretazione di Welles, ma pure nella impostazione, quasi fosse un reportage in diretta, arricchendo di pathos la narrazione. Come è stato scritto, la riduzione radiofonica de *La guerra dei mondi* “portava alle estreme conseguenze la specificità radiofonica di privilegiare la dimensione del *presente* attraverso un contatto simultaneo ed emozionante tra lo speaker e l'ascoltatore.”⁹

8 C. M. Valentinetti, *Orson Welles*, Roma, L'Unità/Il Castoro, 1995, p.21

9 M. Salotti, *Orson Welles*, Genova, Le Mani, 1995, p.12

La guerra dei mondi di Welles-Koch era dichiaratamente una fiction, introdotta dalla sigla del programma; non fu né un *mockumentary*, né una burla raffinata, come a volte capita di leggere. Il motivo per cui divenne un fenomeno sociologicamente inedito, con un effetto domino partito da chi aveva ascoltato la radio non attentamente scambiando per reali le parole ansiogene di Welles, che raccontava l'invasione aliena nei territori degli Stati Uniti, non è semplice da esaminare, soprattutto se si pensa alla vastità dell'accaduto, che coinvolse così tanto visceralmente gli ascoltatori o chi era stato "avvisato" da essi, da provocare scene di panico incredibili e alcuni episodi drammatici. La credibilità assoluta riservata al medium radio deve aver avuto il suo peso; l'invasione degli alieni, confondibile nell'inconscio con quella paventata di una potenza straniera (siamo a ridosso dell'inizio della seconda guerra mondiale con l'invasione della Polonia da parte dei tedeschi), fu raccontata dal mezzo più potente, in quel momento, nelle comunicazioni di massa, che, proprio in questo particolare episodio, tarano le loro capacità di persuasione e di diffusione.¹⁰ In ogni caso, forse aveva ragione Orson Welles, quando dichiarò: "avevamo sottovalutato l'estensione della vena di follia della nostra America."

Questo straordinario episodio di fiction confuso e inteso come realtà, diede una popolarità immensa a Welles, mentre le conseguenze anche giuridiche dell'episodio le dovette risolvere la CBS. "Avrei potuto finire in galera... invece sono finito

¹⁰ "La famosa trasmissione di Orson Welles sull'invasione dei marziani era una semplice dimostrazione della portata onnicomprensiva e totalmente coinvolgente dell'immagine auditiva della radio." in M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 2008, p. 270

ad Hollywood", affermò il regista, che ebbe dalla RKO il celebre contratto "unicum", impensabile ai tempi del potere assoluto delle major; in esso "avrebbe fatto un film all'anno, come produttore, regista, sceneggiatore o interprete, a sua scelta, o tutte queste cose contemporaneamente. Gli veniva riservato il 20 per cento dei proventi lordi di ogni film, su cui avrebbe ricevuto cinquanta-mila dollari in anticipo."¹¹ Ovviamente, la RKO desiderava che Welles realizzasse una versione cinematografica della *Guerra dei mondi* su cui puntava per un successo commerciale sicuro. Il regista, invece, era interessato ad altri progetti, per cui, nel momento stesso in cui "sbarcò" ad Hollywood iniziò il suo complesso rapporto con l'industria del cinema, soprattutto nell'ambito della produzione. Il giovane autore, in un primo momento, si occupò di una trasposizione sul grande schermo di *Cuore di tenebra* di Conrad. Ma, dopo aver scritto un originale trattamento (nel quale Marlowe, narratore in prima persona, non doveva mai essere inquadrato), e realizzato i bozzetti scenografici, il film venne abbandonato, probabilmente, per problemi di budget. A questo punto, sarà la volta di *Quarto potere*, che cambierà la storia del cinema mondiale, ma pure quella del suo autore: da "giovane prodigio" al reietto più famoso di Hollywood.

Welles né girerà né interpreterà mai una nuova *Guerra dei mondi*, nonostante costantemente gli venisse richiesto e tenendo conto dei numerosi film a cui "dovette" partecipare per realizzare i suoi progetti, sempre tormentati dal punto di vista produttivo. La *Guerra dei mondi* rimase una sorta di tormentone per tutta la sua carriera e esistenza, oggetto di parodie, di racconti leggendari, di

¹¹ C. M. Valentinetti, cit., p. 26

rievocazioni. Il grande genio Orson Welles sarà per tutta la vita "l'uomo che ingannò l'America". Tale definizione, però, non contrariava il regista, il quale approfondirà un'estetica, nel corso della sua carriera, in cui inferiscono verità e finzione, la cui metafora primaria è proprio quella della messinscena teatrale e del montaggio cinematografico, dall'apocrifo cinegiornale di *Quarto potere* al saggio filmico *F for Fake*.

Una tra le più astruse contaminazioni tra il "personaggio" Welles e la *Guerra dei mondi*, si ritrova in un bizzarro fumetto di Superman, dove l'uomo d'acciaio incontra Orson Welles, appena finite le riprese di un'altra sua pellicola popolare, interpretata nel 1949 per la regia di Gregory Ratoff, *Black magic* (in Italia *Cagliostro*).¹² L'avventura si intitola *Black magic on Mars* e vede Welles, arrivato in maniera a dir poco avventurosa su Marte, collaborare con Superman per impedire una ennesima invasione degli alieni del pianeta rosso, che, a differenza del romanzo di Wells, non hanno l'aspetto di simil piovre, ma antropomorfo e sono dominati da una dittatura nazista (!).¹³ Interessa, in questo contesto, evidenziare come viene presentato il fumetto ("L'uomo che ha scosso l'America, lo fa ancora!"), il quale utilizza, ancora una volta, all'interno del racconto, lo stereotipo di un Welles identificato esclusivamente con l'episodio, seppure ormai lontano nel tempo. D'altronde, anche in una delle sue ultime, esemplari opere, *F for fake*, l'autore di *Rapporto confidenziale* ritornerà sulla trasmissione della *Guerra dei mondi*, ricostruendo e commentando i fatti.

¹² "Superman" n. 62, gennaio-febbraio 1950

¹³ Per l'analisi dell'intero fumetto si veda E. Randaccio, *Superman e Orson contro i nazi marziani*, in "Teorema", ora in "Cinemasessanta" n. 297, luglio-settembre 2008

La guerra dei mondi diventerà finalmente un film nel 1953 per la regia di Byron Haskin. La pellicola, che ambienta la vicenda in California, presenta buoni effetti speciali, per cui avrà l'Oscar, e svolge il tema senza infamia e senza lode. Siamo negli anni cinquanta e gli invasori del pianeta rosso alludono, come altre opere cinematografiche di fantascienza del periodo, alle paure e alle ossessioni dell'epoca più complessa della guerra fredda. Il celebre scrittore Stephen King lo definisce come "film dell'orrore politico" e ne racconta, in questo senso, emblematiche scene: "tre uomini, uno dei quali tiene in mano una bandiera bianca, si avvicinano alla prima nave aliena atterrata. Ognuno dei tre appartiene a una classe e una razza diverse, eppure sono uniti non solo dalla loro comune umanità, ma da un convincente senso di *americanità* che non credo sia accidentale. Mentre si avvicinano al cratere fumante con la loro bandiera bianca evocano quell'immagine della guerra rivoluzionaria con cui tutti siamo cresciuti a scuola: il tamburino, il pifferaio, l'araldo. Perciò la loro distruzione a opera di un raggio calorico marziano diventa un atto simbolico, e ridesta quegli ideali per cui gli americani si sono sempre battuti."¹⁴

Più complessa la recente (2005) versione di Steven Spielberg, che ha avuto, però, recensioni contrastanti. Al regista di *Indiana Jones*, gli alieni, in versione aggressiva, servono come incarnazione di una catastrofe imminente per l'umanità, capace di scatenare la reazione positiva di un padre divorziato (interpretato da Tom Cruise) in difesa dei due figli (novità rispetto a Wells) e, contemporaneamente, quelle disperate della massa in preda al panico e a una buona dose di follia pre-

¹⁴ S. King, *Danse macabre*, Milano, Sperling & Kupfer, 2006, pp. 168-169

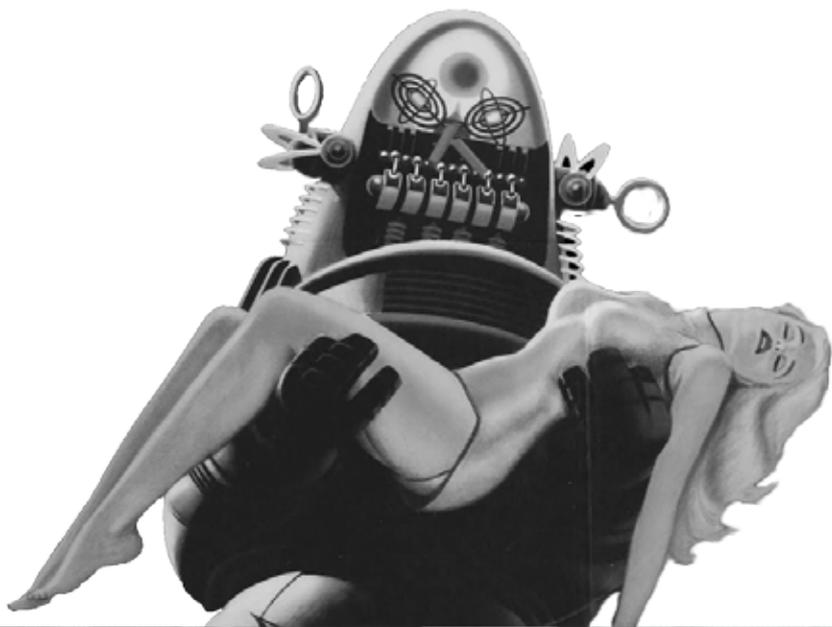
gressa. Il genitore ha un'occasione – anche se la scena finale con la sua solitudine ci fa pensare a una sua parziale sconfitta – per sanare i suoi sensi di colpa, mentre il viaggio della salvezza intrapreso dalla famigliola è un tipico espediente spielberghiano, in cui si snodano svariati gironi degli orrori (è presente pure un reduce impazzito, simile all'artigliere folle del romanzo originario) a cui si deve sopravvivere. Per differenziare tale film da altre derivazioni wellsiane (tipo *Independence Day* di R. Emmerich, 1996), basterebbe la sequenza del treno, che passa veloce in fiamme,

Elisabetta Randaccio è nata a Cagliari. Critico cinematografico, operatrice culturale, si è laureata prima in Lettere con una tesi in Storia del Teatro poi in Magistero con indirizzo Sociologia della letteratura. Da 30 anni collabora con la Cineteca sarda, è stata docente in corsi di formazione,

evocante uno sterminio senza speranza. "Gran teatro della regressione"¹⁵, secondo il critico Roberto Nepoti, la *Guerra dei mondi* di Spielberg, pur rientrando nella sua estetica e nei tipici contenuti delle sue opere, è stata anch'essa inserita nel contesto politico del suo tempo, quando anche gli USA subirono il trauma di un vero (e non solo "virtuale" e radiofonico come quello provocato da Orson Welles nel 1938) "attacco dal cielo", quello degli aerei dirottati dell'11 settembre 2001.

15 R. Nepoti, "La Repubblica" 1/07/2005

approfondimento sul cinema e su vari argomenti culturali. È responsabile internazionale della FICC. Collabora con varie testate radiofoniche cartacee e portali Internet. È tra i fondatori della rivista di cinema *Teorema* e ha pubblicato saggi di cinema e letteratura.



Daniele Terzoli Fantascienza d'essai

Nei cineclub la fantascienza ha sempre trovato una sua collocazione accanto ai cult-movies e al cinema d'autore, fra Antonioni e Buñuel, Fellini e Ford, Pasolini e Polanski, Renoir e Welles. Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo, i furori che animavano i nuovi *cinephiles* presupponevano la caduta delle distinzioni fra cinema d'arte e di consumo, la rivalutazione del cinema classico americano sull'onda della celebrata *politique des auteurs*, una filosofia della visione espansa funzionale a una programmazione caleidoscopica pensata per un pubblico onnivoro, che in Italia includeva indiscriminatamente le avanguardie e il cinema underground, Hitchcock e le pellicole del muto, Rossellini e i film di Maciste, le cinematografie nazionali meno conosciute accanto all'horror e al musical (cfr. Gian Piero Brunetta, *Storia del Cinema Italiano*, vol. IV, Editori Riuniti, Roma, 1993, capitolo *I cineclub*). Esiste tuttavia anche un filone trasversale, interno alla fantascienza filmica e spesso più vicino alle forme del cinema d'essai che non a quelle della produzione commerciale, che ha portato sporadicamente maestri affermati della settima arte a cimentarsi con i temi e i soggetti del fantastico e della *science fiction* (di seguito SF), forse per le possibilità connaturate al genere di immaginare utopie e anti-utopie che parlano in realtà del mondo e degli uomini contemporanei. Se il film spartiacque, quello che segna il passaggio della SF cinematografica da fenomeno di massa a genere adulto, è *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) di Stanley Kubrick, il percorso di espansione inizia da ben più lontano. Gli anni Cinquanta erano stati per la

SF, soprattutto quella americana, il decennio del boom nell'immaginario popolare, sull'onda della minaccia atomica, dei pericoli connessi con la Guerra Fredda e dei sogni di progresso correlati alla corsa allo spazio, imponendosi nella produzione USA come il filone capace di raccogliere, attraverso declinazioni differenti, le eredità delle angosce racchiuse nel noir così come del mito della frontiera intrinseco al western. Ma già verso la fine del decennio in Europa, in particolare in Francia, dove Jules Verne per la letteratura e George Méliès per il cinematografo erano sbandierati come numi tutelari del genere, la critica inizia a misurarsi con la SF e a ridefinirne le coordinate, aprendo la strada a nuove e differenti prospettive.

Nel 1958 Michel Laclou, nel volume illustrato *Le fantastique au cinéma*, ribadisce la correlazione tra SF e *fantastique*, evidenziando come il cinema di fantascienza ha assimilato tutti i temi della letteratura fantastica tradizionale: «I Marziani, i Venusiani e i mutanti hanno preso il posto dei vampiri, mentre gli automi imitano gli stati simili alla trance degli zombi e dei Golem. La cornice limitata della casa stregata si è ampliata fino a raggiungere le dimensioni di un satellite popolato da presenze extraterrestri invisibili». Sempre nel 1958 viene pubblicato a Parigi un libretto intitolato *Images de la science-fiction*, a cura di due critici dei *Cahiers du Cinéma*, Jacques Siclier e André S. Labarthe, mentre la prefazione porta la firma di Pierre Kast, un cineasta vicino agli artisti della Nouvelle Vague, autore egli stesso di curiosi oggetti filmici vicini alla SF come *Un amour de poche* (1957), *La Brûlure de mille soleils* (1965),

Les Soleils de l'île de Pâques (1974): annotava Alberto Farassino in un articolo intitolato *SF & NV* (contenuto nel quaderno *C'era una volta la fantascienza*, a cura di Stefano della Casa, Movie Club, Torino 1987), che si tratta probabilmente, e non solo in Francia, della prima storia o comunque del primo volume non episodico sul cinema di fantascienza. E saranno proprio i registi della Nouvelle Vague i primi interpreti di nuove formule di rappresentazione ascrivibili alla SF, lontane dalle logiche hollywoodiane. Esempio il caso di Chris Marker, autore nel 1962 del cine-foto-romanzo *La Jetée*, composto interamente da immagini fisse in bianco e nero commentate da una voce narrante fuori campo, per raccontare un viaggio nel tempo agganciato ai ricordi e alla memoria, da un mondo post-atomico verso la ricerca di aiuto fra gli uomini del futuro; trent'anni dopo, Terry Gilliam ne ricavò la trama per *L'esercito delle 12 scimmie* (*12 Monkeys*, 1995).

