

Urania 1279
du 1996



SF AL CINEMA

AI CONFINI DELLA FANTASIA

di Valerio Evangelisti

La gradita sorpresa che riserviamo ai nostri lettori per questo numero è un vero e proprio "dossier" cinematografico a cura di... Valerio Evangelisti, acclamato autore della saga di Nicholas Eymerich. Pochi l'avrebbero detto, ma Evangelisti è un cultore di cinema e, in particolare, di quel cinema minore o minimo che in anni ormai non troppo recenti ha fruttato le auree bufale di cineasti marginali come Ed Wood, nonché dei suoi molti discepoli. A questi artisti dell'improvvisazione e della mitomania sono dedicati i cinque ritratti che seguono, e che, vista la loro omogeneità tematica e stilistica, abbiamo pensato di racchiudere in una stessa puntata della nostra rubrica. Il cinema di serie B o C - che molti di noi hanno amato durante il loro ap-

prendistato di mostri - ormai non esiste quasi più. Esiste e resiste, purtroppo, un cinema di serie Z fatto di caramello e malvagi sentimenti (leggi pietismo, belle intenzioni, predicozzi e così via), ma mentre le auree bufale di un tempo erano decisamente divertenti - come ben sottolinea Evangelisti - quelle più recenti sono insopportabili punto e basta. Un esempio per tutti: chi non ricorda l'atroce tortura del Tarzan uomo scimmia con Bo Derek, diretto da quell'infernale sciupafemmine (ma esecrando cineasta) che è suo marito John?

Ripromettendoci di tornare sull'argomento con altri interventi, vi lasciamo per ora in compagnia del più che esauriente Valerio. Buono spettacolo a tutti.

G.L.

1 | ED WOOD, IL MITO

"Salve, amici. Tutti noi siamo interessati dal futuro, perché è lì che voi e io passeremo il resto dei nostri giorni. E ricordate, amici miei, fatti del futuro come questi avranno conseguenze su di voi in futuro. Siete attratti dall'ignoto, dal misterioso e dall'inesplicabile. È per questo che siete qui. E adesso, per la prima volta sulla terra, vi racconteremo per intero ciò che accadde quel giorno fatidico. Vi forniamo tutte le prove, basate esclusivamente sulle testimonianze dei miserabili esseri che sopravvissero a questo terribile cimento. Gli eventi, i luoghi... amici miei, non possiamo mantenere più a lungo questo segreto. Puniamo il colpevole, ricompensiamo l'innocente. Amici miei, potranno i vostri cuori sopportare i fatti sconvolgenti che riguardano... I LADRI DI TOMBE VENUTI DALLO SPAZIO?"

È l'esordio di *Plan 9 from Outer Space* (1959) di Edward D. Wood Jr. Gli spettatori sono avvertiti: stanno per vivere un'esperienza non comune. E così sarà, per un verso o per l'altro.

Chi pronuncia le parole introduttive, chiaramente insensate, è Criswell, profeta televisivo discretamente popolare negli anni Cinquanta a Los Angeles e dintorni. Un campionario delle sue pro-

fezie, tratto dal volume *Criswell Predicts*, dà la misura del personaggio e delle sue capacità divinatorie: entro gli anni '80 le città saranno abitate esclusivamente da omosessuali; la legge di gravità cesserà di esistere e gli iceberg volteranno nei cieli, impedendo la navigazione aerea; a Las Vegas si terrà una convention interplanetaria (le astronavi evidentemente non temono gli iceberg volanti); il governo degli Stati Uniti restituirà il Nuovo Messico ai pellerossa; l'intera razza umana sprofonderà in una "dolce follia", e via delirando (salvo, forse, per ciò che riguarda la "dolce follia", se riferita allo stesso Criswell).

Non si poteva trovare personaggio più balordo per la sequenza iniziale di un film balordo. E *Plan 9 from Outer Space* si inquadra nella storia del cinema per la sua balordaggine sconfinata, mostruosa, ai limiti del credibile. Eppure la pellicola e il suo regista stanno godendo di una rinnovata popolarità grazie al bel film di Tim Burton intitolato per l'appunto *Ed Wood* e uscito l'anno scorso. Prima ancora, però, Enrico Ghezzi, sull'onda di un revival statunitense più che decennale, aveva presentato Wood al pubblico italiano, dedicandogli una rassegna a margine della Mostra del cinema indipendente di Bellaria e riproponen-

do a "Fuori orario" la sua pellicola più significativa, *Glen or Glenda*.

Ma torniamo a *Plan 9 from Outer Space*. Vale la pena di chiedersi come possa un bidone così colossale, comunemente definito il peggiore film della storia del cinema, resistere alla polvere e resuscitare addirittura come oggetto di culto. Prima, però, è bene fornire qualche dettaglio su una pellicola che continua a lasciare sbigottiti anche gli spettatori preparati al peggio, e nello stesso tempo a scatenare l'entusiasmo del pubblico più incline alla trasgressione (confesso che è il mio caso: acquistata la videocassetta, trascorsi parecchie notti a guardarla e riguardarla con immutato diletto).

La trama si riassume in poche righe. Dopo otto tentativi falliti, malvagi extraterrestri decidono di conquistare la terra resuscitando tre cadaveri: una donna - la presentatrice televisiva Maila Nurmi, in arte "Vampira" - di rara bruttezza, un gigante dallo sguardo attonito e Bela Lugosi vestito da Dracula. Questo è più o meno tutto. Il bello sta nelle singole scene: i dischi volanti sono cerchioni di automobile mossi su e giù con lo spago; una cabina d'aereo è in realtà una comune stanza coi muri di pietra e la porta coperta da una tenda; attori e marcingegni proiettano le loro ombre su fondali che rappresentano il cielo stellato, giorno e notte si susseguono nel corso di una stessa sequenza, personaggi di statura normale sbucano da sepolcri di carto-

ne molto più piccoli di loro, un roboante commento fuori campo sostituisce le scene mancanti o incomprensibili, gli extraterrestri sono gente comune vestita di plastica (e il capo porta sul petto il simbolo di un'alabarda!).

Ogni tanto, poi, per motivi inspiegabili qualche attore sembra incantarsi, e rimane immobile a contemplare il vuoto (è il caso dell'ineffabile Vampira e del colosso ritardato, interpretato da Tor Johnson). Dove però si sfiora il sublime è nelle scene che hanno a protagonista Bela Lugosi. Il primo, leggendario Dracula dello schermo, semipazzo e in miseria, morì subito dopo l'inizio delle riprese di *Plan 9*. Ed Wood ricorse allora ai pochi fotogrammi rimasti di un film mai completato (che avrebbe dovuto intitolarsi *Ghouls go to West!*), nonché all'ausilio di una controfigura che non somigliava affatto a Lugosi ed era più alta di una trentina di centimetri. L'effetto è surreale: si vede Lugosi, nero di capelli e quasi nano, entrare in una casa e uscire ingigantito, biondo e con l'avambraccio tenuto costantemente davanti al viso per nascondere i lineamenti.

