



Lorenzo Ricciardi

HORROR TALKS

Il cinema horror raccontato dai protagonisti
Volume due: da Scanners a Pet Sematary



FALSOPIANO

FALSOPIANO

CINEMA



EDIZIONI

FALSOPIANO

Lorenzo Ricciardi

HORROR TALKS

Il cinema horror raccontato dai protagonisti

Volume due: da *Scanners* a *Pet Sematary*

INDICE

<i>Incubo sulla città contaminata</i> (1980)	p. 9
<i>Scanners</i> (1981)	p. 15
<i>The Howling</i> (1981)	p. 23
<i>L'aldilà</i> (1981)	p. 35
<i>An American Werewolf in London</i> (1981)	p. 48
<i>The Evil Dead</i> (1981)	p. 61
<i>Basket Case</i> (1982)	p. 75
<i>Poltergeist</i> (1982)	p. 83
<i>The Thing</i> (1982)	p. 91
<i>Videodrome</i> (1983)	p. 104
<i>A Nightmare on Elm Street</i> (1984)	p. 112
<i>Phenomena</i> (1984)	p. 129
<i>Re-Animator</i> (1985)	p. 135
<i>Day of the Dead</i> (1985)	p. 147
<i>Fright Night</i> (1985)	p. 155
<i>Demoni</i> (1985)	p. 163
<i>The Hitcher</i> (1986)	p. 172

<i>The Fly</i> (1986)	p. 179
<i>Henry - A Portrait of a Serial Killer</i> (1986)	p. 189
<i>Nekromantik</i> (1987)	p. 196
<i>Hellraiser</i> (1987)	p. 204
<i>Prince of Darkness</i> (1987)	p. 220
<i>Child's Play</i> (1988)	p. 227
<i>The Blob</i> (1988)	p. 239
<i>La chiesa</i> (1989)	p. 249
<i>Pet Sematary</i> (1989)	p. 260
<i>Society</i> (1989)	p. 268

HORROR TALKS - VOLUME DUE

INCUBO SULLA CITTÀ CONTAMINATA (1980)

“Una cosa è chiara, dobbiamo criticare anche noi stessi. Pensa solo alla vita che abbiamo condotto fino a ieri: chiusi in quelle ridicole città, in una giungla di acciaio e di cemento, come macchine. Tutto questo doveva succedere per capire la verità. Speriamo non sia troppo tardi”

Il giornalista televisivo Dean Miller è testimone dell'atterraggio di emergenza dell'aereo militare dove è presente lo scienziato che deve intervenire. Ma, insieme allo scienziato, dal portellone fuoriescono uomini invasati che si scagliano con ferocia contro il cordone di militari, che ha tempestivamente circondato l'aereo, e in poco tempo invadono la città. La causa della mutazione dei passeggeri del volo è l'esposizione a radiazioni provenienti da una centrale nucleare.

Prima incursione nel genere horror per Umberto Lenzi, dopo la trilogia giallo-erotica, i due cannibalici (in attesa del più noto *Cannibal Ferox*) e i poliziotteschi caratterizzati dal celebre sodalizio con Tomas Milian. Forse il suo miglior horror, rivalutato negli anni grazie all'attenzione di Quentin Tarantino¹ che più volte ha pubblicamente espresso il suo gradimento, considerandolo una delle sue più grandi ispirazioni. Tematiche e modalità (in parte) poi riprese da Robert Rodriguez² in *Planet Terror*, co-prodotto insieme a Tarantino, e in *28 giorni dopo* di Danny Boyle.

La sceneggiatura, opera di Antonio Cesare Corti, Luis Maria Delgado e Piero Regnoli, era piuttosto breve e fu proposta a Lenzi, che la disapprovò fin da subito. La produzione, infatti, voleva un film di zombi mascherato in altro modo. Era una delle prime volte in cui Lenzi non aveva messo mano all'idea originale, per cui si trovò di fronte a una sceneggiatura che non approfondiva in maniera chiara né il tema dei morti viventi né quello della contaminazione. Per cui, alla fine, la riscrisse quasi del tutto. Lo stesso regista suggerì ai produttori di non realizzare l'ennesima copia del film di Romero o di Fulci, ma di dare un'impronta diversa, legata, appunto, a un fatto di cronaca realmente accaduto. E su questo la ebbe (in parte) vinta.