A metà decennio è il regista simbolo del cinema della modernità, Jean-Luc Godard, ad avventurarsi tra i meandri della SF in compagnia dell'agente segreto Lemmy Caution, interpretato da Eddie Constantine, con *Alphaville* (1965): ancora un bianco e nero, meditazione sul suono e sulla luce, ambientato in una metropoli organizzata tecnologicamente all'insegna del controllo sulle vite umane e sulle emozioni, dominata dal computer Alpha 60 (il titolo provvisorio del progetto era *Tarzan versus IBM*); ma è palese che la città-robot del film è la Parigi contemporanea, e che ciò che interessa a Godard è parlare del presente, dei sintomi di alienazione che si annidano all'interno della nostra civiltà.

Un discorso parzialmente analogo viene sviluppato di lì a poco da François Truffaut con *Fahrenheit 451* (1966), tratto dall'omonimo romanzo

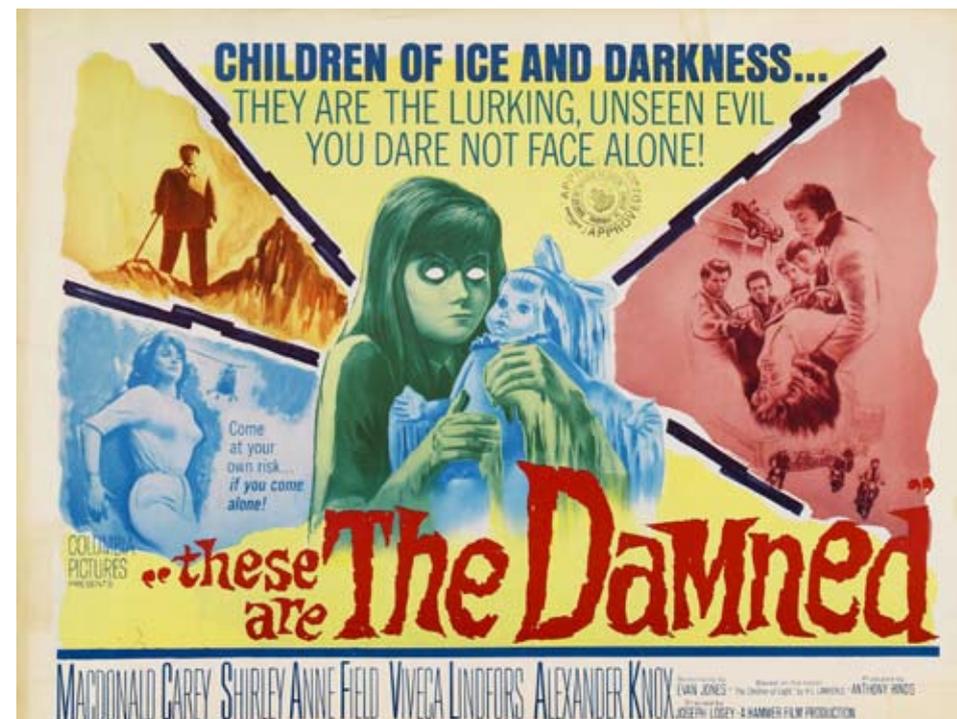
di Ray Bradbury e realizzato in Inghilterra su una tavolozza di vividi colori marcati dalla fotografia di Nicolas Roeg: in una società orwelliana tutti i libri sono stati dichiarati fuorilegge, e squadre di pompieri sono incaricate di scovarli e distruggerli; ancora una volta sono i temi della memoria e della conservazione dei valori umanistici a emergere in primo piano, su uno scenario poco futuribile che si contraddistingue per la presenza di segni e oggetti fortemente radicati nel mondo del vivere quotidiano.

E se *Barbarella* (1967) di Roger Vadim, da un fumetto ideato da Jean-Claude Forest pensando a Brigitte Bardot (prima moglie del regista pigmalione), si afferma subito come un film di culto per la cultura pop, grazie al fisico mozzafiato di Jane Fonda e ai costumi spaziali firmati da Paco Rabanne, ci pensa Alain Resnais, già autore di una sorta di cronaca del dopo-bomba con *Hiroshima mon amour* (1958), a riportare la barra del timone verso la direttrice del viaggio nel tempo e del ritorno nel passato come percorso nella memoria, con *Je t'aime je t'aime* (1968). A spingersi oltre sul fronte della fanta-medicina è Jacques Doniol-Valcroze, uno dei fondatori dei *Cahiers*, con *L'uomo dal cervello trapiantato* (*L'Homme au cerveau greffé*, 1973). La pellicola racconta di un trapianto di cervello che produce incontrollabili anomalie psicologiche e di comportamento, riecheggando un classico fra fantascienza e noir di Georges Franju (fondatore con Henri Langlois della Cinémathèque française), *Occhi senza volto* (*Les yeux sans visage*, 1958), incentrato su un *mad doctor* alla ricerca di un volto da trapiantare su quello della figlia, rimasta trasfigurata in un incidente. Le incursioni nella SF degli *auteurs* francesi non si esauriscono qui: vanno ricordati almeno *Black Moon* (1975) di Louis Malle, favola

moderna ambientata in un futuro surreale dove una feroce guerra fra i sessi porta la protagonista a rifugiarsi in una casa nel bosco; e *La morte in diretta* (*La mort en direct*, 1980) di Bertrand Tavernier, con Harvey Keitel e Romy Schneider, riflessione amara sull'invasione dei mass media, sulle tracce di una donna malata terminale che viene strettamente marcata da un uomo con una telecamera impiantata nel cervello, per trasmettere le immagini alla televisione. È curioso rilevare come un certo atteggiamento di apertura allo stile e alle componenti della fantascienza ritorni ad affermarsi, con la medesima predisposizione a plasmare il genere sulla base di personali necessità espressive, in autori affermati della ci-

nematografia di oggi: due esempi su tutti sono *Melancholia* (2011) di Lars Von Trier e *La pelle che abito* (*La piel qui abito*, 2011) di Pedro Almodóvar (curiosamente quasi un remake del citato film di Franju).

Ma torniamo agli anni Sessanta, allargando la prospettiva rispetto alla scena della nuova ondata transalpina. L'Italia non è esente, nello stesso periodo, da sperimentazioni che da un lato riprendono commercialmente gli standard impostati in area anglosassone dall'American International Pictures o dalla britannica Hammer (Riccardo Freda con *I vampiri*, *Caltiki*, *L'orribile segreto del Dr. Hichcock*; Mario Bava con *Terrore nello spazio*; Antonio Margheriti alias Anthony Dawson con



Space-Men e la quadrilogia *Gamma Uno*), dall'altro procedono verso forme assimilabili alla fantascienza sociologica. È il caso di *Omicron* (1963) di Ugo Gregoretti, satira dell'industrializzazione in cui un alieno che deve fornire informazioni sui modi di vita terrestri finisce per incarnarsi in un operaio dello stabilimento Fiat Mirafiori di Torino; o *Il disco volante* (1964) di Tinto Brass, con Alberto Sordi e Monica Vitti, dove i marziani atterrano in un paesino del Veneto. Più acute le argomentazioni di Elio Petri, che adatta per lo schermo un racconto del maestro della *social science fiction* Robert Sheckely, con l'aiuto alla sceneggiatura di Ennio Flaiano: ambientato nella Roma del XXI secolo, mette in scena un reality show televisivo fondato su un gioco mortale di caccia all'uomo, legalizzato dalle autorità per dare sfogo agli istinti più violenti. Lo stesso Fellini rimane contagiato da suggestioni fantascientifiche, tanto che il personaggio del regista interpretato da Mastroianni in *8 1/2* (1963) fa allestire un set con una gigantesca piattaforma di lancio per un'astronave; e non mancano, negli anni successivi, altri avvicinamenti da parte di autori al di sopra di ogni sospetto, come Liliana Cavani, che propone con *I cannibali* (1969) una rilettura dell'*Antigone* su scenari post-apocalittici; o Marco Ferreri, che in *Il seme dell'uomo* (1970) proietta le proprie ossessioni su un soggetto ambientato fra i sopravvissuti a una misteriosa pandemia.

Un osservatorio privilegiato sulle tendenze del settore si stabilisce proprio in quegli anni in Italia con un festival che nasce in una città di confine, luogo astratto che diventerà, dal 1963 al 1982, uno spazio aperto alle più curiose incursioni cinematografiche nel sistema provenienti dai cinque continenti: il Festival Internazionale del Film di Fantascienza di Trieste deriva in realtà fusione

d'intenti fra un gruppo di giornalisti e critici del capoluogo giuliano, e un nucleo di operatori della Mostra di Venezia. Data la prevedibile difficoltà nel raggiungere i campioni della produzione mainstream, sono proprio le pellicole più prossime al cinema d'arte a inserirsi nella programmazione, aggiudicandosi negli anni i premi maggiori del festival. Succede per *La Jetée* e *Alphaville*, ma il palmarès è ricco di pellicole misconosciute in Italia e in Occidente provenienti dall'URSS e dall'Europa orientale, frutto talvolta del tentativo di concorrere sul piano della propaganda con i corrispondenti modelli hollywoodiani, come nel caso delle space-opera *Der Schweigende Stern* (*La stella silenziosa*, 1960) di Kurt Maetzig o *Ikarie XB 1* (1963) di Jindřich Polák, poi sempre più spesso orientate alla critica sociale e firmate da registi delle varie *new wave* dell'est, come il post-atomico *Konec Srpna v Hotelu Ozon* del ceco Jan Schmidt (*Fine di agosto all'hotel Ozon*, 1967, da un soggetto di Pavel Juracek) o la parabola politica *Izbavitelj* (*Il salvatore*, 1976) del croato Kstro Papic. Punto di arrivo della fantascienza cinematografica in terra sovietica sarà notoriamente l'opera di Andrej Tarkovskij, che porterà a nuove vette il genere prima con *Solaris* (1973), tratto dall'omonimo romanzo di Stanislaw Lem, e successivamente con *Stalker* (1979), da un romanzo dei fratelli Arkadij e Boris Strugackij.

Non sfugge inosservata, nell'albo d'oro del Festival di Trieste, la presenza di Roger Corman con *L'uomo dagli occhi a raggi X* (*The Man with X-Ray Eyes*, 1963), un regista a cui la manifestazione dedicherà una retrospettiva già nel 1969, sull'onda di una rivalutazione critica iniziata in Europa grazie a due interviste pubblicate su *Positif* (a cura di Robert Benayoun, Bertrand Tavernier, Bernard Eisenschitz e Chris Wicking), che

riflettono ampiamente sul caratteristico humour del regista e sulla profonda cultura di base che sta dietro ai suoi film, dove la lezione di Freud è sempre centrale.

E anche la Gran Bretagna, forte di una tradizione letteraria alternativa a quella americana, complice un gruppo di scrittori raccolti attorno alla rivista *New Worlds*, si permette occasionalmente di esibire, accanto alle affermate produzioni Hammer firmate da Val Guest o Terence Fisher, alcuni film non omologati, di cui si citerà qui di seguito qualche esempio fra i più clamorosi. *The Damned* dell'espatriato americano Joseph Losey, prodotto nel 1961 dalla Hammer per la Columbia, è considerato uno dei capisaldi del cinema di SF inglese, nonostante la totale estraneità del regista nei confronti del genere. L'agghiacciante storia di un gruppo di ragazzini radioattivi nascosti in un laboratorio sotterraneo, trattati da scienziati e politici come cavie di un esperimento utile a far sopravvivere la razza umana nel caso di scoppio di una guerra atomica, è girata in un realistico bianco e nero, e contestualizzato all'interno di una società britannica che trasuda violenza e corruzione ad ogni livello, anticipando così quella che sarà la spietata visione di Kubrick in *Arancia Meccanica* (*A Clockwork Orange*, 1971). Massacrato dai tagli imposti dalla distribuzione, è uscito in un'edizione fortemente ridotta nel minutaggio solo nel 1965 con il titolo *These are the Damned*, ribattezzato in Italia come *Hallucination*. Caso sui generis è quello di *It happened Here* (1963), di Kevin Brownlow (stimatissimo storico del cinema muto) e Andrew Mallo, mockumentary ante-litteram che immagina un'ucronia dove i nazisti hanno vinto la Guerra e la Gran Bretagna è stata invasa. Infine, l'originale filmografia di Peter Watkins archivia nel corso di pochi anni tre pellicole incardinate attorno a ma-

teriale da fanta-politica: *The War Game* (1966), prodotto dalla BBC, è ancora un falso documentario che descrive un'Inghilterra sopravvissuta ad un bombardamento atomico; *Privilege* (1967) esibisce l'ascesa di una rockstar sulle scene del potere politico; *Gladiatorema* (1969, realizzato in Svezia) propone lo scenario di un mondo in cui Oriente e Occidente hanno raggiunto l'equilibrio nucleare, e sublimano le tendenze aggressive con i combattimenti all'ultimo sangue organizzati nei "giochi della pace".

Un ulteriore caso da citare è quello della Germania, dove la fantascienza attira le attenzioni di due registi distanti dal genere come Alexander Kluge, che trasferisce nel futuro il caos del mondo a lui contemporaneo in *Der große Verhaul* (*Il grande casino* 1970) e *Willi Tobler und der Untergang der 6. Flotte* (*Willi Tobler e l'annientamento della VI flotta*, 1972), e Rainer Werner Fassbinder, che prova l'avvicinamento con il televisivo *Welt am Draht* (*Il mondo sul filo*, 1973) anticipando le future riflessioni sulla realtà virtuale.

È evidente che alla metà degli anni Settanta ormai il cinema di fantascienza ha raggiunto una piena maturità, colmando il gap qualitativo che lo divideva dalla SF letteraria; come annotano Goffredo Fofi e Marcello Flores in un quaderno AIACE del 1975, intitolato *Cinema e Fantascienza*, mentre i nuovi scrittori faticano ad affacciarsi sulla scena, la SF cinematografica era andata conquistando a sé registri di levatura intellettuale sempre più alti, con l'apporto di autori a tutto tondo. Parliamo non soltanto dei già citati Godard, Kubrick o Tarkovskij: Stanley Kramer aveva coinvolto star come Ava Gardner, Fred Astaire e Gregory Peck nel post-atomico *L'ultima spiaggia* (*On the Beach*, 1959); John Frankenheimer realizza una trilogia di film riconducibili al filone della fanta-politica,

Va' e uccidi (*The Manchurian Candidate*, 1962), *Sette giorni a maggio* (*Seven Days in May*, 1964) e *Operazione diabolica* (*Seconds*, 1966); Robert Altman si cimenta con la psicologia degli astronauti in *Conto alla rovescia* (*Countdown*, 1968); John Boorman sposta la prospettiva sul piano mitologico in *Zardoz* (1974); La fantascienza cinematografica, osservavano sempre Fofi e Flores, supera così la dimensione sociologica verso preoccupazioni più filosofiche che scientifiche, riflessioni sulla ricerca di Dio e sul destino dell'uomo più che su quello della società. Va tuttavia rilevato come il processo è stato accompagnato nei medesimi anni da un parallelo calo di attenzione da parte degli spettatori e del sistema produttivo, relegando anche il cinema di SF a settore sempre più di nicchia, parallelamente ad un analogo andamento nel campo della narrativa, e determinandone una sostanziale stagnazione. Il cambio di rotta, com'è noto, porta il marchio di George Lucas e Steven Spielberg, accusati da una certa parte di pubblico e critica di aver provocato una progressiva infantilizzazione del genere. Sorge però una questione: che ci fa a questo punto, tra gli interpreti di *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1978), François Truffaut nel ruolo di un ufologo?