È inutile proseguire: il lettore si sarà già fatto un'idea di cosa sia *Plan 9 from Outer Space*, opera tanto maldestra da fare escludere Wood perfino da molti repertori di registi di serie B, perché a lungo considerato estraneo alla nozione stessa di cinema. Eppure la pellicola continua a circolare, a raccoglie-

re estimatori e ad alimentare il mito di Ed Wood più di ogni altro film da questi girato (a parte *Glen or Glenda*, sul tema del travestitismo, vanno ricordati *Bride of the Monster* e, per la sceneggiatura, *Night of the Ghouls*, brutti quanto *Plan 9* e con lo stesso cast, Criswell incluso. I film sono oggi distribuiti anche sul mercato italiano).

Che cosa, dunque, rende *Plan 9* non solo guardabile, ma guardabile con innegabile piacere? La risposta è complessa. Ci mette sulla traccia la *Psychotronic Encyclopedia of Film* di Michael Weldon, opera che dovrebbe figurare nella biblioteca di ogni estimatore del cinema pazzo e marginale. *Plan 9* non è il peggiore film mai girato, dice Weldon, ma, tra tutti i film peggiori, è di gran lunga il più divertente. In effetti, la pellicola non è mai noiosa, ed è proprio la noia che rende un film realmente brutto e inguardabile, quale che ne sia l'autore.

Una seconda traccia la fornisce il numero 10 della celebre rivista underground *Re-Search*, che porta il fascinoso titolo di *Incredibly Strange Movies*. Dal cinema statunitense di serie Z degli anni Cinquanta prorompe una creatività irrefrenabile e visionaria, antagonista a quel possente sistema industriale e commerciale che, nei decenni successivi, avrebbe standardizzato il prodotto cinematografico raffinandolo e laccandolo all'inverosimile, ma escludendo, al tempo stesso, gli autori dotati di immaginazione anarchica e sel-

vaggia. Pochi anni dopo *Plan 9*, il sistema distributivo che aveva consentito a eccentrici come Wood di proiettare i propri lavori negli angoli morti del circuito delle sale non esisteva già più; un decennio ancora, e il benemerito Super 8, ultima risorsa di tutti i creativi con pochi soldi in tasca, sarebbe a sua volta scomparso, sostituito da telecamere per loro natura nemiche delle forbici e della colla.

Personalmente, aggiungerei a quelli elencati un terzo motivo, che riguarda da vicino i lettori di questa rivista. *Plan 9* è un film di fantascienza, così come sono di fantascienza o horror quasi tutte le pellicole scadenti o pessime che il pubblico continua a vedere con gioia. Credo che non sia un caso. Solo la narrazione fantastica, cinematografica o letteraria, giustifica opere tanto imperfette da sconfinare nell'onirismo, che il realismo non riuscirebbe mai ad assimilare. D'altro canto, solo il fantastico legittima la trasgressione vera, totale, spinta al punto di travolgere ogni regola estetica o commerciale senza far venir meno l'adesione del fruitore. Il fatto che nella sf scritta o cinematografica ciò si stia perdendo è di pessimo auspicio per l'immaginario delle nuove generazioni.

Ma *Plan 9* è veramente cinema fantastico? Il dubbio emerge ascoltando il demenziale interrogativo di Criswell che chiude il film: "Potreste dimostrare che tutto ciò non sia mai accaduto?".

No, in effetti.

2 RAY DENNIS STECKLER, UN BUBÙ

Chi ha definito Ed Wood il peggiore regista della storia probabilmente non conosceva Ray Dennis Steckler. Tecnicamente molto più raffinato di Wood, Steckler ha però girato una decina di film in cui la balordaggine e l'incongruenza delle trame raggiungono vette così elevate da rasentare la poesia, tanto da eguagliare (c'è chi dice superare) *Plan 9 from Outer Space* e *Orgy of the Dead*. Ciò ha valso al regista - se così lo si può definire senza offendere la categoria - un manipolo di ammiratori in rapida crescita, che riempie la sua scrivania con migliaia di lettere grondanti rispetto e devozione. Sono quindi orgoglioso di presentare - credo per la prima volta - al pubblico italiano, e a quello di *Urania* in particolare, un simile personaggio.

L'opera cinematografica di Steckler, regista perennemente al verde, ruota attorno a due pilastri del cinema trash: un "horror musicale", *Incredibile Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed-up Zombies*

(1963), e un film grosso modo di fantascienza, *Rat Pfink a Boo Boo* (1965). Ma anche altri film di Steckler meritano una menzione: *The Lemon Grove Kids meet the Monster* (1966), *Synthia, the Devil's Doll* (1968), *Bloody Jack the Ripper* (1972), *The Hollywood Strangler meets the Skidrow Slasher* (1979) e il recentissimo *The Hollywood Strangler goes to Las Vegas*, seguito del precedente.

Il titolo più curioso è sicuramente *Rat Pfink a Boo Boo*, che sarebbe come dire "Topo Pfink un Bubù". In realtà, il film avrebbe dovuto chiamarsi *Rat Pfink and Boo Boo*; solo che il titolista sbagliò, e Steckler si accorse di non avere i soldi necessari a far correggere l'errore. Ecco come nacque il titolo più imbecille della storia del cinema fantastico, tanto da eclissare i noti e sempre citati *Jesse James meets Frankenstein's Daughter* e *The Rats are coming, the Werewolves are Here!*

Una breve descrizione della pellicola renderà l'idea del tasso

di demenzialità dell'"arte steckleriana". Si inizia come in un *thriller* tradizionale: mentre torna a casa, la fidanzata del cantante Lonnie Lord (interpretata da Carolyn Brandt, la signora Steckler, peraltro assai poco avvenente) viene rapita da mani misteriose. Lo spettatore si aspetterebbe che subito dopo scatti l'indagine, o comunque un seguito diretto della vicenda. Non è così. Assistiamo infatti all'esecuzione da parte del fidanzato di una canzone rock in stile Elvis Presley, di cui non ci viene risparmiata nemmeno una nota. Il fatto è che il cantante, Vin Saxon, era amico di Steckler, il quale pensò bene di inserire una sua esibizione nel mezzo della storia. Idea non banale, che precorre certe forme di sponsorizzazione oggi molto in voga.