Non si era ancora verificata la catastrofe di Chernobyl, ma Lenzi prese in prestito l'idea dal disastro di Seveso, avvenuto nel 1976, uno dei più gravi incidenti ambientali della storia italiana: una nube di diossina, sostanza cancerogena, si sprigionò da una fabbrica di cosmetici, l'Icmesa, a causa di un incidente in un

reattore. Fanghi maleodoranti sversati nel Certesa, un affluente del Lambro. Ci furono proteste e allarmi dalla popolazione. E quel giorno la fuga di triclorofenolo, un componente dei diserbanti, bruciò la pelle dei bambini, uccise gli animali, cancellò il verde dei prati. Gli effetti immediati furono evidenti soprattutto dal punto di vista dermatologico.

La causa delle mutazioni nel film è, dunque, da attribuire all'esposizione di radiazioni sprigionate da una centrale nucleare. Il conseguente danno al sistema emolinfopoietico genera nella persone colpite violenti pulsioni: questi individui, infatti, sono alla disperata ricerca di sangue fresco per sopravvivere. Per questo motivo Lenzi li ha sempre considerati più simili ai vampiri che agli zombi.

Tarantino forse ha equivocato perché quelli non sono zombi ma uomini contaminati da radiazioni nucleari che subiscono delle trasformazioni metaboliche per cui devono nutrirsi continuamente di sangue. Sarebbero più assimilabili ai vampiri, ma li vollero fare come zombi e non ci fu niente da fare. Questa è un'altra conferma della mia preferenza del reale nei confronti del fantastico. Mi stupisce che Tarantino non abbia capito la differenza con gli zombi di Romero.

Da sempre inglobato nel filone degli *zombie-movies*, in realtà in *Incubo sulla città contaminata* i protagonisti non sono morti viventi, come Romero prima e Fulci poi avevano abbondantemente descritto, ma contaminati, "mutanti" appunto. La trama è maggiormente debitrice de *La città verrà distrutta all'alba* di Romero, infatti, piuttosto che del suo *Zombi*. Alcune caratteristiche richiamano gli zombi di romeriana memoria, ovvero il bisogno incontrollabile di sangue, il contagio del "morbo" con un morso e il colpo in testa (e il fuoco) come unica soluzione per ucciderli, ma, al contrario dei morti viventi classici, sono veloci, intelligenti, feroci, spietati e in grado di utilizzare armi.

Non erano dei morti viventi, ma delle persone vive; per questo corrono e utilizzano le armi. [...] Ho dovuto aggiungere qualche elemento di fantasia e così ho deciso che potevano morire solo con i colpi in testa e con il fuoco. Solo questo li avvicina un po' agli zombi, perché il fatto che loro trasmettano la pestilenza agli altri è una cosa normale per le persone contaminate. È quello che succede anche con l'AIDS³.

Un altro scontro con la produzione si verificò sulla scelta del make-up dei contaminati. I produttori volevano che il loro aspetto fosse simile a quello dei morti viventi dei film di Romero, ma Lenzi si oppose perché voleva creare un tipo di "zombie" diverso, con le varie fasi della contaminazione in bella mostra: una prima fase in cui presentavano pustole o croste sanguinanti e una seconda in

cui il loro aspetto cambiava notevolmente, ricoperto da necrosi.

Umberto Lenzi spinse per avere nei panni del protagonista un attore di alto livello, come Franco Nero, Fabio Testi o John Saxon, ma i produttori messicani (il film è una co-produzione italo-spagnolo-messicana) imposero Hugo Stiglitz, che per loro era una star a quel tempo, contro il parere del regista. Per il resto del cast furono scelti attori protagonisti di diverse pellicole di genere in quegli anni: Mel Ferrer, Laura Trotter, Maria Rosaria Omaggio, Francisco Rabal.