Daniele Terzoli ha studiato Cinema al DAMS dell'Università di Trieste. Dal 1994 collabora con il centro ricerche e sperimentazioni cinematografiche e audiovisive *La Cappella Underground*, associazione culturale di cui è presidente dal 2002. Coordina la programmazione del Festival internazionale della fantascienza di Trie-

Bibliografia essenziale

- Bandirali Luca, Terrone Enrico, *Nell'occhio, nel cielo - Teoria e storia del cinema di fantascienza*, Lindau, Torino, 2008.
 Baxter John, *Science Fiction in the Cinema*, The Tantivy Press, London; A.S. Barnes & Co, New York, 1970.
 Bouyxou Jean-Pierre, *La Science-Fiction au Cinéma*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1971.
 Chion Michel, *Les films de science-fiction*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2008
 Gasca Luis, *Cine y Ciencia Ficción*, Llibres de Sinera, Barcelona, 1969; edizione italiana: *Fantascienza e Cinema*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1972.
 Hardy Phil (a cura di), *The Film Encyclopedia - Science Fiction*, vol. II, William Morrow and Company inc., New York, 1984; The Overlook Press, Woodstock - New York, 1995.
 Hunter I.Q., Barbo Chiara (a cura di), *Brit Invaders!*, Lindau, Torino, 2005.
 Menarini Roy, Meneghelli Andrea, *Fantascienza in cento film*, Le Mani, Recco - Genova, 2000.
 Mongini Giovanni, *Storia del cinema di fantascienza*, Fanucci, Roma, 1976-1977 (2 volumi); edizione aggiornata e ampliata: Mongini Claudia, Mongini Giovanni, *Storia del cinema di fantascienza*, Fanucci, Roma, 1999-2003 (11 volumi).
 Navarro Antonio José (a cura di), *El cine de ciencia-ficción. Explorando mundos*, Valdemar, Barcelona, 2008.
 Sobchack Vivian, *Screening Space - The American Science Fiction Film*, Ungar Press, New York, 1987; Rutgers University Press, New Brunswick - New Jersey, 1997; edizione italiana: *Spazio e tempo nel cinema di fantascienza*, Bonomia University Press, Bologna, 2002.
 Spanu Massimiliano (a cura di), *Science plus Fiction - La fantascienza tra antiche visioni e nuove tecnologie*, Lindau, Torino, 2001.
 Zanutto Piero, *La Fantascienza*, R.A.D.A.R., Venezia, 1967.

ste "Science+Fiction" sin dalla prima edizione dell'anno 2000. Dal 2009 è responsabile per la sezione cinematografica del Teatro Miela di Trieste. Scrive sulle pagine di cultura e spettacoli del quotidiano *Il Piccolo* e per il magazine *Nocturno Cinema*.

Andrea Mameli

L'invasione degli Ultra-Film

Fantascienza. In futuri ipotetici, in genere distopie tecnologiche di tirannia e caos, l'autore di fantascienza spesso si sposa con l'uomo anti-stato dell'epica moderna, con l'azione e con l'avventura.

Robert McKee in *Story. Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*, 1997.

L'invasione è iniziata molto tempo fa. Forse proprio con quella locomotiva a vapore che si avvicina al pubblico terrorizzato (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1896) frutto di due menti creative (Auguste e Louis Lumière). La scienza a vapore e il cinema muto, anche se non sembra, sono la vera incubatrice della cosiddetta Sci-Fi. Ma, andando ancora indietro nel tempo, notiamo che la specie *Homo Sapiens* ha avuto bisogno da sempre di nutrire la dimensione del fantastico e del mito, miscelando forza e bellezza, emozione e razionalità. E non è questo il nutrimento della Fantascienza? Un modo per sollevarsi dai problemi dell'oggi guardando al domani? Per fuggire dal quotidiano e evadere nell'immaginario? Certo, ma non solo: anche per capirsi meglio, per pensare a qualcosa che non abbiamo (ancora) o per tentare di conservare i sogni. Scenari in contraddizione tra loro? Certo, e a volte le contraddizioni sono tali da portare al successo una cosa e il suo opposto: la paura per il diverso, e qui sveliamo subito una delle più feconde chiavi della Sci-Fi, ma anche l'immedesimazione nell'altro. È quello che accade, per iniziare con qualche esempio, con i vampiri, nel caso di *Twilight*, o i mutanti di *X-Men* o *Hellboy*, in una continua riproposizione della lotta del bene contro male, del divino contro il demoniaco.

Forse, via via che la scienza soppianta il pensiero magico, giungendo a spiegare ogni cosa, l'effetto della Fantascienza non è più, o non è tanto, quello di anticipare o prevedere, quanto quello di far riprendere alle nostre menti quei percorsi che razionalmente abbiamo imparato a mettere da parte. E, come vale per la letteratura di genere, anche il cinema di fantascienza non è più (forse) una risposta alle sollecitazioni delle scoperte scientifiche quanto l'adattamento attuale all'esigenza di fantastico. Ma in quel suo continuo sforzo, non sempre riuscito, di rappresentare il pensiero umano e di tramandarlo, di rendere in immagini la conoscenza consapevole del Sé, si nasconde tutto il fascino della Fantascienza e, ancora una volta, tutte le sue contraddizioni. Se è vero che il cinema rappresenta la sintesi delle realtà osservabili, e osservate, è anche vero che la pellicola riesce a dar vita a stravolgimenti del senso comune delle cose e a far vedere l'invisibile. E non sempre questo stravolgimento è distante dal reale, come accade nei casi in cui la spiegazione scientifica si discosta dal *senso comune*: la dimensione quantistica e la dimensione astronomica, o la relatività. L'arte filmica è così diventata un potente (per alcuni il più potente) alleato della narrazione fantastica. Una narrazione inestricabilmente connessa

con la ricerca di spunti scientifici e tecnologici. Ma a volte la connessione è solo apparente. L'esempio classico di questa dimensione primordiale, di sospensione dell'incredulità, è *Viaggio sulla luna* (*Le Voyage dans la Lune*) del 1902 di Georges Méliès.



La celebre pellicola ispirata a Verne colpisce per la facilità con la quale i protagonisti affrontano il viaggio verso la Luna. E questo tratto accentua la difficoltà che allora gli uomini incontravano solo a immaginare quel viaggio come possibile. Questa considerazione ci porta a sottolineare anche un altro aspetto: l'opera filmica classificata come Sci-Fi (le classificazioni spesso sono odiose ma in questo caso aiutano nel ragionamento) ha un impatto decisamente diverso a seconda del periodo in cui viene visionata. D'altronde, se è vero che con la tecnologia evolve anche la stessa diffusione della conoscenza scientifica, è anche vero che parallelamente evolvono le tecniche cinematografiche e il gusto degli spettatori.

Quante volte un vecchio film di fantascienza mostra, se visto alcune decine d'anni dopo la sua uscita, ingenuità e grossolanità? E quante volte le previsioni non si avverano (o non si avverano ancora)? Talvolta l'intento è stato dichiarato esplicitamente: è il caso di *Viaggio allucinante* (*Fantastic Voyage*, Richard Fleischer, 1966). Il libro di



James Kakalios *La fisica dei supereroi* ci ricorda che all'inizio del film compare la scritta:

"Questo film vi porterà in un luogo dove nessuno è mai stato prima, nessun testimone oculare ha effettivamente visto ciò che state per vedere. Ma in questo nostro mondo, dove i viaggi sulla Luna saranno presto una realtà e dove intorno a noi accadono le cose più incredibili, un giorno, forse domani, gli eventi fantastici che state per vedere potranno accadere, e lo faranno".

Forse è per questo che uno dei più prolifici autori di Sci-Fi, Theodore Sturgeon, dichiarava sprezzante: *"Il 90 per cento della science-fiction è spazzatura, ma del resto il 90 per cento di ogni cosa esistente è spazzatura"*.

Ed è per questo che io parlo di invasione degli ultra-film: invasione, in quanto produzione copiosa, di film che desiderano andare oltre, ma spesso non ci riescono, o ci riescono solo a tratti. Ma qualche capolavoro esiste. Penso a *L'invasione degli ultracorpi* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956). Questo film infrange i canoni in uso fino a quel momento: non ci sono i mostri, gli alieni, le astronavi. La regia di Siegel materializza il terrore di una minaccia ancestrale, che arriva la notte, mentre si dorme. Il titolo scelto dal



regista era *No sleep more* (*Non dormire più*) ma per la produzione sarebbe stato troppo. E quel grido del dottor Bennel (Kevin McCarthy): "Voi siete i prossimi!" ("You're the next!") è un urlo senza tempo. La paura dell'ignoto è esaltata al massimo in questo film diretto da Don Siegel, senza effetti speciali. E proprio questo lo rende intramontabile: a differenza delle pellicole che prima dicevamo ingenuie e grossolane qui non ci sono tecniche filmiche destinate a tramontare. Vi sono però altri aspetti che cambiano: muta la percezione del significato, che si ritiene nascosto dietro la pellicola. *L'invasione degli ultracorpi* è stato considerato di volta in volta uno strumento di critica al comunismo e poi al fascismo. Ma Siegel aveva altro in mente, come disse lui stesso nelle ultime interviste: "Quando la pellicola fu pronta né lo sceneggiatore né io, tantomeno, pensavamo a un qualsiasi simbolismo politico. La nostra intenzione era di attaccare una concezione della vita abulica". Quella di Siegel è una difesa della libertà delle persone. Una difesa controcorrente, anarchica, sovversiva. Come scrive Daniele Barbieri (autore dell'antologia "Immaginare futuri"): "il pregio della fantascienza è un altro: costringerci a pensare che possano esistere sentieri diversi, visioni pericolose, ragionamenti laterali, culture altre, alienità

in noi e negli altri, infinite probabilità, ricchezze perdute, nuove umanità, soprattutto nel senso in cui Dick usa questa parola nel racconto *Umano* è, magari metalli urlanti e umanoidi associati." Alcuni registi hanno tentato di ripetere, a mio modo di vedere maldestramente, la sottile alchimia che ha portato a creare *L'invasione degli ultracorpi*.

Solo nel 1988 qualcosa di simile è riuscito a John Carpenter con *Essi vivono* (*They live!*).



Liberamente ispirato al racconto del 1963 *Eight O'Clock in the Morning* di Radell Faraday Nelso, *Essi vivono* sembra riportare l'alieno al rango di nemico pubblico numero uno. Ma è tutto qui? O c'è qualcosa di più?



Questo film è stato disprezzato perché sembra un "B movie", con tanto di lunghe scazzottate e varie ingenuità. Alla fine sembra dire esattamente quello che ci mostra: se ci lasciamo omologare saremo schiavi della civiltà dei consumi. Se invece ci destiamo, con la metafora del guardare attraverso gli occhiali svela-alieno, alla paura per

gli invasori possiamo sostituire il disprezzo per la nostra stessa idiozia.

È qui che *Essi vivono* sembra cogliere l'eredità di Don Siegel: al posto del grido "Voi siete i possi-



mi!", in questo caso il protagonista, l'operaio interpretato dall'ex wrestler "Rowdy" Roddy Piper, punta la pistola contro l'obiettivo della macchina da presa e pronuncia il fatidico: "Ora tocca a voi!". Ma John Carpenter secondo me aveva in tasca un doppio trucco: ha girato un film di serie A mascherato da film di serie B. E il suo intento era (anche) mettere alla prova i critici di cinema.

Ma se il cinema di fantascienza non è solo intrattenimento, attenzione a non cadere dal lato opposto, come sembra fare Roberto Pinotti, sociologo e ufologo, autore del libro "Fantacinema, effetto UFO. Hollywood, la Cia e la prospettiva del contatto alieno. Storia di un complotto mediatico" (Editoriale Olimpia, 2006). L'immaginario collettivo fantascientifico, è la tesi di Pinotti, sarebbe stato costruito apposta allo scopo di prepararci all'arrivo degli extraterrestri. Messaggi subliminali organizzati dagli Usa per la più grande operazione *camomilla*: evitare il panico dell'incerto ravvicinato del terzo tipo.

Strano, a giudicare dal modo in cui registri del calibro di Steven Spielberg e George Lucas sono riusciti a trasformare gli alieni in amici, trasformando di fatto la fantascienza in cultura popolare.

Ovviamente lo spettatore non smaliziato vede solo gli aspetti spettacolari. Ma il film di fanta-

scienza non è solo un mezzo straordinario per dare vita a incubi e sogni, ma rappresenta anche – come già il romanzo di fantascienza – uno strumento eccellente per esplorare la realtà e analiz-



zare trame sociali e politiche. A questo proposito un film fondamentale è *The Planet of Apes* (*Il pianeta delle scimmie*). Basato sul romanzo *Monkey Planet* di Pierre Boulle (ingegnere, ex agente segreto), in un formidabile miscuglio di fantasia e scienza, satira e dramma. Il film del 1968 arriva due anni dopo il successo di *Viaggio allucinante*. Ma se *Viaggio allucinante* emoziona in quanto mostra di cosa sarebbe capace la tecnologia, riducendo le dimensioni delle cose e delle persone, *Il pianeta delle scimmie* avvince e turba per la sua carica evocativa: la Terra devastata dalle armi atomiche, i *Sapiens* schiavi degli altri primati, il ritorno a casa degli astronauti completamente sconvolto da enormi salti temporali. Una visione distopica che solo in parte è stata rinverdità dai numerosi sequel e rifacimenti. E secondo lo storico del cinema Paul A. Woods fu proprio "l'elemento apocalittico a sedurre il pubblico, e fu così inquietante da far loro dimenticare alcuni aspetti poco spettacolari del film" arrivando a definire questa pellicola "una delle espressioni più vivide dell'intrattenimento popolare e del cinema di genere. Un'espressione, come una miccia, capace di incendiare l'immaginario a effetto immediato. Sia esso di prima mano, o riscritto decine di volte, o dalla matrice furbescamente *reloaded*".

In conclusione, lasciatemelo scrivere, cosa sarebbe stato il film di fantascienza senza il romanzo di fantascienza? Un esempio su tutti: Philip K. Dick. La straordinaria forza, la capacità visionaria, la carica sovversiva, di questo scrittore hanno regalato al cinema il nutrimento per alcuni film divenuti, nel bene e nel male, indimenticabili. In particolare, da *Cacciatore di androidi* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968) è nato *Blade Runner* (regia di Ridley Scott, 1982). Dal racconto *Memoria totale* Paul Verhoeven ha creato *Atto di forza* (*Total Recall*, 1990). *Urla dallo spazio* (*Screamers*, 1995) è basato sul racconto *Modello Due* (*Second Variety*), mentre *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) è basato sul racconto *Rapporto di minoranza* (*The Minority Report*, 1956). Ma a volte non è tutto così palese: molti elementi portano a ricondurre la sceneggiatura di *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) al romanzo *Tempo fuor di sesto* (*Time Out of Joint*, 1959), ma Dick non viene mai citato nel film. Così come brandelli di ispirazioni dickiane sono rintracciabili in *Apri gli occhi* (*Abre los ojos*, Alejandro Amenàbar, 1997) e *L'esercito delle 12 scimmie* (*Twelve Monkeys*, Terry Gilliam, 1995). Finisco con una bufala.