L'indagine inizia dopo il concertino, quando Lonnie Lord viene a sapere che la bella (?) è prigioniera della temibile "Banda della Catena". Breve conciliabolo con un ragazzino suo amico, tale Titus, e improvvisa decisione: da quel momento i due saranno Rat Pfink e Boo Boo (sempre meglio di Lonnie Lord e Titus!), eroi mascherati, e combatteranno dalla parte del bene. Qui l'incauto spettatore resta stupito, perché nulla della narrazione precedente, canzone a parte, lasciava presagire uno sviluppo di quel tipo.

Detto fatto, i due "supereroi" entrano nello stanzino delle scope e ne escono rivestiti delle loro tute

fiammanti (si fa per dire): in pratica, due passamontagna stile cuffia della nonna, che invece della punta tradizionale hanno strani cornetti di lana come quelli dei giullari del Rinascimento, e comuni maglie colorate, recanti ovviamente le lettere R e B. Oltre all'immacabile mantello, molto simile a una normale tovaglia.

Siamo nel cuore dell'azione. Rat Pfink e Boo Boo balzano sulla Rat-cycle, che sarebbe una moto con sidecar piuttosto scalcinata, e si gettano all'inseguimento della "Banda della Catena". Dopo un'interminabile corsa di una noia senza limiti la raggiungono (non è dato sapere come) e fanno giustizia a suon di pugni. Pugni che, per riguardo all'incolumità degli attori, si arrestano vistosamente prima di raggiungere il bersaglio, e tuttavia riescono ad abbattere i bruti (forse per via dello spostamento d'aria).

A quel punto la cantante è libera, e uno penserebbe che la storia finisca lì. Niente affatto. un gigantesco gorilla di nome Kogar, che si trovava a passare da quelle parti, entra in scena e attacca i supereroi. Anche lui cade sotto i pugni implacabili (e impalpabili) di Rat Pfink e Boo Boo. È il trionfo. Nella scena finale, già anticipata dalla sequenza d'inizio, vediamo i nostri sfilare in sidecar per le vie di una metropoli americana, mentre dall'alto dei grattacieli piovono coriandoli e petali di fiori. Su questa immagine emozionante - chia-

ramente montata utilizzando i ritagli di un cinegiornale – uno spera che la pellicola finalmente si chiuda. Vana illusione. Segue un concertino di Lonnie Lord sulla spiaggia, mentre Kogar canta e si dimena.

Questo banale riassunto non rende purtroppo l'idea dei mirabili effetti speciali, soprattutto coloristici, che vivacizzano il film. Steckler intendeva infatti girare a colori, ma non aveva denaro a sufficienza. Decise quindi di dipingere la pellicola a mano, ma non per fotogrammi, bensì per spezzoni. Pitturò così di uniforme vernice azzurra tutte le scene notturne, mentre pennellate di vernice ambra ricoprirono le sequenze che vedevano in azione Rat Pfink e Boo Boo. L'esito è che queste ultime sembrano avvolte nella nebbia, tanto che l'immagine è talora indistinta o quasi, mentre le prime sono semplicemente opache.

Sempre per risparmiare, dicono che fosse lo stesso Steckler a interpretare lo scimmione Kogar, gettandosi addosso un costume ridicolo trovato da un robivecchi. D'altra parte, la partecipazione diretta dell'eccentrico regista (e della moglie) ai propri film è una costante della sua opera. Non solo figura in *Wild Guitar* (1962), *The Incredibly Strange Creatures*, *The Maniacs are Loose!* (1965) e in *The Lemon Grove Kids* con lo pseudonimo di Randall Flagg, ma per tutti gli anni

'60 e '70 era egli stesso che, su un camioncino carico di pizze di pellicola, girava la provincia americana alla ricerca di sale sperdute disposte a proiettare il suo materiale. Oltre al film, offriva anche un gadget molto particolare: se stesso. Nel corso della proiezione di capolavori come *The Maniacs are Loose!* (l'unica pellicola al mondo girata in "Hallucinogenic Hypno-Vision"), al momento delle scene di maggiore tensione, Steckler compariva infatti in sala vestito di una calzamaglia e armato di scure, lanciando urla disumane. L'espedito – una versione più economica dei famosi *gimmicks* di William Castle, rievocati da Joe Dante in *Matinée* – riscosse a lungo il meritato successo. Fino al giorno in cui uno spettatore nervoso scambiò Steckler e altri figuranti per maniaci autentici e li prese a fucilate (per fortuna con un fucile ad aria compressa).

Oggi Steckler, squattrinato come sempre malgrado la celebrità che comincia a ottenere, continua a girare pellicole dal titolo pazzesco e del costo di poche migliaia di dollari, che trovano un loro mercato nelle Tv via cavo. Ed è consolante il fatto che esistano ancora personaggi del genere, anarcoidi e gioiosamente folli, ai margini di un'industria dello spettacolo (e di una società dello spettacolo) sempre più ostile all'individualità di piccoli artigiani arruffoni e geniali.

3 TED V. MIKELS, MANGIATORE DI VERMI

Scommetto che pochi tra i lettori di *Urania* hanno mai sentito parlare del film *The Black Klansman*, storia di un negro che, a scopo di vendetta, aderisce al Ku Klux Klan. Eppure è questo il film bislacco che segna l'inizio del successo di Ted Vincent Mikels, un regista e produttore a cui la fantascienza cinematografica deve un paio di monumentali bidoni che, nella loro illimitata balordaggine, stanno alla sf-spazzatura come la *Divina Commedia* sta alla letteratura italiana (Prima di procedere oltre, sarà meglio chiarire agli eventuali curiosi che il protagonista del film citato in apertura è sì un negro, ma di colore bianco; in caso contrario, la sua infiltrazione nel Klan avrebbe presentato qualche problema non secondario).

La filmografia di Mikels, a differenza di quella di un Ed Wood o di un Ray Dennis Steckler, è piuttosto ampia. Mi limiterò a citare pochi titoli tra i più suggestivi: *Astro-Zombies* (1967), *The Corpse Grinders* (1972), *Blood Orgy of the She-Devils* (1973),

Space Angels (1985) e, con Mikels in veste di produttore-ideatore, *The Worm Eaters* (1965), diretto da Herb Robins. All'ambito propriamente fantascientifico appartengono solo il primo e gli ultimi due. Tuttavia anche *The Corpse Grinders* merita un cenno. È infatti la storia di una sinistra compagnia alimentare che, con una grande macchina tritacarne, trasforma cadaveri umani in pappa per gatti (si apprezzerà l'anticipazione di *2022: i sopravvissuti*, uscito l'anno seguente). Accade che i gatti della città si affezionino al nuovo alimento, e comincino a procurarselo da soli divorando i padroni. Gli sviluppi sono prevedibili; quello che però va notato, perché tipico dello stile di Mikels, è che la macchina tritacarne è in realtà uno scatolone guarnito di luci colorate e contenente un tagliarberbe (costo totale 38 dollari), mentre ciò che ne esce sono normali hamburger, sbriciolati e fatti cadere in un bidone. La tendenza al risparmio del nostro è dunque già evidente in quest'o-

ra minore, malamente recitata e peggio filmata.