Discreti il make-up e gli effetti speciali di Pino Ferranti, truccatore di fiducia, che sopperì con l'ingegno alla povertà di mezzi a disposizione. Insieme al suo team, riuscì nell'impresa di truccare circa un centinaio di mostri in sole 7 ore (dalle 3 fino alle 10 del mattino), prima della famosa scena dell'aereo.

Incalzante la colonna sonora di Stelvio Cipriani, che funziona in maniera ottimale per accompagnare le scene violente e *splatter*. Si alternano temi elettronici nei momenti di tensione ad altri ritmici tra il funky e il rock.

Girato in 35mm con un budget piuttosto risibile tra Roma, in realtà poche scene, Madrid e Saragozza (la sequenza dell'aeroporto), per un totale di otto settimane di riprese. Il film uscì in Italia l'11 dicembre 1980 con il divieto ai minori di 18 anni.

Lenzi voleva porre l'attenzione sul rapporto tra l'uomo e la tecnologia, ma anche sul ruolo ambiguo e subdolo dei media, in grado di condizionare la realtà, e le manovre oscure dei militari, intenzionati a segretare l'incidente (nel film le autorità governative decidono di non divulgare notizie, limitandosi a proclamare uno stato di coprifuoco generale).

Ho voluto fare un film realistico che metteva in ballo questa società comandata dai militari - è abbastanza chiaro che si tratta di una dittatura militare, si vede solo l'esercito - che poteva essere ambientato nel 2020, dove un disastro nucleare provocava una tragedia di proporzioni mondiali. Era poi anche un monito per l'umanità⁴.

Grazie alla maestria nel trattare i generi popolari, lui che ha spaziato un po' tra tanti generi cinematografici, Lenzi riesce a districarsi, senza freni inibitori, con una storia originale scritta non di suo pugno, attori imposti dalla produzione e un budget ristretto, offrendo allo spettatore una chiara sensazione di apocalisse e di un'umanità senza scampo. Il regista toscano spinge l'acceleratore sulle scene *action* e di assedio con un ritmo serrato e momenti chiassosi e bizzarri, fino all'inaspettato (e criticato) finale, che l'hanno reso un piccolo *cult*, soprattutto oltreoceano.

INTERVISTA A UMBERTO LENZI (2009, 2011)

Nel 1980 dirige *Incubo sulla città contaminata*, diventato col tempo un vero e proprio cult, anche tra i giovani e tra gli addetti ai lavori, Tarantino in primis. Con questo film lei “stravolge il genere horror”. Si passa dai lenti morti viventi a questi veloci invasati contaminati. È d'accordo con quest'affermazione?

Sì, *Incubo sulla città contaminata* è una variante originale delle tematiche zombi, i personaggi sono uomini in carne e ossa resi mostruosi da una contaminazione radioattiva conseguente al guasto di una centrale nucleare. Si tratta a ben vedere di qualcosa di tremendamente attuale, non a caso ha ripreso il tema come produttore Tarantino per il film di Rodriguez.

Come partì il progetto?

I produttori mi contattarono perché avevano bisogno di un bravo regista. La sceneggiatura era stata già scritta, ma non mi piaceva particolarmente perché volevano fare un film di zombi “mascherato”. Inoltre, era molto breve, sarebbe andato bene per un mediometraggio al massimo. Per questo motivo aggiunsi diverse scene, compreso tutto il finale, addirittura alcune sequenze furono aggiunte durante le riprese. Alla fine la riscrissi quasi per intero. Di sicuro cambiai i protagonisti: non più morti viventi, ma contaminati. Con un messaggio antinucleare di fondo molto potente.

Come andò con il cast?

Per i protagonisti avevo pensato ad attori diversi, ma i produttori messicani che finanziavano il film al 60% imposero questo Hugo Stiglitz. In quel periodo era piuttosto apprezzato, soprattutto in Sud America e negli Stati Uniti, ma a me non piaceva particolarmente. Non era il massimo come attore. Per fortuna, era circondato da altri bravi attori, come Mel Ferrer, con cui avevo già lavorato, e Francisco Rabal, uno degli attori spagnoli più affermati nel mondo.