Il cacciatore di bufale Paolo Attivissimo ha scoperto che la presunta classifica dei peggiori film di fantascienza che parrebbe (stando a decine di articoli reperibili nel web) frutto della NASA e del Science and Entertainment Exchange, non esiste

Andrea Mameli si sente attratto dalla Fantascienza fin dalla più tenera età e vi sono buone probabilità che prosegua su questa strada. Ha una Laurea in Fisica e un Master in Comunicazione della scienza, si occupa di innovazio-

proprio. È tutta inventata. Ma vediamola lo stesso, questa classifica fantasma, perché qualcuno o qualcuna lo sforzo di redigerla deve averlo compiuto, NASA o non NASA.

Questa è la lista dei peggiori film di fantascienza, secondo il *Sunday Times*

- 1) *2012* (2009)
- 2) *The Core* (2003)
- 3) *Armageddon* (1998)
- 4) *Volcano* (1997)
- 5) *Chain Reaction* (1996)
- 6) *The 6th Day* (2000)
- 7) *What the #\$! Do We Know?* (2004).

E la lista dei migliori? Eccola:

- 1) *Gattaca* (1997)
- 2) *Contact* (1997)
- 3) *Metropolis* (1927)
- 4) *The Day the Earth Stood Still* (1951)
- 5) *Woman in the Moon* (1929)
- 6) *The Thing from Another World* (1951)
- 7) *Jurassic Park* (1993).

Lectture consigliate

Teresa Biondi, *La fabbrica delle immagini. Cultura e psicologia nell'arte filmica*, Edizioni Magi, 2007

Lawrence M. Krauss, *La fisica di Star Trek*, Longanesi, 1996

Paul A. Woods, *Il pianeta delle scimmie. La guida ufficiale alla saga*, Hobby & Work Publishing, 2001

James Kakalios, *La fisica dei supereroi*, Einaudi, 2005

Daniele Barbieri, Riccardo Mancini, *Immaginare futuri. Racconti di fantascienza*, La Nuova Italia, 1992

Il blog antibufale di Paolo Attivissimo <http://disinformatico.info>

ne, sostenibilità e relazioni tra scienza e altri campi dello scibile. Affronta queste tematiche nelle collaborazioni giornalistiche e con il blog www.linguaggiomacchina.it



Aelita

Regia: Jakov A. Protazanov. **Soggetto:** dal romanzo omonimo di Aleksej N. Tolstoj.

Sceneggiatura: Fedor Ozep, Aleksej Fajko. **Fotografia:** Jurij Zeljabuzskij, Emilij Sjunemann.

Musica: Alexander Rannie. **Scenografia:** Sergej Kozlovskij su bozzetti di Victor A. Simonov e Isaak Rabinovic. **Costumi:** N.P. Lamoznova, T.T. Jamirova su bozzetti di Aleksandra A. Ekster.

Trucchi: N.M. Sorokin. **Interpreti:** Julja Solnceva, Nikolaj Cereteli, Nikolaj P. Batalov, Kostantin Eggert, Igor Il'inskij. **Produzione:** Mezrabrom-Rus'. **Origine:** URSS. **Anno:** 1924. **Durata:** 87'. b/n.

Trama: Mosca, 1921. La stazione radio capta un indecifrabile messaggio. Loss, un giovane ingegnere, e il suo collega Spiridonov sono convinti che si tratti di un messaggio dal pianeta Marte.

Critica: Tratto da un romanzo di Aleksej Tolstoj, lodato da Stalin, *Aelita* è uno dei primi film di fantascienza mai realizzati, con ingenti capitali e accuratezza scenografica, ispiratore del *Metropolis* di Fritz Lang. Girato in piena NEP (Nuova Politica Economica) sull'onda della spinta rivoluzionaria leninista, il film aveva la chiara intenzione di fugare ogni incertezza nei cittadini sovietici circa il futuro della rivoluzione, invitandoli ad affrontare tutti i sacrifici necessari per la costruzione dell'uomo nuovo. Il regista Protazanov cerca di fondere le tematiche dell'avanguardia sovietica

degli anni venti con gli intenti propagandistici della Rivoluzione d'Ottobre, cubismo e futurismo con lotta di classe e rivolte del popolo. I costumi in stile cubista sono stati disegnati da Alexandra Ekster e, insieme agli sfondi, raccolgono l'eredità del teatro d'avanguardia Tairov. Il film resta una testimonianza preziosa del passaggio della cinematografia russa dall'epoca zarista a quella sovietica e fornisce un saggio anticipatore della proficua collaborazione che si può instaurare tra arti figurative estreme e cinema di fantascienza. La spettacolarità e il successo della pellicola contribuirono all'uscita di una storia a cartoni animati ad essa ispirata, *Rivoluzione Interplanetaria (Mezhplanetaia Revolutssia)* di Nikolaj Hodataev e Jurij Merkoluv. La regina di Marte che appare nel film sarà la prima marziana del cinema.

Viaggio nella Luna

Titolo originale: *Le voyage dans la Lune*. **Regia:** Georges Méliès. **Soggetto:** dai romanzi di Herbert G. Wells e Jules Verne. **Sceneggiatura:** Georges Méliès. **Fotografia:** Lucien Tainguy. **Scenografia:** Claudel, Georges Méliès. **Costumi:** M. me Méliès. **Effetti speciali:** Georges Méliès. **Interpreti:** Georges Méliès, Blulette Bernon, Victor André, Kelm, Brunnett, Delpierre, Farjaux. **Produzione:** Star Film. **Origine:** Francia. **Anno:** 1902. **Durata:** 15'. b/n.

Trama: All'assemblea degli astronomi si discute a lungo il piano del viaggio. Terminata la riunione, gli astronomi si cambiano d'abito e vanno a visitare l'enorme razzo in costruzione. Tutto è pronto per il viaggio alla Luna.

Critica: Questi 15' minuti (21' o 13' a seconda delle versioni) e queste 30 (o 15) scene teatrali, costate l'ingente cifra di 10.000 franchi e quattro mesi di produzione, costituiscono forse il film di fantascienza più famoso ed iconografico della storia del cinema, liberamente ispirato ai romanzi *Dalla Terra alla Luna* di Jules Verne e *Primi uomini sulla Luna* di Herbert George Wells. Georges Méliès dà prova straordinaria del suo forsennato talento visionario, ben temperato da una sana dose di ironia, che gli frutta consensi ovunque. Gli effetti speciali sono strabilianti e allo stesso tempo semplicissimi (le esplosioni lunari, il proiettile ripreso attraverso un acquario, le dissolvenze incrociate, le sovresposizioni), il gruppo di seleniti è interpretato dalla troupe delle *Folies Bergère* di Parigi e le stelle animate dalle ballerine del Théâtre du Châtelet, e per prima volta (nella scena della caduta della Terra del proiettile) si assiste all'importanza data al montaggio

della pellicola (che non è più considerata come una successione di quadri statici, teatrali). Méliès sembra creare, con questo brevissimo cortometraggio, la regola deontologica del neonato cinema, ossia non più riproduzione della realtà ma totale stravolgimento fantasioso della medesima, volto a soddisfare l'ansia di meraviglioso provata dallo spettatore. Il film venne proiettato per la prima volta nella sala del Robert-Houdin della *Place du Trône* di Parigi (oggi Place de la Nation), con un cartellone dello stesso Méliès (l'arcinota scena del missile nell'occhio della Luna), per poi essere copiato e diffuso in tutta Europa. Lo stesso regista cura una nuova versione della pellicola nello stesso anno, a colori (con fotogrammi dipinti a mano) e con scene appositamente rifatte (i seleniti sono stavolta umanoidi, l'astronave terrestre finisce in bocca alla Luna, il campione lunare riportato sulla Terra è una bella ragazza). Di questa copia esistono oggi pochi spezzoni. Vi furono parecchi imitazioni successive di questo celebre film, tra cui *Viaje a la Luna* di Segundo de Chomón (1903), *Voyage dans la Lune* di Gaston Velle (1905), *Nouveau Voyage dans la Lune* di Ferdinand Zecca (1908) e *Viaggio sulla Luna* di Romeo Bosetti (1906).

Viaggio attraverso l'impossibile

Titolo originale: *Le voyage à travers l'impossible*. **Regia:** Georges Méliès. **Soggetto:** Georges Méliès. **Sceneggiatura:** Georges Méliès. **Fotografia:** Georges Méliès. **Interpreti:** Georges Méliès, Fernande Albany, May de Lavergne, Jehanne d'Alcy. **Produzione:** Georges Méliès. **Origine:** Francia. **Anno:** 1904. **Durata:** 19'. b/n.

Trama: L'ingegnere Mabouloff, membro dell'Istituto di Geografia Incoerente, ha progettato una grande impresa: sta ultimando la costruzione dell'Automabouloff, uno straordinario veicolo capace di giungere fino al sole.

Critica: Posteriore di due anni a *Le voyage dans la lune*, *Le voyage à travers l'impossible* è, come il precedente, un film in cui Méliès, padre del cinema fantastico e precursore delle tecniche di effetti speciali, ha modo di sfruttare a fondo la sua fantasia. Film d'autore nel senso più totale della parola (Méliès, oltre alla regia, ha curato il sog-

getto, la sceneggiatura, la fotografia ed è anche l'interprete principale del film nonché il produttore), rivela al meglio il gusto mélièsiano per il catastrofico e per l'ironia. Notevole la varietà delle tecniche adottate (anche per questo il film è una tappa importante nell'evoluzione della tecnica): si inizia con lo spaccato del treno su cui i viaggiatori partono da Parigi, per passare all'uso del modellino dell'Automabouloff, per finire con il trasparente (nelle scene nel sottomarino), non senza aver accennato, in un paio di sequenze, a una vera e propria dissolvenza incrociata.



La fotografia elettrica a distanza

Titolo originale: *La photographie électrique à longue distance*. **Regia:** Georges Méliès.
Soggetto: Georges Méliès. **Sceneggiatura:** Georges Méliès. **Fotografia:** Georges Méliès.
Interpreti: Georges Méliès. **Produzione:** Georges Méliès. **Origine:** Francia. **Anno:** 1908. **Durata:** 6'. b/n.

Trama: I soggetti riprodotti dalla macchina portatosa (tre "grazie" modellate con la leziosità kitsch classicheggiante da studio fotografico, una bellezza "dei giorni nostri" e due anziani signori) offrono un repertorio di situazioni in cui i vari tipi di reazione si intrecciano con i vari effetti della riproduzione tecnica.

Critica: In *La photographie électrique à longue distance* è l'ambientazione scientifico-tecnologica che, per quanto vagamente, fornisce le motivazioni del trucco, il cui carattere decisamente

cinematografico offre un ulteriore margine di autonomia. Il chiaro riferimento alla riproducibilità tecnica tematizzata nel titolo con una sorta di prefigurazione della TV (fotografia elettrica a distanza) introduce un clima fantascientifico, anche se giocato secondo i registri che contrassegnano la fantascienza mélièsiana. Vedendolo oggi siamo portati a scorgere un'ironica contrapposizione tra un'interpretazione idealizzata del corpo umano (pittura, fotografia) e quella meccanica, ripetitiva, quasi "oscena" del burlesque.



L'uomo meccanico

Titolo originale: *L'uomo meccanico*. **Regia:** André Deed. **Soggetto:** André Deed.
Sceneggiatura: André Deed. **Interpreti:** Giulia Costa, André Deed, Valentina Frascaroli, Mathilde Lambert, Gabriel Moreau, Ferdinando Vivas-May. **Produzione:** Milano Film.
Origine: Italia. **Anno:** 1921. **Durata:** 27'. b/n.

Trama: Uno scienziato costruisce un uomo meccanico dalle capacità fisiche superiori a quelle di un uomo normale, mosso da onde elettriche e controllato tramite un "tele-visore".

Critica: André Deed, nome d'arte di Henri André Augustin Chapais, era noto in Italia come Cretinetti e aveva una lunga carriera comica alle spal-

le. Questo film stordisce perché unisce elementi fantascientifici ad elementi comici, creando come due storie parallele. Gli elementi farseschi non sembrano essere compatibili con la drammaticità degli eventi, lasciando alquanto sbigottiti. Attrice di spicco del film era Valentina Frascaroli, nonché moglie di Deed, una vera e propria diva del cinema italiano e francese.



Parigi che dorme

Titolo originale: *Paris qui dort*. **Regia:** René Clair. **Soggetto:** René Clair.
Sceneggiatura: René Clair. **Fotografia:** Maurice Desfassiaux, Paul Guichard.
Scenografia: André Foy. **Costumi:** Claude Autant-Lara. **Interpreti:** Henri Rollan, Charles Martinelli, Luis Pré Fils, Albert Prejean, Madeleine Rodrigue, Myla Seller, Antoine Stacquet, Marcel Vallée .
Produzione: Films Diamant. **Origine:** Francia. **Anno:** 1925. **Durata:** 35'. b/n.

Trama: Il guardiano notturno della Torre Eiffel si sveglia per scoprire che la città è completamente deserta. Ben presto si accorgerà di essere l'unica persona ancora sveglia in tutta Parigi: gli altri – con l'eccezione del pilota e dei quattro passeggeri di un piccolo aeroplano – sono stati "congelati" dal misterioso raggio di una macchina creata da uno scienziato più distratto che pazzo.

Critica: Clair sfrutta bene la tecnica del fermo-immagine già utilizzata dal sovietico Sergei M. Eisenstein e dallo statunitense D.W. Griffith e uti-

lizza anche alcuni innovativi spunti scenici come il marchingegno del professor Ixe, interpretato da Charles Martinelli (che richiama fortemente le forme del futurismo), oppure la bella sequenza animata che illustra gli effetti del raggio immobilizzante. Vedendo oggi *Parigi che dorme*, dopo quasi un secolo, forse esso appare invecchiato, un po' meno affascinante di allora, ma a livello tematico è ancora significativo, oltre che da considerare come un tassello fondamentale per la fantascienza degli anni '20 e a seguire.



Una donna nella Luna

Titolo originale: *Die Frau Im Mond*. **Regia:** Fritz Lang. **Soggetto:** dal romanzo *Frau Im Mond* di Thea von Harbou. **Sceneggiatura:** Thea von Harbou, Fritz Lang; **Fotografia:** Curt Courant, Oskar Fischinger, Konstantin Tschetwerikoff, Otto Kanturek. **Musica:** Jon Mirsalis, Willy Schmidt-Gentner. **Montaggio:** Fritz Lang. **Scenografia:** Emil Hasler, Otto Hunte, Karl Vollbrecht. **Effetti speciali:** Konstantin Tschetwerikoff. **Interpreti:** Klaus Pohl (Professor Georg Manfeldt), Willy Fritsch (Walt Helius), Gerda Maurus (Stud. Ast. Friede Velten), G. Gustav von Wangenheim (Ingenieur Hans Windegger), Fritz Ras (Der Mann); **Produzione:** Fritz Lang-Film, Universum Film (UFA). **Origine:** Germania. **Anno:** 1928. **Durata:** 97'. b/n.

Trama: Spinta dal miraggio di presunte miniere d'oro sulla Luna, a bordo di un'astronave a razzo parte una spedizione tedesca con quattro uomini e una donna (più un clandestino) a bordo. Sul satellite, dove l'atmosfera è respirabile, tutto è come quaggiù: rapacità, gelosia, miseria e grandezza dell'uomo qualunque.