Anche Wood e Steckler hanno prodotto film realizzati in grande economia. Mikels, però, si differenzia da quei maestri perché risparmia in primo luogo sul cast e sul personale tecnico. Nei suoi film, infatti, figurano in veste di attrici, operatrici, tecniche delle luci ecc. sempre sette fanciulle, che cambiano di volta in volta, mentre non ne cambia il numero. Sono le "mogli" del regista, che, convinto assertore della poligamia, viveva fino a pochi anni fa a Verdugo Mountains in un falso maniero medioevale, circondato da quelle che chiama le "dame del castello". Ogni tanto qualche "dama" se ne va, e Mikels provvede subito a sostituirla, convinto com'è che ogni uomo debba avere sette mogli, non una di più e non una di meno (alle proprie teorie ha dedicato nel 1978 *The Rebel Breed*, film-manifesto sulle lotte e il finale trionfo di Alex, "rivoluzionario" poligamo). Con questo sistema, Mikels può contare in permanenza su una troupe di attricette e di aspiranti cineaste, ricompensate non col vile denaro, ma con l'ammissione al gineceo del castello (pare però che le crisi di nervi siano frequenti).

Ma è tempo di parlare brevemente di *Astro-Zombies*, film che deve la propria celebrità, più che a virtù intrinseche, alla presenza della giunonica e gigantesca attri-

ce Tura Satata (si pronuncia con l'accento sulla seconda a), quella stessa che bofonchiava frasi minacciose e picchiava omiciattoli nel capolavoro di Russ Meyer *Faster Pussycat, kill! Kill!* In *Astro-Zombies* Tura è agente segreto di una misteriosa potenza straniera, interessata a mettere le mani sugli "Astro-Zombies" creati dallo scienziato pazzo dottor De Marco (John Carradine). Per chi non avesse mai visto un Astro-Zombie, è bene precisare che si tratta di un uomo artificiale che porta in testa un mascherone somigliante a un teschio, con orecchie quadrate di metallo, occhiali scuri e un foglio di plastica trasparente a protezione del buco corrispondente alla bocca. Va poi segnalato che lungo tutto il film la funzione degli Astro-Zombies rimane nebulosa, visto che, a parte una spiccata propensione a uccidere il prossimo, dimostrano un'intelligenza assai limitata, né sembrano possedere altre qualità. Che per il possesso di questi mentecatti mascherati si scateni una lotta internazionale sorprende e colpisce non poco.

È inutile seguire in dettaglio la trama del film. Mi limiterò a dire che, a differenza delle altre opere di Mikels, piuttosto spartane (per non dire miserabili), qui figura una scena di massa, con accorrere di polizia e pompieri. Ciò si deve al fatto che, mentre girava alcune sequenze in aperta campagna, il regista provocò un falso

incendio, mettendo in allarme i vigili del fuoco di una città vicina. Ebbe così a disposizione veicoli e comparse senza pagare un quattrino.

Se *Astro-Zombies* segna una svolta nel cinema di fantascienza per la sua indescrivibile bruttezza, per la recitazione balbettante degli attori (includo, le "dame del castello", qui soverchiate dalla formidabile Tura), per lo squallore delle scenografie, è in *The Worm Eaters* che Mikels - questa volta in veste di produttore - tocca il vertice della sua arte, coniugando solida base scientifica, povertà di mezzi, laidezza e schifo in un'unica formidabile miscela. È d'obbligo, quindi, soffermarsi a lungo a narrare l'inenarrabile.

Il mangiatore di vermi del titolo, interpretato da Herb Robins, che firma anche come regista, è un vecchio con una gamba di legno che abita sulle rive di un lago quasi privo d'acqua (si capisce che è un lago, e non una fossa, perché ci viene detto). La natura incontaminata della zona è però minacciata dalla speculazione edilizia, ordita dal sindaco di una vicina città. Ma contro gli aggressori il vecchio ha predisposto una propria arma, a suo modo ecologica. Ha allevato infatti, entro contenitori di vetro, delle lunghissime tenie, che intende scagliare al momento giusto contro le messi che circondano l'insediamento urbano per affamarne gli abitanti.

Per convincere le tenie a partecipare all'azione le nutre, le accarezza e canta persino loro delle canzoncine.

Una serie di incidenti viene però a turbare l'astuto piano di guerra del vecchio. Intanto piomba nei paraggi del lago secco una famigliola di villeggianti, comprendente tre infernali giovinette che si divertono a prendere in giro il padrone di casa per la sua gamba artificiale. Poi, una notte, compaiono attorno al capezzale del vecchio tre individui che sembrano racchiusi in sacchi a pelo bianchi. Sono membri del locale club della pesca scomparsi da tempo, e tramutatisi in uomini-vermi.

Se la trasformazione fosse avvenuta per caso o per magia, assisteremmo a un film horror e non di sf. Invece il fenomeno si è prodotto per via di un rigoroso principio scientifico, che uno degli attori così riassume con magniloquenza: "Noi non siamo morti. Abbiamo mangiato alcuni dei tuoi vermi, contenuti nei pesci pescati da noi, e siamo stati trasformati in una nuova gloriosa razza di esseri metà vermi. Viviamo sotto la Marea Rossa del lago e non vogliamo somigliare mai più alle creature avidi che siamo stati. Ma tu devi procurarci della donne-vermi che possiamo sposare, e così perpetuare la nostra civiltà sotto la Marea Rossa".

I lettori sono avvertiti: occhio

pesce servito dai ristoranti. Ma torniamo alla pellicola.

Il vecchio, che non vedeva l'ora di sbarazzarsi delle giovani villeggianti rompiscatole, nasconde un po' delle sue tenie nelle torte, nei panini e, come era d'obbligo, in un piatto di vermicelli. L'orrenda mutazione ha subito luogo. Visto il successo, il nostro eroe pensa di replicarla ai danni della marmaglia di città.

Ecco quindi che, una notte, il vecchio rimpinza di tenie i generi alimentari che riesce a trovare girovagando per l'abitato. La tragedia è inevitabile. Il giorno dopo tutti mangiano vermi e diventano vermi a loro volta, specie i consiglieri comunali. Il sindaco è molto irritato. Va a casa del vecchio, lo aspetta, cerca di ucciderlo. Viene invece divorato dalle donnettenie.