Critica: Il film, realizzato nel 1929, si situa fra i due capolavori del periodo tedesco di Lang, *Metropolis* (1927), e *M.* (1931). Gli aspetti tecnico-scientifici di questo viaggio alla Luna sono desunti dagli studi di Hermann J. Oberth, pionere della propulsione a razzo, che ne aveva fatto oggetto della propria tesi di dottorato – respinta dalla commissione esaminatrice, perché giudicata troppo avveniristica – e pubblicata a spese dell'autore con il titolo *Die Rakete zu den Planetenräumen* (*Il razzo negli spazi interplanetari*). Il libro capitò tra le mani di un giovane studente,

Werner von Braun, che inviò a Oberth il suo primo lavoro teorico su un semplice razzo a combustibile liquido. Von Braun e Oberth si incontrarono nel 1929, proprio mentre Oberth stava costruendo i modelli del razzo che compare nel film di Lang. Qualche anno dopo (aprile 1934) la dissertazione di dottorato di Von Braun, a differenza di quella di Oberth, fu dichiarata immediatamente segreto di Stato e *Frau im Mond* scomparve dalla circolazione, poiché Hitler rimase così suggestionato dal razzo di Oberth/Lang, da suggerirlo come prototipo per i missili V1 e V2 che avrebbero bombardato Londra. Nel film compaiono per la prima volta elementi tipici del cinema di fantascienza, come il conto alla rovescia prima della partenza del razzo, e la prima presentazione dell'assenza di peso nello spazio. Sceneggiato da Thea von Harbou, all'epoca moglie di Lang.

L'uomo invisibile

Titolo originale: *The Invisible Man*. **Regia:** James Whale. **Soggetto:** dal romanzo omonimo di H. G. Wells. **Sceneggiatura:** R. C. Sheriff, Philip Wylie. **Fotografia:** Arthur Edeson. **Musica:** Heinz Roemheld. **Montaggio:** Ted J. Kent. **Scenografia:** Charles D. Hall. **Effetti speciali:** John P. Fulton. **Interpreti:** Claude Rains (The Invisible Man), Gloria Stuart (Flora Cranley), William Harrigan (Dr. Arthur Kemp), Henry Travers (Dr. Cranley), Una O'Connor (Jenny Hall), Forrester Harvey (Herbert Hall). **Produzione:** Carl Laemmle, Universal Pictures. **Origine:** Usa. **Anno:** 1933. **Durata:** 69'. b/n.

Trama: Lo scienziato Jack Griffin (Rains), diventato invisibile per un siero che si è iniettato, cerca di trovare un antidoto, ma rinuncia quando si rende conto che l'invisibilità ha i suoi vantaggi. Ma la sua condizione lo porterà a uno stato di esaltazione omicida.

Critica: *L'uomo invisibile* affronta un tema suggestivo, l'invisibilità del corpo umano. Whale realizza le più comuni fantasie dello spettatore intorno a questo argomento; la rappresentazione ruota intorno alla pulsione del *guardare* senza essere visti, tipica dello spettatore cinematografico. Il viso di Rains viene mostrato solo alla fine del film per dieci secondi; il suo volto e le sue membra si indovinano solo a tratti, lasciando intuire qualcosa dietro il travestimento di bende ed occhiali. Whale, già autore di *Frankenstein*, omosessuale dichiarato in un'epoca di assoluta intolleranza verso i gay, morto suicida, ebbe una vita sofferta, per i pregiudizi di una società che emarginava tutto ciò che non rientrava nei propri canoni, spesso influenzati dai poteri ecclesiasti-

ci. Anche nel film, la vita dell'*uomo invisibile* è dominata dall'esclusione. Griffin avverte l'ostilità della gente, l'aggressività delle persone, la loro diffidenza e malignità. Griffin non troverà la serenità per continuare a cercare l'antidoto; a seguito di un suo giudizio di condanna verso la società, ostile verso la scienza e il diverso, si vendicherà, diventando un assassino. Nonostante il potenziale drammatico, il film è condotto sui toni della commedia nera. Gli effetti speciali di John P. Fulton, molto complessi per l'epoca, lasceranno un'impronta indelebile nella storia del linguaggio cinematografico. Per simulare gli effetti della invisibilità si usò la tecnica della stampa multipla e del mascherino scorrevole: alcune scene con Claude Rains furono girate separatamente da quelle con gli altri attori per essere poi rimontate insieme. Rains girava le sequenze su un set ricoperto di velluto nero e vestiva una calzamaglia nera che lo copriva da capo a piedi. Con il volto interamente coperto da un particolare elmetto, Rains respirava mediante tubi infilati lungo le gambe, nascosti sotto i pantaloni.

La vita futura - Nel 2000 guerra o pace?

Titolo originale: *Things to Come*. **Regia:** William Cameron Menzies. **Soggetto:** dal racconto *The Shape of Things to Come* di H. G. Wells. **Sceneggiatura:** William Cameron Menzies. **Fotografia:** George Périnal. **Musica:** Arthur Bliss. **Montaggio:** Will Hornbleck, Charles Crichton, Francis D. Lyon. **Scenografia:** Vincent Korda. **Effetti speciali:** Ned Mann, Lawrence Butler. **Interpreti:** Raymond Massey, Ralph Richardson, Cedric Hardwicke, Ann Todd, Edward Chapman, Margaretha Scott. **Produzione:** Alexander Korda. **Origine:** Gran Bretagna. **Anno:** 1936. **Durata:** 85'. b/n.



Trama: Cent'anni di storia futura dal 1940 al 2040: dopo un conflitto che ha distrutto il mondo, la società umana viene ricostruita su nuove basi. Ma la perfezione non è di questa terra, e serpeggia la rivolta. La conquista della luna servirà come valvola di sfogo.

Critica: Primo film di uno dei massimi scenografi di Hollywood, sceneggiato da H.G. Wells e ispirato a *Metropolis* per lo stile visivo. E proprio l'ammirevole – ma ingenua – ricostruzione scenografica della perfetta società futura è la cosa che resiste meglio al tempo. Profetico (e iettatorio) Menzies mise in scena anche un attacco aereo contro Londra, che allora sembrava pura fantasia. La versione originale dura 113'.

Uomini sulla Luna

Titolo originale: *Destination Moon*. **Regia:** Irving Pichel. **Soggetto:** dal racconto *Rocketship Galileo* di Robert A. Heinlein. **Sceneggiatura:** Alford Van Ronke, Robert A. Heinlein, James O'Hanlon.

Fotografia: Lionel Lindon. **Musica:** Leith Stevens. **Montaggio:** Duke Goldstone.

Scenografia: Ernst Fegté. **Effetti speciali:** Lee Zavitz. **Interpreti:** John Archer (Jim Barnes), Warner Anderson (Dr. Charles Cargraves), Tom Powers (General Thayer), Dick Wesson (Joe Sweeney), Erin O'Brien-Moore (Emily Cargraves),

Produzione: George Pal Productions. **Origine:** Usa. **Anno:** 1950. **Durata:** 91'. col.

Trama: Un industriale aeronautico, un generale e uno scienziato astrofisico si alleano per organizzare una spedizione statunitense che sbarchi sulla luna prima dei sovietici. Quest'idea stuzzica anche l'attenzione di un ricchissimo industriale, Jim Barnes (John Archer), che decide di finanziare il progetto. Ultimo membro a prender parte all'impresa è l'ingegnere Sweeny (Dick Wesson), che sostituisce all'ultimo momento il quarto pilota, colpito da un attacco di appendicite.

Critica: È il primo film hollywoodiano sui viaggi nello spazio. Sostenuto da un accurato lavoro di preparazione e di ricerca scientifica, il film (che pure non è esente da ingenuità) ha un taglio semidocumentaristico con discreti effetti speciali, che gli fruttarono un Oscar.

È opinione comune che *Uomini sulla Luna* segni



l'inizio della fantascienza cinematografica adulta. È un film che rilancia il genere fantascientifico dimostrando come l'uso del colore e degli effetti speciali possa renderlo appetibile a una più vasta platea e costituire un ottimo investimento commerciale. Gran parte del successo del film va ascritto al produttore George Pal, che riuscì a conquistare con quest'opera un sorprendente successo di pubblico. Il produttore acquistò i diritti per la versione cinematografica di un romanzo di Robert A. Heinlein, destinato a un pubblico di adolescenti. Il protagonista, il dott. Cargraves incarna lo scienziato puro, utopista e apolitico che, insieme al generale in pensione Thayer, porta avanti il progetto di raggiungere la Luna su di un razzo spaziale. Thayer è fermamente convinto della necessità per l'America di arrivare per prima sul satellite, in modo da garantirsi la supremazia sulle altre nazioni. Non bisogna stupirsi per l'atteggiamento prettamente nazionalista del film. Gli anni Cinquanta sono appena iniziati e il sentimento anti-comunista e la corsa agli armamenti contro l'URSS sono realtà. Nel film si afferma chiaramente che l'America deve conquistare la Luna, in modo da preservare la sua importanza politica.

Ultimatum alla terra

Titolo originale: *The Day the Earth Stood Still*. **Regia:** Robert Wise. **Soggetto:** dal racconto *Farewell To the Master (Addio al maestro)* di Harry Bates. **Sceneggiatura:** Edmund H. North.

Fotografia: Leo Tover. **Musica:** Bernard Herrmann. **Montaggio:** William Reynolds.

Scenografia: Addison Heher, Lyle R. Wheeler. **Effetti speciali:** Melbourne A. Arnold.

Interpreti: Micheal Rennie (Klaatu), Patricia Neal (Helen Benson), Hugh Marlowe (Tom Steven), Sam Jaffe (Professor Jacob Barnhardt), Billy Gray (Bobby Benson), Frances Bavier (Mrs. Barley), Lock Martin (Gort). **Produzione:** Julian Blaustein, Twentieth Century Fox Film Corporation.

Origine: Usa. **Anno:** 1950. **Durata:** 88'. b/n.

Trama: Proveniente da un pianeta remoto, un disco volante arriva a Washington. Klaatu, l'alieno che lo guida, aiutato da un robot, dimostra il suo potere intellettuale e fisico, avverte i terrestri dei pericoli della guerra e riparte.

Critica: Nobile esempio della fantascienza anni '50, *Ultimatum alla Terra* è un film ricco di suggestioni ancora attuali. Film pacifista, di grande impatto etico, il film esce nel bel mezzo della guerra fredda e del maccartismo, due eventi rappresentati nella storia rispettivamente dalla minaccia di una guerra atomica globale e dall'incubo della infiltrazione aliena comunista negli Stati Uniti, come ad esempio l'astronave di Klaatu che dapprincipio i cittadini americani pensano possa provenire dall'Unione Sovietica. Harry Bates, autore del racconto da cui venne tratto il film, non condivise la trasposizione: una delle più stridenti libertà della sceneggiatura fu certamente quella di considerare Klaatu padrone dell'automa Gort e non, come accade nel libro, l'automa Gort padrone di Klaatu. Wise dà molto importanza allo

sviluppo tecnologico credendo che solo un suo ulteriore accrescimento possa portare al controllo del comportamento umano più propenso alla bellicosità. Splendida fotografia in bianco e nero, con riprese semplici ma accurate che accentuano l'aspetto realistico della vita americana negli anni '50. La purezza e la razionalità dei visitatori sono ben esemplificate dalle linee essenziali, chiare e pulite del disco volante: l'astronave era costituita da un leggero telaio di legno ricoperto da una superficie di gesso verniciata d'argento. Il nome Carpenter (falegname) che l'alieno sceglie per la sua permanenza tra gli uomini avrebbe, secondo alcune interpretazioni, un significato legato alla figura di Cristo. Sotto l'armatura di Gort è Lock Martin, usciere dalla statura gigantesca del cinema Grauman's di Hollywood. Robert Wise gira il film in modo disincantato, freddo, senza schierarsi, portando avanti la sua idea di bene fino al punto di radicalizzarla facendone una sorta di mito superiore vicino all'utopia, frutto di un esame molto profondo che diviene puro sogno, visione poetica senza limiti dettati dalla realtà.

La "Cosa" da un altro mondo

Titolo originale: *The Thing (From Another World)*. **Regia:** Christian Nyby, Howard Hawks.
Soggetto: da un racconto *Who Goes There? (Chi va là?)* di John W. Campbell Jr.
Sceneggiatura: Charles Lederer. **Fotografia:** Russell Harlan. **Musica:** Dimitri Tiomkin.
Montaggio: Roland Cross. **Scenografia:** Albert S. D'Agostino. **Effetti speciali:** Donald Stewart, Lee Greenway. **Interpreti:** Margaret Sheridan (Nikki Nicholson), Kenneth Tobey (Captain Patrick Hendry), Robert Cornthwaite (Dr. Arthur Carrington), Douglas Spencer (Ned 'Scotty' Scott), James Young (Lt. Eddie Dykes), Dewey Martin (Crew Chief Bob), Robert Nichols (Lt. Ken 'Mac' MacPherson).
Produzione: Winchester Pictures Corporation . **Origine:** Usa. **Anno:** 1951. **Durata:** 87'. b/n.

Trama: Un gruppo di uomini deve combattere, in una base al polo nord, contro un mostro sanguinario arrivato dallo spazio.

Critica: Classico della fantascienza con una buona dose di orrore. È il primo film su un mostro che viene dallo spazio.

Il regista del film, Christian Nyby, è noto per essere stato anche un montatore cinematografico di successo in film famosi di Howard Hawks che in questa pellicola, effettua diverse riprese di macchina. Lo stile di Hawks del resto influenza il film: il gruppo di uomini isolati ed esposti al pericolo, la rapidità del montaggio, l'essenzialità dei dialoghi, l'accavallarsi delle battute a sottolineare i momenti di confusa concitazione. Il film trae ispirazione dal racconto *Who Goes There? (Chi va là?)* di John W. Campbell e mette al centro della

narrazione un mostro sanguinario, proveniente dallo spazio, con intenzioni di conquista, ma che di fatto è un alieno impaurito, solitario, reduce dall'esplosione della sua astronave, costretto ad uccidere per necessità e che diffonde occasionalmente i suoi semi; un essere approdato sul nostro pianeta con difficoltà, che rimane intrappolato nei ghiacci dell'Artico per un incidente di percorso, e che ha potuto raggiungere la terra in virtù di tecnologie di gran lunga superiori alle nostre. Il film si fonda su ipotesi scientifiche e tecnologiche un po' audaci ma tutto sommato coerenti, sempre ben sostenute nei punti chiave della narrazione da formulazioni precise, capaci di resistere al nostro tempo scientificamente disincantato, eccitando quella parte dell'immaginazione ancora fiduciosa in un futuro fatto di miracoli scientifici e tecnologici.



La guerra dei mondi

Titolo originale: *The War of the Worlds*. **Regia:** Byron Haskin. **Soggetto:** dal romanzo omonimo di H.G. Wells. **Sceneggiatura:** Barré Lyndon. **Fotografia:** George Barnes. **Musica:** Leith Stevens.
Montaggio: Everett Douglas. **Scenografia:** Albert Nozaki, Hal Pereira, Chesley Bonestell.
Effetti speciali: Chester Pate, Bob Springfield, A. Edward Sutherland, Barney Wolff.
Interpreti: Gene Barry (Dr. Clayton Forrester), Ann Robinson (Sylvia Van Buren), Les Tremayne (Maj. Gen. Mann), Robert Cornthwaite (Dr. Pryor), Sandro Giglio (Dr. Bilderbeck), Lewis Martin (Pastor Dr. Matthew Collins). **Produzione:** George Pal, Paramount Pictures.
Origine: Usa. **Anno:** 1953 **Durata:** 82'. col.

Trama: Nei pressi di una cittadina californiana si abbatte quello che sembra un grosso meteorite. Gli incuriositi abitanti, constatato che l'oggetto non ha provocato gravi danni, rimandano analisi ed esami. Ma durante la notte un portello si apre e dal proiettile celeste emergono le mortali macchine da guerra dei marziani, avanguardia di un attacco su larga scala.

Critica: Gene Barry impersona il Dr. Clayton Forrester, il fisico nucleare che conduce la disperata lotta contro gli invasori. A lui si unisce Sylvia Van Buren (una Ann Robinson nel suo primo ruolo da protagonista, e che riapparirà alcuni anni più tardi in una serie di telefilm ispirati a questa pellicola). Memorabili le scene dell'attacco alieno ad una Los Angeles semideserta, abbandonata dalla popolazione in preda al panico, e naturalmente il "faccia a faccia" di Sylvia con un marziano (opera di Charles Gemora, tecnico, truccatore e scultore, che impiegò tre mesi di lavoro per realizzarlo).

Aggiornamento del romanzo omonimo di H.G. Wells, sceneggiato da Barré Lyndon e prodotto da George Pal. Un reperto dell'era della guerra fredda, per sociologi, cultori del kitsch e fan. Il regista Spielberg renderà poi omaggio a Gordon Jennings (Oscar per gli effetti speciali, morto subito dopo la fine delle riprese) portando sulle scene *ET* (1982), una figura di extraterrestre molto simile a quella che appare per un attimo in questo film di Haskin. Sono da ricordare anche le immagini iniziali dei pianeti del sistema solare, le grandi scenografie e fondali, opera dell'esperto di *space art* Chesley Bonestell, autore di quadri e disegni di soggetto astronomico e astronautico di ineguagliabile bellezza. A differenza del racconto di H.G. Wells, ambientato alla fine del XIX secolo, la storia nel film, per volere dello stesso produttore George Pal, è ambientata negli stessi anni in cui la pellicola è stata girata, il 1953. Il regista Byron Haskin è famoso per film come *L'isola del tesoro* (1950), *Dalla terra alla luna* (1958).

Godzilla

Titolo originale: *Gojira*. **Regia:** Ishirô Honda. **Soggetto:** da un racconto di Shigeru Kayama, **Sceneggiatura:** Ishirô Honda, Takeo Murata. **Fotografia:** Masao Tamai. **Musica:** Akira Ifukube. **Montaggio:** Kazuji Taira. **Scenografia:** Satoru Chûko, Takeo Kita. **Effetti speciali:** Elji Tsuburaya, Akira Watanabe, Hiroshi Mukoyama, Kuighiro Kishida. **Interpreti:** Akira Takarada (Hideto Ogata), Momoko Kôchi (Emiko Yamane), Akihiko Hirata (Daisuke Serizawa-hakase), Takashi Shimura (Kyohei Yamane-hakase), Fuyuki Murakami (Professor Tanabe). **Produzione:** Toho Film (Eiga) Co. Ltd.. **Origine:** Giappone. **Anno:** 1954. **Durata:** 96'. b/n.

Trama: Un mostro preistorico, riportato in vita dal lancio della bomba H sull'atollo di Bikini, minaccia Tokyo. Quando tutte le armi impiegate si dimostrano inefficaci, uno scienziato decide di ricorrere al tremendo marchingegno da lui inventato, il distruttore all'Ossigeno.

Critica: *Godzilla*, nome di un famoso dio marino, contribuì all'affermazione a livello mondiale del genere "kaiju eiga" (film di mostri), dando al cinema giapponese la supremazia nella qualità della serie. Molto valorizzato dalla critica sia per coerenza espositiva del messaggio etico che per suspense e recitazione. In modi allusivi e metaforici, i giapponesi criticano l'impiego delle atomiche su Hiroshima e Nagasaki nell'agosto 1945. Costato quasi 100 milioni di yen, in Giappone *Godzilla* batté tutti i record d'incasso ed ebbe molti premi, specialmente per gli effetti speciali di Eiji Tsuburaya, artigianali ma di un realismo sorprendente grazie alla ricchezza dei particolari seguiti dalla macchina da presa. Ottimo l'attacco notturno di Tokyo, girato in un bianco e nero altamente suggestivo. Gli attori, in particolare Takashi Shimura (presenza fissa nella cinematografia di Akira Kurosawa) e Akihiko Hirata, meritano un plauso

per l'aderenza ai personaggi molto sentita. Il film critica i numerosi esperimenti nucleari avvenuti con devastanti esplosioni in posti come l'atollo di Bikini: evidenziandone gli effetti distruttivi non immediatamente percepibili. Il film prende spunto per la sua narrazione da un esperimento nucleare avvenuto vicino all'isola di Odo in Giappone. Le radiazioni dell'esplosione di Odo sono infatti penetrate profondamente nel mare raggiungendo l'habitat di un grosso e sconosciuto animale sottomarino: poi soprannominato Godzilla. I danni all'ecosistema della zona sono stati tali da costringere l'animale marino (Godzilla) a cercare fuori dal mare ciò che gli occorre per sopravvivere. Nell'edizione euroamericana, curata da Terry Morse per la Columbia, furono tagliati quasi 20 minuti dell'originale e aggiunta la figura di un giornalista americano (Raymond Burr) che serve da narratore e che in alcune scene, abilmente rimontate, dialoga con i personaggi del film. Scopo della manipolazione era, oltre quello di garantirsi un mercato estero, era quello di eliminare l'esplicito appello per la messa al bando delle armi atomiche e le allusioni ai danni irreparabili da loro provocati, ma, paradossalmente, favorì l'identificazione di Godzilla con la bomba H.

20.000 leghe sotto i mari

Titolo originale: *20.000 Leagues Under the Sea*. **Regia:** Richard Fleischer. **Soggetto:** dal romanzo omonimo di Jules Verne. **Sceneggiatura:** Earl Felton. **Fotografia:** Franz Planner. **Musica:** Paul J. Smith. **Montaggio:** Elmo Williams. **Scenografia:** John Meeham, Emil Kuri. **Effetti speciali:** Ralf Hammerras, Ub Iwerks, Josh Meador, Peter Ellenshaw. **Interpreti:** Kirk Douglas (Ned Land), James Mason (Captain Nemo), Paul Lukas (Prof. Pierre Aronnax), Peter Lorre (Conseil), Robert J. Wilke (First Mate of the Nautilus), Ted de Corsia (Capt. Farragut), Carleton Young (John Howard). **Produzione:** Walt Disney Productions. **Origine:** Usa. **Anno:** 1954. **Durata:** 127'. col.

Trama: Nel 1898 un misterioso "mostro marino" attacca ed affonda delle navi partite da San Francisco. Il professor Aronnax viene inviato, da parte del governo, per indagare sui fatti. Nella spedizione prendono parte anche Conseil, l'aiutante del professore, ed il fiociniere Ned Land. Dopo un lungo viaggio, invece di trovare un mostro marino, si imbattono nel sottomarino Nautilus con al comando il Capitano Nemo, ex principe indiano, che ha provato sulla sua pelle la schiavitù e la follia della guerra e che ora vuole ostacolare a tutti i costi le grandi potenze mondiali.

Critica: Il film ispirato al romanzo, del 1870, di Jules Verne è molto spettacolare, ben recitato, ricco di effetti speciali, scenografie stupende e ottime scene subacquee. L'attacco della piovra gigante è una sequenza riuscitissima e James Mason riesce a conferire singolari tratti d'introspezione al personaggio antieroiaco di Nemo. Il film vinse due Oscar nel 1955 per le scenografie e gli effetti speciali.



Il pianeta proibito

Titolo originale: *Forbidden Planet*. **Regia:** Fred McLeod Wilcox. **Sceneggiatura:** Cyril Hume, Irving Block, Allen Adler. **Fotografia:** George Fosley. **Musica:** Luis e Bebe Barron. **Montaggio:** Ferris Webster. **Scenografia:** Cedric Gibbons, Arthur Lonergan. **Effetti speciali:** Arnold Gillespie, Warren Newcombe, Irving Ries, Joshua Meador, A.D. Flowers, Glenn Robinson, Matt Yurichich, Ron Cobb. **Interpreti:** Walter Pidgeon, Anne Francis, Leslie Nielsen, Warren Stevens, Jack Kelly, Earl Holliman. **Produzione:** Nicholas Nayfack, MGM. **Origine:** Usa. **Anno:** 1956. **Durata:** 95'. col.

Trama: Nell'anno 2200 l'incrociatore stellare C57-D, sotto la guida del Comandante Adams, raggiunge il pianeta Altair IV, alla ricerca dell'astronave Bellerofonte. Accolti da uno straordinario robot, l'equipe viene condotta fino al dottor Morbius, unico superstite del disastro del Bellerofonte avvenuto 25 anni prima. Morbius, che vive solo con la figlia Altira e il robot Robby, racconterà la storia del pianeta, ricostruita sulle tracce lasciate dalla scomparsa civiltà Kreeel, il cui inconscio creò le mostruose entità che lo abitano.

Critica: Il film nasce da una storia di Irving Block e Allen Adler, che prende spunto da *The Tempest* di Shakespeare. Poco o nulla resta delle problematiche barocche, ma forse passa nel film una emblematicità che fa di *Forbidden Planet* uno dei più significativi e amati film di fantascienza. È unanimemente considerato dalla critica statunitense come il migliore film del genere degli anni '50 e uno dei maggiori che la fantascienza abbia prodotto. Sta di fatto che *Forbidden Planet* (il primo film di fantascienza finanziato dalla MGM – e quindi non di serie B – ma anche il primo a colori e in Cinemascope) ha influenzato molta fantascienza prodotta negli anni seguenti: intanto, con la figura del robot Robby, divenuto così celebre da essere riutilizzato l'anno dopo in

un film di Herman Hoffman, *The Invisible Boy*, poi, con la spettacolarità, esaltata dal colore e dal Cinemascope, e nonostante che Dore Schary lesinasse il denaro al produttore esecutivo Nicholas Nayfack (che tuttavia finì per spendere più di un milione di dollari: il doppio di quanto si era preventivato e una cifra spropositata per un film



di fantascienza). Costretta a risparmiare, la MGM utilizza attori sotto contratto, esordienti o in quel momento poco sfruttati (con la sola eccezione di Walter Pidgeon che interpreta il dottor Morbius). *Forbidden Planet* è anche uno dei primi film di fantascienza a tirare in ballo l'inconscio e la psicanalisi; un inconscio travasato in una raffigurazione un po' ingenua a opera di tecnici presi a prestito dalla Walt Disney. Così come è ingenua l'ideologia di fondo, con astronauti un po' boy-scout e bionde provocanti e innocenti (ma questa era l'America degli anni '50, quale la volevano presentare l'amministrazione Eisenhower, e l'in-

dustria cinematografica). Diretto con scioltezza da Fred McLeod Wilcox (che abitualmente firmava i film di *Lassie*), il film ha una colonna sonora intessuta di vibrazioni elettroniche, elaborate da Luis e Bebe Barron, che ottengono effetti di vero straniamento spaziale. Ispiratore per tanti, tra cui *Star Trek* e *Solaris*, ma anche *Guerre stellari* (D-3BO prende come modello Robby il robot), nel film troviamo per la prima volta in un ruolo importante, l'attore Leslie Nielsen, protagonista di una serie di film dall'umorismo demenziale che qui si trova nelle vesti del comandante Adams.



L'esperimento del dottor K

Titolo originale: *The Fly*. **Regia:** Kurt Neumann. **Soggetto:** tratto dal racconto *The Fly* di George Langelaan. **Sceneggiatura:** James Clavell. **Fotografia:** Karl Strauss. **Musica:** Paul Sawtell. **Montaggio:** Merril G. White. **Scenografia:** Lyle Wheeler. **Effetti speciali:** L.B. Abbott. **Interpreti:** Vincent Price, Patricia Owens, Herbert Marshall, David Hedison, Kathleen Freeman. **Produzione:** Kurt Neumann, Fox. **Origine:** Usa. **Anno:** 1958. **Durata:** 97'. col.

Trama: Il geniale scienziato André Delambre inventa due trasferitori in grado di scomporre e teleportare la materia da una capsula all'altra. Entusiasta del risultato ottenuto, si sottopone in prima persona all'esperimento ma non s'accorge che una mosca è entrata con lui in una delle capsule, finendo fusa geneticamente nelle sue cellule.

Critica: Il merito di questo film è quello di aver introdotto nell'immaginario collettivo due *topoi* che in seguito saranno ripresi da altri registi: il teletrasporto e l'uomo-mosca. Tratto dal racconto di George Langelaan, il film unisce horror e pathos cercando di evidenziare il dramma umano dello sfortunato e solitario scienziato protagonista (David Hedison), che si allontana dallo stereotipo del *mad doctor* in voga nel cinema di SC: votato al bene dell'umanità Delambre rimane schiacciato dal proprio isolamento, vittima di quella scienza che credeva di aver soggiogato a sé. In una parte di supporto si notano con piacere Vincent Price e il veterano Herbert Marshall. Costato 325.000 dollari, questa indimenticabile pellicola ne incasserà 3 milioni diventando uno dei più grandi successi della Fox, che realizzerà due sequel: *La vendetta del dr. K* (1959) e *La maledizione della mosca* (1965). David Cronenberg filmerà il remake nel 1986, che due anni dopo avrà il suo *sequel*: *The*

Fly II, di Chris Walas. Morto alla fine delle riprese, il regista Kurt Neumann morì senza conoscere il successo del suo ultimo film.



L'uomo che visse nel futuro

Titolo originale: *The Time Machine*. **Regia:** George Pal. **Soggetto:** dal romanzo *La macchina del tempo* di H. G. Wells. **Sceneggiatura:** David Duncan. **Fotografia:** Paul Vogel. **Musica:** Russell Garcia. **Montaggio:** George Tomasini. **Scenografia:** George Davis, William Ferrari. **Effetti speciali:** Gene Warren, Wa Chang, Howard Anderson, Don Sahlin. **Interpreti:** Rod Taylor, Alan Young, Yvette Mimieux, Sebastian Cabot, Tom Helmore, Whip Bissell. **Produzione:** George Pal, MGM. **Origine:** USA. **Anno:** 1960. **Durata:** 103'. col.

Trama: Londra 1899. I quattro amici dello scienziato George Wells sono in attesa del suo arrivo per cena. Ma è uno stravolto ed irricognoscibile George l'uomo che li raggiunge a tavola, con una storia meravigliosa ed incredibile da raccontare. Ha viaggiato nella macchina del tempo inventata da lui fino agli anni 1917, 1940, 1966 e, con un balzo, nell'802701, dove esistono gli Eloi apatici e i Morlocks, cannibali aggressivi e mutanti.

Critica: L'ungaro-americano George Pal, produttore e regista ma soprattutto inventore di effetti speciali, dopo aver collaborato ad alcuni film di fantascienza (i più noti sono *Uomini sulla Luna*, di Irving Pichel (1950) e *La guerra dei mondi*, di Byron Haskin (1953)), si assume nel 1960 la responsabilità dell'intera realizzazione di questo *The Time Machine* che discende dal romanzo celebre (1895) di H. G. Wells. Si tratta di una impresa singolare. Vivendo nel 1960, Pal non può non aggiornare la fantasia dello scrittore, sa di guerre a Wells ignote (la grande guerra, l'ultimo conflitto mondiale), e naturalmente, ne tiene conto. Ma rimane fedele a quella immaginazione farraginoso di fine secolo, mantiene la macchina come il romanzo la descrive e si proietta nel futuro – in quel lontanissimo 802701 letteralmente inimmaginabile – con il medesimo stupore, fra atterrito e curioso, che era del personaggio di Wells (il quale, nel

romanzo, esplora anche il passato e la preistoria, vivendo terrori ancora più coinvolgenti). Ingenuità e astuzia si combinano graziosamente nel film. Pal sfrutta con intelligenza e precisione i contributi degli scenografi George W. Davis e William Ferrari, dei creatori degli effetti speciali fotografici (vincitori del premio Oscar) Gene Warren e Wa Chang che forniscono all'operatore Paul C. Vogel i più inverosimili trucchi da inserire nel tessuto visivo, e del prezioso montatore George Tomasini. I colori sono irreali e metallici, e ciò accresce l'effetto di straniamento, a tutto vantaggio della fascinazione che la storia deve esercitare e della improbabilità dei personaggi e della loro avventura. In poco meno di due ore lo spericolato regista infila numerosi fatti mirabolanti, ricorrendo soprattutto a quell'elementare, ma efficacissimo, effetto speciale che è il passo uno, il quale consente ogni tipo di accelerazione. Memorabile la sequenza nella cui George vede su uno schermo scorrere davanti a sé il mondo futuro, che sembra la prefigurazione tecnica del cinematografo, apparso nello stesso anno del romanzo di Wells. E anche da segnalare il destino cui vanno incontro i libri nella società degli Eloi, un destino di abbandono ben diverso di quello immortale che sei anni dopo gli assicureranno gli uomini-libro rappresentati da Truffaut in *Fahrenheit* 451.