Sembrerebbe il classico *happy end*, ma Mikels riserva al pubblico un finale a sorpresa. La mattina dopo, il vecchio cerca sulle rive del lago secco il meritato relax. D'un tratto un amo si conficca nella sua gamba di legno, e una lenza lo trascina tra le mani (si fa per dire, trattandosi di vermi) dei tre apostoli della Marea Rossa. Questi lo costringono a ingurgitare tutte le tenie che aveva allevato con tanta cura. Anche per il vecchio l'orrida mutazione ha inizio. Lo ritroviamo mentre, stretto nel sacco a pelo bianco, cerca di divorare del grano, in un ultimo atto ostile contro la città. Finirà travol-

to da un camion e schiacciato come un verme.

Questa, in sintesi, la trama di *The Worm Eaters*, film realizzato, come è tradizione di Mikels, all'insegna della più rigorosa economia. Infatti, probabilmente per risparmiare sugli effetti speciali, i vermi che compaiono in scena non sono di plastica - come quelli che figureranno anni dopo in quel rivoltante gioiellino che è *I carnivori venuti dalla savana* (1976) di Jeff Lieberman. No, sono autentiche tenie, chiaramente vive e vegete. Ora, gli attori del film ne mangiano a quattro palmenti. Registi più famosi di Mikels non sarebbero mai riusciti a persuadere il cast a fare altrettanto, anche con la promessa di lautissimi compensi. Mikels, che pure non aveva un soldo, invece ci è riuscito. Segno che gli attori, "dame" incluse, avevano fiducia in lui, e sapevano di partecipare a un'impresa che sarebbe rimasta nella memoria.

Da notare, per la cronaca, che l'uscita della pellicola (che non riscosse, chissà perché, alcun successo) fu reclamizzata con una festa in un locale di Las Vegas, durante la quale furono serviti al pubblico piatti abbondanti di vermi vivi. Michael Weldon, da cui attingo questa informazione, aggiunge che alcuni partecipanti al banchetto si misero a strisciare sul pavimento, e da allora hanno continuato a farlo. La notizia mi sembra però esagerata e poco attendibile.

Oggi Mikels, che si è trasferito a Las Vegas con le sue dame, continua a sfornare una pellicola dopo l'altra e ad alimentare il sottobosco delle Tv via cavo con prodotti ai margini della pazzia. Il cinema sembra invece fare a meno

di lui, e la colpevole rimozione è tanto ostinata che pochissimi repertori di cineasti, compresi i più aperti alla marginalità, ne menzionano il nome. Pazienza, Mikels ha ben altro che la celebrità di cui nutrirsi.

4 E VENNE IL GIORNO DEI MOSTRI DA SPIAGGIA

Esistono pellicole che racchiudono nei loro fotogrammi il sapore di un'epoca, e talora persino di una civiltà. È sicuramente il caso di un film di fantascienza del 1964, *The Horror of Party Beach* di Del Tenney, condensato impressionante di tutto il cinema-spazzatura americano di quegli anni, dalle storie di motociclisti ai mostri di cartapesta (in questo caso però di stracci), dalla delinquenza minorile ai *musicals* da due soldi. Opera, dunque, che merita una sorta di religioso rispetto (così come la sua spudorata imitazione *Monster from the Surf*, girata da Jon Hall nel 1965), anche perché di una bruttezza tal-

mente sconcertante da sfociare nel surrealismo inconsapevole.

Due parole sul regista, non più attivo e forse per questo per nulla imbarazzato di essere ricordato come autore di bidoni inimmaginabili. I film di Del Tenney sono quattro in tutto, e i loro titoli dovrebbero suscitare nel lettore di *Urania* un particolare solletico. A parte il nostro *Horror of...* troviamo infatti *Psychomania* (1963), *The Curse of the Living Corpse* (1964) e *I Eat your Skin*, noto anche come *Invasion of the Zombies, Voodoo Blood Bath o Caribbean Adventure* (1971). Va detto, per sincerità, che questi film non eccellono in bruttezza (e certo non

in bellezza). Mi limiterò dunque a citare gli "strilli" pubblicitari del più notevole tra essi, *Psychomania*: "Un assassino pazzo per le ragazze incede per l'università! Quale ragazza sarà la prossima vittima?". Segue la descrizione (con foto) delle tre poverine minacciate: "La selvaggia studentessa di scuola mista: va pazza per ogni uomo!", "La bella ragazza: innocente nelle vie dell'amore!", "La modella: per lei posare è un eccitante stile di vita!". Non riesco a immaginare il pazzo di sesso maschile che, letti annunci del genere, non si sia precipitato a vedere *Psychomania* (specie per la "selvaggia studentessa di scuola mista"!).

Ma veniamo a *Horror of Party Beach*. Il film si inserisce in un filone interessante e succulento. Se gli anni '50 avevano visto prevalere sugli schermi americani la figura del giovane ribelle in giacca di cuoio, alla Marlon Brando o alla James Dean, il periodo immediatamente successivo assiste all'affermazione di un modello giovanile molto differente, in coincidenza con una forte ripresa economica. La trasgressione cede il posto a una tollerabile disobbedienza, la rivolta a una critica blanda e assennata (esattamente come accade ai giorni nostri). Ecco apparire film in cui al *teddy boy* perennemente ingrignito succede lo studente di buona famiglia, che nel party, nel rock'n roll e negli amori in vacanza scopre

una dissidenza dai contorni circoscritti e dai precisi limiti analogici.

La pellicola capostipite è *Beach Party*, del 1963, tutta permeata dal nuovo look - bikini, spiagge, hula, decorazioni floreali - diffusosi dopo l'ingresso delle Hawaii negli Stati Uniti. Ne seguono in poco tempo decine di altre, imperniata su amori leziosi di adolescenti leziosi in lezioso contesto marino. Per fortuna, una legione di mostri è in agguato, e spia ciò che avviene nelle località balneari con occhi famelici. No, non si tratta di extraterrestri. Sono i registi del cinema fantastico pezzente e scombinato, alla ricerca di soggetti a buon mercato utili a fare un po' di quattrini, e poter così acquistare nuova pellicola.

L'avvisaglia del pericolo che incombe sui *beach boys* si ha con *Pajamas Party* di Don Weis (1964), in cui il marziano Go-Go piomba tra i surfisti californiani per preparare un'invasione. Ma la catastrofe vera e propria capita subito dopo, quando esplode, per l'appunto, *Horror of Party Beach*. Secondo quanto ha narrato il regista Del Tenney a Tom Weaver (autore dell'insostituibile volume *Interviews with B Science Fiction and Horror Movie Makers*), il soggetto originale doveva riguardare la trasformazione di un pesce in un uomo - "l'uomo del futuro" - per via della contaminazione nucleare. Poi la moda dei film da spiaggia suggerì di realizzare il primo horror da

spiaggia, con una storia ancora più balzana di quella concepita inizialmente.