L'invasione degli ultracorpi

Titolo originale: *Invasion of the Body Snatchers*. **Regia:** Don Siegel. **Soggetto:** dal romanzo *Collier's Magazine Serial* di Jack Finney. **Sceneggiatura:** Daniel Mainwaring.

Fotografia: Ellsworth Fredericks. **Musica:** Carmen Dragon. **Montaggio:** Robert S. Eisen.

Scenografia: Ted Haworth. **Effetti speciali:** Milt Rice, Don Post. **Interpreti:** Kevin McCarthy (Dr. Miles J. Bennell), Dana Wynter (Becky Driscoll), Larry Gates (Dr. Dan 'Danny' Kauffman), King Donovan (Jack Belicec), Carolyn Jones (Theodora 'Teddy' Belicec), Jean Willes (Nurse Sally Withers). **Produzione:** Allied Artists Pictures, Walter Wanger Productions.

Origine: Usa. **Anno:** 1956. **Durata:** 80'. b/n.

Trama: Strani invasori dallo spazio atterrano sotto forma di bacelli in una tranquilla cittadina e, a poco a poco, occupano i corpi dei suoi abitanti, alterandoli.

Critica: A dispetto del tono di voce tranquillo con cui vengono narrati i fatti, appare immediatamente chiaro come qualcosa di strano aleggi nell'aria. Che cosa stia succedendo ci verrà spiegato dalla voce fuori campo dello stesso Bennel che si troverà ad scoprire la natura del grave pericolo a cui sta andando incontro l'intera umanità. Don Siegel gira nel 1956 quello che è considerato un capolavoro del genere e riferimento cinematografico di diversi *remake*, tra i quali *Terrore dallo spazio profondo* di Philip Kaufman del '78, seguito da *Body Snatchers* di Abel Ferrara del '93, nonché di citazioni (vedi *Alphaville* di J. L. Godard) dalle quali si evince il profondo segno lasciato dalla pellicola del regista americano. Nessun effetto speciale o quasi è stato usato per mostrare l'invasione aliena, di cui i *bacelloni*, peraltro riprodotti in modo semplicissimo anche a causa di ristrettezze di budget, sono l'unica presenza anomala, e tutto l'orrore è demandato all'immaginare la silenziosa sostituzione dei corpi durante il sonno e al "risve-

glio in un mondo tranquillo, senza problemi nel quale i sentimenti non sono necessari e conta solo l'istinto di conservazione": una metamorfosi in esseri completamente apatici, svuotati di ogni passione umana, della quale possono accorgersi solo coloro che hanno un'intima conoscenza con chi è stato sostituito ("lo zio non è più lo zio...") e che sembra rimandare profeticamente ad una condizione di vita non così impossibile a realizzarsi. A riguardo del film, Siegel dice: "Quando la pellicola fu realizzata, né lo sceneggiatore (Daniel Mainwaring), né io, tantomeno, pensavamo ad un qualunque simbolismo politico; la nostra intenzione era di attaccare un'abulica concezione di vita". Concetto comunque politico, ma non di certo nella visione univoca proposta dal clima da caccia alle streghe, col quale Siegel difende con forza la libertà dell'individuo e se proprio una collocazione vogliamo trovargli è quella di un anarchico che non accetta il conformismo. Nel tempo quella dei *bacelloni*, è diventata una vera e propria figura retorica che è andata a sedimentarsi nell'immaginario collettivo a indicare metaforicamente una normalità spersonalizzata e passiva, precorritrice di omogeneizzazioni comportamentali non molto di là da venire.

La diabolica invenzione

Titolo originale: *Vynález Zkázky*. **Regia:** Karel Zeman. **Soggetto:** ispirato a *Davanti la bandiera* di Jules Verne. **Sceneggiatura:** Karel Zeman, Fratišek Hrubín. **Fotografia:** Jiri Trankík.

Musica: Zbenek Liska. **Montaggio:** Zdenek Novak. **Scenografia:** Karel Zeman.

Interpreti: Lubor Tákos, Arnost Navrátil, Miloslav Holub, Miroslav Holub, Jana Zatloukalová, Václav Kyzling. **Effetti speciali:** Jan Cep, Josef Zeman. **Produzione:** Zdenek Novak.

Origine: Cecoslovacchia. **Anno:** 1957. **Durata:** 83'. b/n.

Trama: La vicenda narrata si svolge alla fine del diciannovesimo secolo: l'inventore Roch e il suo assistente Hart sviluppano un esplosivo così potente da sostituire l'energia ottenuta da petrolio e carbone. Il conte Artigas cerca di impadronirsi del materiale e rapisce i due rinchiudendoli all'interno di un'isola vulcanica.

Critica: Karel Zeman intende soprattutto ricreare la vicenda e l'ambientazione del racconto *Face au drapeau* (1895) così come avrebbe potuto essere immaginata dalla mente dell'autore, Jules Verne, basando la scenografia statica ed animata nelle illustrazioni dei romanzi verniani di Benet e Riou. Il gusto delle immagini piacevolmente *démodé* ma altamente fantasioso e affascinante è una caratteristica saliente della produzione di Zeman. L'opera fu una rivelazione, che interessò il cinema di tutto il mondo per la sua originalità

e per l'uso disinvolto e fantasioso di molte tecniche: i disegni animati, le marionette, i burattini, gli interpreti in carne e ossa. Molto del fascino del film nasce dall'amore che il regista ha sempre dichiarato per il cinema di Georges Méliès, da cui prende le tecniche artigianali. "Vynález Zkázky è un capolavoro di buon gusto. La poesia pervade queste immagini dell'utopia. È un'opera ricca di gag eccellenti, come quello delle attualità cinematografiche realizzate mediante un antenato del cinema, un fenachistoscopio perfezionato, o come quello del balletto di meduse e ippocampi davanti agli enormi obò del sommergibile. Il film raggiunge quella finta innocenza – senza stonature – che è il colmo della raffinatezza. Magia e parodia insieme." (F. Bolen) L'opera ottenne il gran premio al Festival Mondial du Film a Bruxelles nel 1958.



Il villaggio dei dannati

Titolo originale: *The Village of the Damned*. **Regia:** Wolf Rilla. **Soggetto:** dal romanzo *I figli dell'invasione* (*The Midwich Cuckoos*) di John Wyndham. **Sceneggiatura:** Wolf Rilla, Stirling Silliphant, George Barclay. **Fotografia:** Geoffrey Faithful. **Musica:** Ron Goodwyn. **Montaggio:** Gordon Hales. **Scenografia:** Ivan King. **Effetti speciali:** Tom Howard. **Interpreti:** George Sanders, Barbara Shelley, Michael Gwynn, Laurence Naismith. **Produzione:** Ronald Kinnoch, MGM. **Origine:** Gran Bretagna. **Anno:** 1960. **Durata:** 80'. b/n.

Trama: Un fatto inspiegabile accade nella cittadina scozzese di Midwich: per alcune ore il paese rimane isolato dal resto del mondo e tutti gli abitanti perdono i sensi. Di colpo, le cose tornano normali, tranne per il fatto che in seguito tutte le donne di Midwich si trovano incinte. I bambini nati da queste gravidanze misteriose crescono e si sviluppano con grande rapidità, presentando tutti le stesse caratteristiche somatiche che, unitamente a un comportamento deciso ed enigmatico, apparentemente privo di emozioni, li rende singolarmente inquietanti.

Critica: Piccolo capolavoro dell'*understatement*, riesce a sviluppare una forte tensione sfruttando efficacemente l'inquietante idea alla base del ro-

manzo di John Wyndham da cui è tratto. I bambini sono tratteggiati in modo stupendamente sinistro con soli pochi dettagli diversi e il loro confrontarsi con l'umanità che li teme e li respinge. Ma è soprattutto a livello di tensione narrativa che il film è vincente, azzeccando tutte le mosse e concludendosi con un finale rimasto giustamente famoso. Tra le immagini memorabili del film, girato in bianco e nero, troviamo alcune inquadrature dei bambini con i capelli dorati e vestiti di nero, il cui effetto è quello di foto in negativo. Il film fu seguito, nel 1963, da una variazione sul medesimo tema, sempre ispirata al romanzo di Wyndham, *La stirpe dei dannati* di Anton Leder e John Carpenter ne girò il *remake* nel 1995.



Hallucination

Titolo originale: *The Damned*. **Regia:** Joseph Losey. **Soggetto:** dal romanzo *Fossa di isolamento* (*The Children of Light*) di H. L. Lawrence. **Sceneggiatura:** Evan Jones. **Fotografia:** Arthur Grant. **Musica:** James Bernard. **Montaggio:** James Needs. **Scenografia:** Bernard Robinson, Don Mingaye. **Interpreti:** Viveca Lindfors, MacDonald Carey, Alexander Knox, Shirley Ann Field, Oliver Reed. **Produzione:** Anthony Hinds, Michael Carreras, Hammer. **Origine:** Gran Bretagna. **Anno:** 1962. **Durata:** 87'. b/n.

Trama: Simon, americano in vacanza in un villaggio dell'Inghilterra, finisce assieme al teppista King e a sua sorella Joan, balordi a capo di una gang giovanile locale, in una caverna isolata, braccati dalla polizia. Qui il trio scopre l'esistenza di una cittadella nascosta, abitata unicamente da bambini, priva di qualunque contatto con l'esterno. Si tratta di una comunità sotto il controllo di una base americana, che monitorizza costantemente i bambini segregati, nati da donne contaminate dalle radiazioni dovute a un incidente nucleare.

Critica: Il film, tratto dal romanzo *The Children of Light* di Henry Lionel Lawrence, si inserisce nel genere di fantascienza sociale, assai in voga in Inghilterra in quegli anni. Losey, regista americano vittima della caccia alle streghe emigrato in Europa, lancia qui un grido d'allarme sul futuro dell'uomo, come nella sua opera prima *The Boy with Green Hair* (1948). Lucido esempio di fantascienza pessimistica e apocalittica, quest'opera di grande complessità narrativa, è forse uno dei più amari apologhi mai apparsi sul grande schermo.



L'uomo dagli occhi a raggi X

Titolo originale: *X - The Man with the X-Ray Eyes*. **Regia:** Roger Corman.
Sceneggiatura: Robert Dillon, Ray Russell. **Fotografia:** Floyd Crosby. **Musica:** Lex Baxter.
Montaggio: Anthony Larras. **Scenografia:** Daniel Haller. **Effetti speciali:** John Howard.
Interpreti: Ray Milland, Harold J. Stone, Diana Van Der Vlis, John Hoyt, Morris Ankrum, Don Rickles. **Produzione:** Sam Arkoff, James Nicholson, AIP. **Origine:** Usa. **Anno:** 1963.
Durata: 78'. col.



Trama: Il dottor James Xavier è ossessionato dal desiderio di vedere più di quanto l'occhio umano consenta e compie studi per aumentare lo spettro visivo percepibile. Xavier decide di provare su se stesso il suo ritrovato – una sorta di supercolirio – facendosi assistere dal collega Brant.

Critica: Il psichedelico e fantorrorifico film di Corman mette in scena la realizzazione del desiderio di molti, quello di vedere oltre. Lo spunto voyeuristico viene adeguatamente sottolineato, dapprima come gioco, per poi trasformarsi in una metafora drammatica sull'eccesso di visione e in una riflessione a tratti moralistica su quanto è conveniente vedere, incluse osservazioni non banali sul tema dello sguardo e, per traslato, sul cinema stesso e sull'insostenibilità della visione.

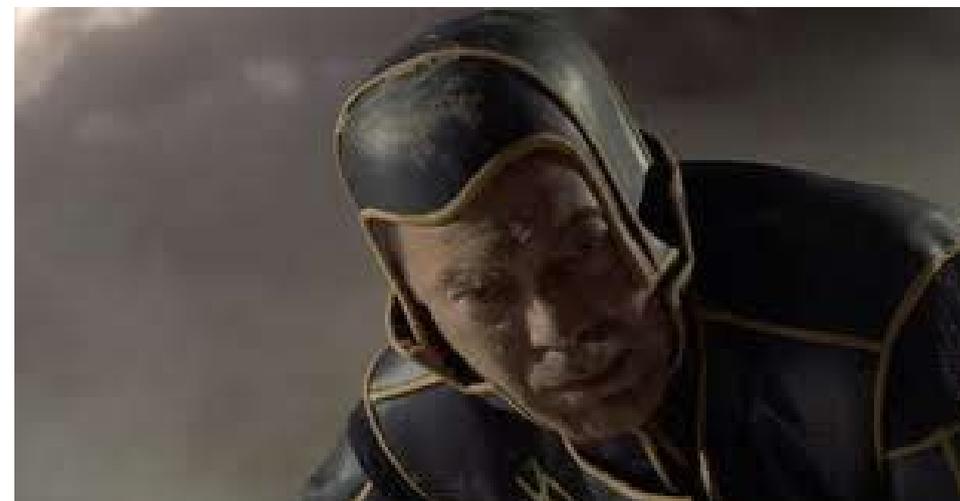
Terrore nello spazio

Regia: Mario Bava. **Soggetto:** dal racconto *Una notte di 21 ore* di Renato Pestriniero.
Sceneggiatura: Mario Bava, Alberto Bevilacqua, Rafael Salvia. **Fotografia:** Mario Bava, Antonio Rinaldi. **Musica:** Gino Marinuzzi. **Montaggio:** Mario Bava. **Scenografia:** Carlo Gentili.
Effetti speciali: Mario Bava, Paolo Ketoff. **Interpreti:** Barry Sullivan, Evi Marandi, Angel Aranda, Norma Bengell, Massimo Righi. **Produzione:** Fulvio Lucisano, Rental.
Origine: Italia-Spagna. **Anno:** 1965. **Durata:** 90'. col.

Trama: Due astronavi, Argos e Galliot, atterrano sul misterioso pianeta Aura, un mondo roccioso e coperto di dense nebbie. La Galliot viene data per dispersa e quando il capitano Mark Markay, della prima nave, riesce a rintracciarla scopre che l'intero equipaggio si è autodistrutto, vittima di un'inspiegabile esplosione di violenza. Mentre esplorano il pianeta, gli astronauti hanno la netta sensazione di una presenza ostile che li sorveglia.

Critica: Uno dei grandi trionfi di Mario Bava che, con pochissimo (a disposizione per la scenografia

non aveva altro che un teatro vuoto, due roccioni di cartapesta e vari fumogeni), riesce a imbastire un fantahorror di eccezionale densità e riuscita, rarissimo esempio di film di genere competitivo con i prodotti d'oltreoceano. Tratto da un racconto di Renato Pestriniero, è un film che, al di là della sua originalità anche narrativa, vale soprattutto per la maestria visuale di Bava, capace di creare atmosfere arcane e macabre che restano nella memoria. Non è da escludere che la creatura aliena tornata alla Terra dallo spazio incorporata negli astronauti alla *Alien*, abbia iniziato il suo percorso a partire da questo *space-opera*.



Viaggio allucinante

Titolo originale: *Fantastic Voyage*. **Regia:** Richard Fleischer. **Soggetto:** Harry Kleiner, Otto Clement, Lewis Bixby. **Sceneggiatura:** David Duncan. **Fotografia:** Ernest Laszlo. **Musica:** Leonard Rosenmann. **Montaggio:** William Murphy. **Scenografia:** Jack Martin Smith, Walter Scott, Dale Hannesy. **Effetti speciali:** L.B. Abbott, Emil Kosa, Art Cruishank, Roy Arbogast. **Interpreti:** Stephen Boyd, Edmond O'Brien, Raquel Welch, Arthur Kennedy, Donald Pleasence, William Redfield, Arthur O'Connell, Jean Del Val. **Produzione:** Saul David, Fox. **Origine:** Usa. **Anno:** 1966. **Durata:** 90'. col.

Trama: Il dottor Benes, scopritore della formula della miniaturizzazione dei corpi, rimane vittima di un attentato. L'unico sistema per poterli salvare la vita e rimuovere l'embolo al suo cervello è miniaturizzare un'equipe di specialisti che, a bordo di un sommergibile anch'esso miniaturizzato, venga iniettata nel corpo dello scienziato e tenti di raggiungere la parte lesa con un laser speciale.

Critica: *Viaggio allucinante* è una delle grandi pellicole di SF anni Sessanta. Il film ha saputo offrire una straordinaria raffigurazione dell'interno del corpo umano, a volte addirittura visionaria, con scenografie sorprendenti ed effetti speciali sensazionali (premio Oscar ad entrambe le ca-

tegorie). Fantasiaca esplorazione dell'infinitesimale, visto come se fosse un vastissimo e fantasmagorico universo: all'interno del corpo umano la tensione tra l'ordinario e il consueto è in parte contemplativa (le arterie come spazio cosmico, il cervello come un pianeta sconosciuto), in parte attiva (ci sono alieni da fronteggiare come agli anticorpi e i globuli bianchi). Ugualmente fondamentale è la dialettica fra interno ed esterno: il fatto più inoffensivo che si verifica nel laboratorio (la caduta di un paio di forbici mentre il sommergibile attraversa l'orecchio) può diventare letale per i viaggiatori miniaturizzati. Documentaristica e spettacolare al tempo stesso.



Filmografia film fantascienza dalle origini al 1968 (integrativa dei film in rassegna)

- 1921 L'Atlantide (*Atlantide* - Francia) di Jacques Feyder
- 1927 Metropolis (Germania) di Fritz Lang
- 1931 Frankenstein (Usa) di James Whale
 - La fine del mondo (*La fin du monde* - Francia) di Abel Gance
- 1932 La maschera di Fu Manchu (*The Mask of Fu Manchu* - Usa) di Charles Brabin, Charles Vidor
 - L'Atlantide (*Die herrin von Atlantis* - Germania) di G. W. Pabst
 - L'isola delle anime perdute (*Island of Lost Souls* - Usa) di Erle C. Kenton
- 1933 King Kong (Usa) di Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack
- 1935 La città perduta (*The Lost City* - Usa) di Harry Revier
 - La moglie di Frankenstein (*The Bride of Frankenstein* - Usa) di James Whale
- 1936 Flash Gordon (*Spaceship To the Unknown* - Usa) di Frederick Stephani
- 1940 Dr. Cyclops (Usa) di Ernest B. Schoedsack
- 1942 Mostro pazzo (*The Mad Monster* - Usa) di Samuel Neufeld
- 1944 La donna e il mostro (*The Lady and the Monster* - Usa) di George Sherman
- 1948 L'Atlantide (*Siern of Atlantis* - Usa) di Gregg C. Tallas
 - Quando i mondi si scontrano (*When Worlds Collide* - Usa) di Rudolph Maté
- 1953 Destinazione ...Terra (*It Came from Outer Space* - Usa) di Jack Arnold
 - Gli invasori spaziali (*Invaders from Mars* - Usa) di William Cameron Menzies
- 1954 Assalto alla Terra (*Them!* - Usa) di Gordon Douglas
 - Il mostro della laguna nera (*Creature from the Black Lagoon* - Usa) di Jack Arnold
- 1955 Cittadino dello spazio (*This Island Earth* - Usa) di Joseph M. Newman
 - L'astronave atomica del dr. Quatermass (*The Quatermass Experiment* - G. Bretagna) di Val Guest
 - Tarantola (*Tarantula* - Usa) di Jack Arnold
 - Il mostro dei mari (*It Came from Beneath the Sea* - Usa) di Robert Gordon
 - La conquista dello spazio (*Conquest of Space* - Usa) di Byron Haskin
 - Il mostro del pianeta perduto (*The Day the World Ended* - Usa) di Roger Corman
 - La vendetta del mostro (*Revenge of the Creature* - Usa) di Jack Arnold
- 1956 La terra contro i Dischi Volanti (*Earth vs. Flying Saucers* - Usa) di Fred F. Sears
 - Nel 2000 non sorge il sole (1984 - Gran Bretagna) di Michael Anderson
 - Mondo senza fine (*World Without End* - Usa) di Edward Bernds
- 1957 Il mostruoso uomo delle nevi (*The Abominable Snowman* - Gran Bretagna) di Val Guest
 - Radiazioni BX: distruzione uomo (*The Incredible Shrinking Man* - Usa) di Jack Arnold
 - La meteora infernale (*The Monolith Monsters* - Usa) di John Sherwood
 - Il mostro che sfidò il mondo (*The Monster That Challenged the World* - Usa) di Arnold Laven
 - I vampiri dello spazio (*Quatermass 2* - Gran Bretagna) di Val Guest

- 1958 Dalla terra alla Luna (*From the Earth to the Moon* - Usa) di Byron Haskin
 I figli dello spazio (*The Space Children* - Usa) di Jack Arnold
 Fluido mortale (*The Blob* - Usa) di Irvin S. Yeaworth
 Ho sposato un mostro venuto dallo spazio (*I Married a Monster from Outer Space* - Usa) di Gene Fowler Jr.
- 1959 Viaggio al centro della Terra (*Journey to the Earth* - Usa) di Henry Levin
 Plan 9 From Outer Space (Usa) di Ed Wood
 La fine del mondo (*The World, the Flesh and the Devil* - Usa) di Randal MacDougall
 L'ultima spiaggia (*On the Beach* - Usa) di Stanley Kramer
- 1961 Atlantide, il continente perduto (*Atlantis, Lost Continent* - Usa) di George Pal
- 1962 Và e uccidi (*The Manchurian Candidate* - Usa) di John Frankenheimer
 ...e la terra prese fuoco (*The Day the Earth Caught Fire* - Gran Bretagna) di Val Guest
 Agente 007 - Licenza di uccidere (*Dr. No* - Gran Bretagna) di Terence Young
- 1963 La stirpe dei dannati (*Children of the Damned* - Gran Bretagna) di Anton Leader
 L'invasione dei mostri verdi (*The Day of the Triffids* - Gran Bretagna, Usa) di Steve Sekely
- 1964 Il dottor Stranamore, ovvero come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* - Gran Bretagna) di Stanley Kubrik
 Base Luna chiama Terra (*First Men in the Moon* - Gran Bretagna) di Nathan J. Juran
 S.O.S. naufragio nello spazio (*Robinson Crusoe on Mars* - Usa) di Byron Haskin
- 1965 Agente Lemmy Caution, missione Alphaville (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* - Francia, Italia) di Jean-Luc Godard
 La decima vittima (Italia) di Elio Petri
 Esperimento I. S.: Il mondo si frantuma (*Crack in the World* - Usa, Gran Bretagna) di Andrew Marton
- 1966 Fahrenheit 451 (Francia, Gran Bretagna) di François Truffaut
- 1967 La forza invisibile (*The Power* - Usa) di Byron Haskin
 L'astronave degli esseri perduti (*Quatermass and the Pit - Five Million Years to Earth* - Gran Bretagna) di Roy Ward Baker
 Anno 2118 progetto X (*Project X* - Usa) di William Castle
 L'astronave degli esseri perduti (*Quatermass and the pit* - Gran Bretagna) di Roy Ward Backer
 S.O.S. I mostri uccidono ancora (*Island of Terror* - Gran Bretagna) di Terence Fisher
- 1968 Il pianeta delle scimmie (*Planet of the Apes* - Usa) di Franklin J. Schffner
 Barbarella (Francia, Italia) di Roger Vadim
 La notte dei morti viventi (*Night of the Living Dead* - Usa) di George A. Romero
 I due mondi di Charly (Charly - Usa) di Ralph Nelson
 2001: Odissea nello spazio (*2001: a Space Odyssey* - Usa, Gran Bretagna) di S. Kubrick

Bibliografia cinema di fantascienza (in ordine alfabetico per autore)

- Danilo Arona, *Guida al fantacinema*, Milano, Gammalibri, 1978;
- Luca Bandirali, *Nell'occhio, nel cielo. Teoria e storia del cinema di fantascienza*, Torino, Lindau, 2008;
- Daniele Barbieri, Riccardo Mancini, *Immaginare futuri. Racconti di fantascienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1992;
- Baxter John, *Science Fiction in the Cinema*, The Tantivy Press, London; A. S. Barnes & Co, New York, 1970;
- Teresa Biondi, *La fabbrica delle immagini. Cultura e psicologia nell'arte filmica*, Roma, Magi, 2007;
- Bouyxou Jean-Pierre, *La Science-Fiction au Cinéma*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1971;
- Pino Bruni, *Il cinema Northern: storia del cinema horror e di fantascienza*, Chieti, Libreria Universitaria Editrice, 1996;
- Elena Canadelli, Stefano Locati, *Evolution. Darwin e il Cinema*, Genova, Le Mani, 2009;
- Fabio Casagrande Napolin, Ivan Fedrigo, Erik Ursich, *Attacco Alieno! - Guida al cinema d'invasione spaziale 1950-1970*, Tunnel Edizioni, Bologna, 1998;
- Roberto Chiavini, Gian Filippo Pizzo, Michele Tetro, *Il grande cinema di Fantascienza: da "2001" al 2001*, Roma, Gremese, 2001;
- Roberto Chiavini, Gian Filippo Pizzo, Michele Tetro, *Il grande cinema di Fantascienza: aspettando il monolito nero*, Roma, Gremese 2002;
- Roberto Chiavini, Gian Filippo Pizzo, *Dizionario dei personaggi fantastici: i protagonisti della fantascienza, della fantasy e dell'horror nel cinema, nel fumetto e nella letteratura*, Roma, Gremese, 1996;
- Roberto Chiavini, Michele Tetro, Gian Filippo Pizzo, *Mondi Paralleli*, Arese, Della Vigna, 2011;
- Chion Michel, *Les films de science-fiction*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2008;
- Matteo Ciccone (a cura di), *Fantaweb 2.0*, Arese, Della Vigna, 2012;
- Mario Cipolla, *Cronache dal futuro: La storia del cinema di fantascienza*, Alkaest Saggi, Genova, 1979;
- Luigi Cozzi, *Il cinema di fantascienza 5: tra Batman... Superman e Le Crociere Siderali*, Roma, Profondo Rosso, 2012;
- Fabrizio Denunzio, *Pieghe del tempo. I film di guerra e di fantascienza da Philip K. Dick a Matrix*, Roma, Editori Riuniti, 2002;
- Riccardo F. Esposito, *Il sesso nel cinema di fantascienza*, in *SF.ere*, n° 1, Sevagram, Roma, 1978;
- Riccardo F. Esposito, *Utopie nel cinema di Sf*, in *Kronos*, n. 13, Ed. Kronos, Preganziol (TV), 1979;

Riccardo F. Esposito, *They Come from Outer Space*, 3 puntate, in *Amarcord*, nn. 5, 6 e 7, Igor, Firenze, Molino, 1996-97 (sui film di "space invasion");

Riccardo F. Esposito, *Storie di missili e galassie*, 5 punt., in *Mystero*, nn. 26-30, Roma, lug-nov 2002;

Luis Gasca, *Fantascienza e Cinema*, Milano, Mazzotta, 1972;

Hardy Phil (a cura di), *The Film Encyclopedia - Science Fiction*, vol. II, William Morrow and Company inc., New York, 1984; The Overlook Press, Woodstock - New York, 1995;

I. Q. Hunter, Chiara Barbo, *Brit-Invaders. Il cinema di fantascienza britannico*, Torino, Lindau, 2005;

James Kakalios, *La fisica dei supereroi*, Torino, Einaudi, 2005;

Lawrence M. Krauss, *La fisica di Star Trek*, Milano, Longanesi, 1996;

Enrico Lancia, Roberto Poppi, *Fantascienza, fantasy, horror: tutti i film italiani dal 1930 al 2000*, Roma, Gremese, 2004;

Franco La Polla, Peter Fitting, Carlo Pagetti e Gabriele Frasca, *Philip K. Dick e il cinema*, Roma, Fanucci, 2002 (raccolta di saggi);

Daniele Magni, *Contaminations - Guida al fantacinema italiano anni 80*, Milano, Bloodbuster ed. 2007;

Menarini, Roy, *Il cinema degli alieni*, Alessandria, Falsopiano, 1999;

Menarini, Roy, Meneghelli Andrea, *Fantascienza in cento film*, Genova, Le Mani, 2000;

Claudia Mongini, Giovanni Mongini, *Storia del Cinema di Fantascienza (1999-2001)*, Roma, Fanucci, 1999-2003 11 v.;

Giovanni Mongini, *Storia del cinema di fantascienza*, 2 volumi, Roma, Fanucci, 1976-77;

Giovanni Mongini, *Mio Dio, è pieno di stelle...*, in *Delos Science Fiction* n.64, marzo 2001;

Angelo Moscariello, *Fantascienza*, Milano, Electa Mondadori, 2006;

Italo Moscati, *2001: un'altra Odissea. Quando il futuro sedusse il cinema*, Venezia, Marsilio, 2000;

Navarro Antonio José, *El cine de ciencia-ficción. Explorando mundos*, Valdemar, Barcelona, 2008;

Luigi Pachi, *Alieni al cinema*, in *Delos Science Fiction* n. 24 - anno IV / marzo 1997;

Michele Romagnoli, *Godzilla contro Gamera. Storie dall'isola dei mostri*, Bologna, PuntoZero, 1997;

Fabio Rossi, Paola Fontana, *Il film di fantascienza*, Superdomino, Milano Vallardi, 1998;

Massimiliano Spanu (a cura di), *Science plus Fiction, La fantascienza tra antiche visioni e nuove tecnologie*, Torino, Lindau, 2001;

Vivian Sobchack, *Screening Space: The American Science Fiction Film*, Rutgers University Press, 2ª edizione, ottobre 1997;

Paul A. Woods, *Il pianeta delle scimmie. La guida ufficiale alla saga*, Bresso, Hobby & Work, 2001;

Zanotto Piero, *La Fantascienza*, Venezia, R.A.D.A.R., 1967.

Ciclo di proiezioni e approfondimenti
sulla fantascienza
1^a parte

Salone della Società Umanitaria
Viale Trieste 126, Cagliari

dal 17 febbraio al 30 marzo 2012



SOCIETÀ UMANITARIA
CINETECA SARDA
Centro Servizi Culturali - Cagliari

Segreteria organizzativa: **Società Umanitaria - Cineteca Sarda**
Viale Trieste 118 - Cagliari Tel. 070 280367 - 070 278630
www.lacinetecasarda.it email: info@lacinetecasarda.it