Abbiamo così un gruppo di *teen-agers* stile Ambra che si dimenano sul bordo del mare, al ritmo della canzone *The Zombie Stomp*, cantata dal complessino dei Del-Aires. Ma ecco che la polluzione atomica trasforma dei teschi, che giacevano sott'acqua (chissà a chi erano appartenuti), in orribili mostri. Orribili, va detto, soprattutto agli occhi di uno stilista di moda. Se la testa è infatti un comune mascherone con una cresta al centro, il corpo, penosamente sbilenco, è una cascata di stoffa a brandelli, che forse vorrebbe suggerire l'idea di un ammasso di alghe, e invece suggerisce quella di un robivecchi caduto in una discarica.

Mentre la gioventù bruciata se la spassa sulla spiaggia, una ragazza più bruciata degli altri (forse selvaggia studentessa di scuola mista) improvvisa uno *strip tease* a beneficio di una turbolenta gang di motociclisti che imperversa nei paraggi. I mostri, si sa, sono moralisti e non tollerano i facili costumi (vedansi le serie *Nightmare* e *Venerdì 13*). Una creatura di stracci emerge dal mare con gran spreco di schiuma e uccide la fanciulla poco seria. E l'inizio di una strage: una alla volta, tutte le adolescenti presenti al party cadono vittime degli uomini-pesce. Ma ciò non accade tutto di seguito. Per accrescere la

suspense, l'azione è spesso interrotta da corse in macchina, ulteriori esibizioni dei Del-Aires e gare di surf, come si conviene alla serie Z.

Per farla breve, capita che una donzella versi per caso una tazza di sodio addosso a uno dei mostri (sarebbe bene avere sempre una tazza di sodio con sé, per far fronte agli imprevisti). La creatura fa un gran fumo e si disintegra. A questo punto la via della riscossa è segnata: inaffiati di sodio, tutti i mostri si dissolvono e i *teen-agers* possono tornare a dimenarsi al ritmo di *The Zombie Stomp*.

Per risparmiare sui costi di *casting*, Del Tenney ebbe una trovata apparentemente brillante: con alcune casse di birra assoldò una gang di teppisti in motocicletta di Stamford, Connecticut, denominata "The Charter Oaks", per impersonare i cattivi della storia. Ma i motociclisti erano cattivi davvero. Nel mezzo di una ripresa uno della gang, per mettersi in mostra, fece cadere il capobanda e scatenò una rissa colossale, con inseguimenti in moto e speronamenti a catena. L'astuto Tenney avrebbe forse ripreso tutto quanto, sennonché uno dei teppisti travolse la macchina da presa e chi le stava dietro. L'attore principale finì all'ospedale in gravi condizioni, gravando il *budget* miserabile del film di una spesa imprevista. Per fortuna, i giovani americani presero d'assedio i *drive-in* che proiettavano *Horror*

Party Beach, e Tenney poté intascare un discreto gruzzoletto.

Dopo avere visto *Horror of Party Beach*, uno penserebbe di avere visto tutto. Non è così. Solo un anno dopo dalle acque ribollenti della costa californiana emergeva sbuffando un nuovo mostro coperto di stracci, a disturbare l'ennesimo party sulla spiaggia (ma forse si trattava dello stesso party che non si era mai interrotto). Era *Monster from the Surf*, un film letteralmente inguardabile diretto dall'attore Jon Hall, qui nella parte della creatura acquatica. L'aspetto è lo stesso degli uomini-pesce del film precedente, ma con tre variazioni: 1) il mostro è uno solo; 2) il consueto costume cencioso è arricchito da due occhi ricavati da palle di ping pong, su cui sono state disegnate le pupille (come fece Petrolini in occasione di una sua famosa filastrocca teatrale), nonché da un muso di porco; 3) non è un vero mostro marino, bensì un costume indossato dall'assassino per rendere più pittoreschi i suoi delitti, e farli passare inosservati.

È infatti la storia dell'oceanografo Otto, che insanguina i festini sulla spiaggia per motivi noti solo a lui, e finisce per uccidere la moglie Vicki (reduce probabilmente da una selvaggia scuola mista) quando la scopre intenta a sedurre un aitante giovanotto. La vicenda, però, si esaurisce in venti minuti; gli ulteriori 50 minuti del film sono infatti riempiti con

le prodezze di surfisti che sfidano giganteschi cavalloni, in una profetica anticipazione di *Un mercoledì da leoni* e di *Point Break*. Il tutto accompagnato da una colonna sonora che fa rimpiangere *The Zombie Stomp* dei Del-Aires.

Perito Otto nell'incendio della sua macchina sembrava tutto finito. Ma ecco che le acque californiane ribolliscono nuovamente, e dagli abissi emerge, nella calda estate del 1966, *Ghost in the Invisible Bikini* di Don Weis, altrimenti detto *Beach Party in a Haunted House*. La penna dello storico però non regge davanti all'affiorare di tanta spazzatura, e cade rovesciando il calamaio.

Una sola considerazione finale. I *trash movies* statunitensi degli anni Cinquanta e Sessanta saranno anche brutti, e nel caso di quelli citati in questo articolo addirittura orribili. Molto raramente però sono squallidi, come invece capita ad analoghe produzioni europee, noiose e cupe (penso a *Jesus Franco*, ad *Aristide Massaccesi*, al *Jean Rollin* minore). Circola in larga parte del cinema americano di serie Z un qualcosa di gioioso, di vitale, di geniale, che apparenta queste produzioni sgangherate a spettacoli da circo. E poiché l'origine del cinema è il baraccone da fiera, nessuno riuscirà mai a espellere i film di rozzo artigianato dall'anima più intima della settima arte, e dalla felicità che riesce a procurare.

5 PHIL TUCKER E IL ROBOT IN PELLICCIA

Quando si parla di cinema-spazzatura, a chi coltiva questa dolce perversione viene subito in mente un film di fantascienza così sgangherato da poter essere considerato l'esempio più rappresentativo della specie. Mi riferisco naturalmente a *Robot Monster* (1953) di Phil Tucker, regista responsabile, del quasi altrettanto scadente *Cape Canaveral Monsters* (1960). Per il resto la carriera di questo cineasta deceduto alcuni anni or sono, eroe della seconda guerra mondiale (ma nei film non si vede) e gran bevitore (questo si vede), conta generici bidoni come il giallo insulso *Dance Hall Racket* (1953), nonché una serie di brevi pellicole per adulti tra cui *Paris after Midnight* (1950), che provocò il fallimento del teatro dell'Hollywood Boulevard in cui veniva proiettata, malgrado la presenza della nota spogliarellista *Tempest Storm*.

L'apporto di Phil Tucker al cinema fantascientifico sembrerebbe dunque modesto, se non fosse che i suoi unici due film appartenenti al genere ebbero un impatto tale da forare il fondo della serie Z, e di-

sperdersi nella realtà sottostante in cui vagano, assieme a rotoli di celuloide, ortaggi avariati e scarpe vecchie. Grazie a questa impresa, il suo nome non impallidirà facilmente.

Ma veniamo alla genesi di *Robot Monster*. Ce la narra Wyatt Ordnung, sceneggiatore del film (e l'autorevole *Fangoria*, nel presentare l'intervista, pregusta lo stupore dei lettori nell'apprendere che un film del genere avesse anche una sceneggiatura). Dunque, un giorno Phil Tucker va da lui, in compagnia della moglie Francine, e gli propone un lavoro (Ordung godeva di una certa reputazione per avere scritto *Monster from the Ocean Floor* e *Phantom from 10.000 Leagues*). Si tratta di sceneggiare un film comico, intitolato *Googie-Eyes*, su un mostro dagli occhi a palla. Ordnung manifesta qualche perplessità, e Tucker spiega meglio la sua trovata. Il mostro sarà alle prese con i pochi sopravvissuti alla catastrofe nucleare. Ordnung replica che non trova l'idea particolarmente comica, e Francine annuisce con vigore: "È

l'altra notte che cerco di farglielo capire!"

Tucker però non si lascia smontare. D'improvviso esclama con enfasi: "Ro-Man!". "Cosa diavolo sarebbe un Ro-Man?" chiede Ordnung. "L'abbreviazione di Robot-Man!" "E come sarebbe fatto?" "Non ne ho la minima idea." Il mostro dagli occhi a palla è subito dimenticato, soppiantato dalla nuova trovata. Il Ro-Man può iniziare il suo vacillante cammino.

A questo punto anche il lettore si chiederà come sia fatto un Ro-Man. È presto detto. Rivestite un attore di una pelliccia da gorilla, o comunque di qualcosa di peloso, e mettetegli in testa un casco da palombaro. Poi prendete l'antennina di una radio e fissatela sul casco. Otterrete così un Ro-Man identico a quello di *Robot Monster*. Quanto agli accessori, uno di quei contenitori che si usano in campagna per irrorare le piante di verdecime simulerà un'arma dal raggio calcificante, mentre un comune *walkie-talkie* residuo di guerra, posato su un tavolo da cucina, permetterà le necessarie comunicazioni intergalattiche.

Per quanto riguarda la trama del film, lasciò sbalorditi per la sua scempiaggine anche gli spettatori abituati alle peggiori stranezze. Va precisato che la responsabilità di Ordnung nel misfatto è, a suo dire, solo parziale. Il produttore del film, Al Zimbalist, era creditore di una somma da parte di un tizio, un commerciante di mobili con velleità di scrittura cinematografica. Zimba-

list gli cancellò la concessione che rimettesse mano alla sceneggiatura, già traballante. Il mobiliere si mise diligentemente al lavoro. Ciò che combinò è presto riassunto.

Siamo in un'epoca successiva all'olocausto nucleare, che deve essere stato davvero tremendo, perché non ci sono più né case né città (il film fu interamente girato nel Bronson Canyon, presso Hollywood). L'umanità è ridotta a sei persone, gli Hu-Mans (notare la finezza). Si tratta di uno scienziato, di sua moglie, di due bambini bruttissimi e di un giovane e una ragazza. Su loro incombe Ro-Man, il robot peloso presumibilmente giunto dalla luna (che, come si sa, è popolata da gorilla palombari).

Ro-Man commette varie malefatte, tra cui lo strangolamento di uno dei bambini del professore (con grande sollievo della platea). Sta però per commettere la malefatta peggiore di tutte, e cioè sfogare le sue voglie bestiali sulla moglie dello scienziato, quando dal *walkie-talkie* posato sul tavolo da cucina in mezzo al *canyon* arriva una chiamata. È il Grande, cioè il signore assoluto dei Ro-Mans di luna e dintorni, molto irritato per il comportamento poco civile del suo subalterno. Tanto irritato che scocca un potente raggio U (bisogna sempre stare molto attenti ai raggi U). A questo punto vediamo città in fiamme (che prima non c'erano), terremoti, distruzioni apocalittiche e persino una moria di dinosauri. Si tratta ov-

un film, e non

Marte e Sul sentiero dei mostri.
Da notare che *Robot Monster* è parzialmente a tre dimensioni, e dunque teoricamente visibile solo con quegli occhialini di cartone, con una lente verde e una rossa, che ricompaiono di tanto in tanto in occasione di pellicole particolarmente brutte (l'ultima che ricordo è *Lo squalo 3D*) e che possono essere raccolti dai mucchietti che si formano all'ingresso dei cinema, gettati da spettatori che escono lamentandosi per il mal di testa. Lo speciale "tocco tuckeriano" si nota però in un dettaglio. Per imperizia nel maneggiare il 3D, l'effetto stereoscopico non riuscì, lasciando allo spettatore due alternative: 1) non usare gli occhialini e vedere *Robot Monster* come un normale film bidimensionale, però con le immagini sfasate; 2) usare gli occhialini e godersi lo spettacolo sempre a due dimensioni, ma colorato a sinistra di rosso e a destra di verde (o viceversa), in una brillante anticipazione della psichedelia.

La pellicola venne proiettata per una sola settimana in qualche cinema di provincia, tra le proteste del pubblico che voleva indietro i soldi del biglietto; poi sparì dalla circolazione, e con essa i compensi per chi vi aveva collaborato. Ma Tucker, implacabile, sentiva che il suo destino era nella fantascienza. Passarono sette anni ed ecco l'oscuro *Cape Canaveral Monsters*, in cui i mostri sono due terroristi

ta dopo essere
Ma quasi tutta la pellicola è fatta di spezzoni di documentari della Nasa, mentre la colonna sonora - ci informa Donald C. Willis, autore della più esaustiva enciclopedia del cinema horror e di fantascienza - è forse la peggiore della storia.

Vale la pena ricordare film del genere? Io non ho dubbi: sì. Rappresentano un'epoca felice in cui anche un disgraziato come Phil Tucker poteva improvvisarsi regista, e un commerciante di mobili scrivere una sceneggiatura che non stava né in cielo né in terra. Il belga Jean-Pierre Bouyxou, nel suo bellissimo *La science fiction au cinéma*, ha giustamente puntato il dito sul guaio combinato da Kubrick con *2001 Odissea nello spazio*. Sì, certo, quel film ha nobilitato tutta la fantascienza cinematografica e mandato in solluchero critici sussiegosi, che fino a quel momento avevano odiato la sf con tutte le loro forze. Ma ha anche fatto sparire dagli schermi dischi volanti e piante cannibali, topiragno assassini (di cui parlerò prossimamente) e luccertoloni affamati, uomini talpa e formiche giganti. Da quel momento il cinema fantastico ha perso un po' della sua anima delirante.

Volete mettere il balordo e pulcioso Ro-Man col gelido Hal Kubrickiano? Se davvero preferite il secondo, vi meritate *Johnny Mnemonic*, e buon pro vi faccia.

Valerio Evangelisti

dall'altra notte che cerco di farglielo capire!"

Tucker però non si lascia smontare. D'improvviso esclama con enfasi: "Ro-Man!". "Cosa diavolo sarebbe un Ro-Man?" chiede Ordnung. "L'abbreviazione di Robot-Man!" "E come sarebbe fatto?" "Non ne ho la minima idea." Il mostro dagli occhi a palla è subito dimenticato, soppiantato dalla nuova trovata. Il Ro-Man può iniziare il suo vacillante cammino.

A questo punto anche il lettore si chiederà come sia fatto un Ro-Man. È presto detto. Rivestite un attore di una pelliccia da gorilla, o comunque di qualcosa di peloso, e mettetegli in testa un casco da palombaro. Poi prendete l'antennina di una radio e fissatela sul casco. Otterrete così un Ro-Man identico a quello di *Robot Monster*. Quanto agli accessori, uno di quei contenitori che si usano in campagna per irrorare le piante di verdecime simulerà un'arma dal raggio calcificante, mentre un comune *walkie-talkie* residuo di guerra, posato su un tavolo da cucina, permetterà le necessarie comunicazioni intergalattiche.

Per quanto riguarda la trama del film, lasciò sbalorditi per la sua scempiaggine anche gli spettatori abituati alle peggiori stranezze. Va precisato che la responsabilità di Ordnung nel misfatto è, a suo dire, solo parziale. Il produttore del film, Al Zimbalist, era creditore di una somma da parte di un tizio, un commerciante di mobili con velleità di scrittura cinematografica. Zimba-

list gli cancellò il debito a condizione che rimettesse mano alla sceneggiatura, già traballante. Il mobiliere si mise diligentemente al lavoro. Ciò che combinò è presto riassunto.

Siamo in un'epoca successiva all'olocausto nucleare, che deve essere stato davvero tremendo, perché non ci sono più né case né città (il film fu interamente girato nel Bronson Canyon, presso Hollywood). L'umanità è ridotta a sei persone, gli Hu-Mans (notare la finezza). Si tratta di uno scienziato, di sua moglie, di due bambini bruttissimi e di un giovane e una ragazza. Su loro incombe Ro-Man, il robot peloso presumibilmente giunto dalla luna (che, come si sa, è popolata da gorilla palombari).

Ro-Man commette varie malefatte, tra cui lo strangolamento di uno dei bambini del professore (con grande sollievo della platea). Sta però per commettere la malefatta peggiore di tutte, e cioè sfogare le sue voglie bestiali sulla moglie dello scienziato, quando dal *walkie-talkie* posato sul tavolo da cucina in mezzo al *canyon* arriva una chiamata. È il Grande, cioè il signore assoluto dei Ro-Mans di luna e dintorni, molto irritato per il comportamento poco civile del suo subalterno. Tanto irritato che scocca un potente raggio U (bisogna sempre stare molto attenti ai raggi U). A questo punto vediamo città in fiamme (che prima non c'erano), terremoti, distruzioni apocalittiche e persino una moria di dinosauri. Si tratta ov-

viamente di fotogrammi presi da altri film, e nello specifico da *Volo su Marte* e *Sul sentiero dei mostri*.

Da notare che *Robot Monster* è parzialmente a tre dimensioni, e dunque teoricamente visibile solo con quegli occhialini di cartone, con una lente verde e una rossa, che ricompaiono di tanto in tanto in occasione di pellicole particolarmente brutte (l'ultima che ricordo è *Lo squalo 3D*) e che possono essere raccolti dai mucchietti che si formano all'ingresso dei cinema, gettati da spettatori che escono lamentandosi per il mal di testa. Lo speciale "tocco tuckeriano" si nota però in un dettaglio. Per imperizia nel maneggiare il 3D, l'effetto stereoscopico non riuscì, lasciando allo spettatore due alternative: 1) non usare gli occhialini e vedere *Robot Monster* come un normale film bidimensionale, però con le immagini sfasate; 2) usare gli occhialini e godersi lo spettacolo sempre a due dimensioni, ma colorato a sinistra di rosso e a destra di verde (o viceversa), in una brillante anticipazione della psichedelia.

La pellicola venne proiettata per una sola settimana in qualche cinema di provincia, tra le proteste del pubblico che voleva indietro i soldi del biglietto; poi sparì dalla circolazione, e con essa i compensi per chi vi aveva collaborato. Ma Tucker, implacabile, sentiva che il suo destino era nella fantascienza. Passarono sette anni ed ecco l'oscuro *Cape Canaveral Monsters*, in cui i mostri sono due terroristi

morti nel tentativo di sabotare la famosa base spaziale e riportati in vita dopo essere stati "energizzati". Ma quasi tutta la pellicola è fatta di spezzoni di documentari della NASA, mentre la colonna sonora - ci informa Donald C. Willis, autore della più esaustiva enciclopedia del cinema horror e di fantascienza - è forse la peggiore della storia.

Vale la pena ricordare film del genere? Io non ho dubbi: sì. Rappresentano un'epoca felice in cui anche un disgraziato come Phil Tucker poteva improvvisarsi regista, e un commerciante di mobili scrivere una sceneggiatura che non stava né in cielo né in terra. Il belga Jean-Pierre Bouyxou, nel suo bellissimo *La science fiction au cinéma*, ha giustamente puntato il dito sul guaio combinato da Kubrick con *2001 Odissea nello spazio*. Sì, certo, quel film ha nobilitato tutta la fantascienza cinematografica e mandato in solluchero critici susseguenti, che fino a quel momento avevano odiato la sf con tutte le loro forze. Ma ha anche fatto sparire dagli schermi dischi volanti e piante cannibali, topiragno assassini (di cui parlerò prossimamente) e luctoloni affamati, uomini talpa e formiche giganti. Da quel momento il cinema fantastico ha perso un po' della sua anima delirante.

Volete mettere il balordo e pulcioso Ro-Man col gelido Hal kurbriekiano? Se davvero preferite il secondo, vi meritate *Johnny Mnemonic*, e buon pro vi faccia.

Valerio Evangelisti