Come doveva essere il make-up dei protagonisti inizialmente?

Questo fu un altro aspetto sul quale mi trovai in contrasto con i produttori. Loro volevano riprendere il make-up dei film di Romero o di Fulci. Io mi opposi fortemente. La mia idea era quella di dare a questi esseri un aspetto diverso nel corso del film. Prima si dovevano vedere delle pustole, delle lesioni sul viso e sulle mani, poi man mano che la contaminazione va avanti diventano sempre più mostruosi.



Incubo sulla città contaminata (1980)

Su quale tema ha voluto puntare l'attenzione?

Io non ho mai voluto fare film di genere fantastico, ho sempre cercato di aggiungere qualcosa che fosse "reale". In tutti i miei film l'ho fatto, sono sempre partito da un fatto reale o che potesse esserlo. In questo caso, la contaminazione dovuta a un incidente in una centrale nucleare. Una cosa che si potrebbe verificare ovunque da un momento all'altro e avere delle conseguenze molto gravi per il futuro dell'umanità. Ho cercato di focalizzarmi su questo tema, mantenendo però gli elementi *splatter* e le sequenze action.

Lo considera il migliore dei suoi horror?

È il più *splatter* dei miei horror, forse il migliore. Mi fu proposto quando era già stato scritto da altri, di solito nei miei film sono io stesso l'autore della storia o comunque il co-sceneggiatore. Quindi lo riscrissi cambiando gli zombi dell'originale in contaminati. Passando, in sostanza, dal fantastico al reale. Mi ispirai al dramma di Seveso e alla diossina che inquinò l'intera zona in seguito al grave incidente industriale.

SCANNERS (1981)

*“La telepatia non è la lettura della mente.
È un diretto legame tra due sistemi nervosi separati solo dallo spazio”*

Gli “scanners” sono individui dotati di incredibili poteri psichici, telepatici e telecinetici, in grado di influenzare la mente altrui, dei “mutanti” creati dagli effetti collaterali dell’Ephemerol, una droga prescritta come antidolorifico nelle donne incinta. Cameron Vale, un disadattato senza fissa dimora che vive ai margini della società, è uno di loro. Viene preso in cura dal dottor Paul Ruth, scienziato della ConSec, una multinazionale che si occupa di percezione extra-sensoriale, e scelto per braccare Darryl Revok, a capo di un gruppo di pericolosi scanners che intendono utilizzare il loro potere per dominare il mondo.

L’origine di *Scanners* risale al 1969, anno del debutto di David Cronenberg con *Stereo*⁵, ambientato in un misterioso istituto in cui la sperimentazione sessuale veniva utilizzata per sviluppare i poteri telepatici di un gruppo di soggetti. L’idea degli umani che si evolvono in telepati rappresentò, poi, la premessa di due altri script intitolati *The sensitives* e *Telepathy 2000*⁶. Dalla loro fusione venne fuori una storia che nel 1971 il regista canadese propose persino a Hollywood, ma fu scartata da Roger Corman. Fortuna volle che la maggior parte delle produzioni cinematografiche canadesi degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta, tra cui anche i suoi film precedenti (*Il demone sotto la pelle*, *Rabid*, *The brood*), venivano finanziate attraverso uno scudo fiscale del 100% sui costi di capitale per gli investitori, per cui il film venne messo in produzione in fretta e furia senza una sceneggiatura completa e set ancora incompleti, per richiedere e ottenere le sovvenzioni. Soldi che dovevano essere spesi, però, prima della fine dell’anno. La lavorazione del film, pertanto, fu piuttosto complicata.

Me la ricordo come un’esperienza fisicamente molto dura, lunghe ore al gelo dell’inverno di Montreal, sempre in piedi e anche quando giravamo gli interni la cosa non cambiava di molto, visto che usavamo edifici abbandonati senza riscaldamento. Inoltre, ho avuto un tempo di pre-produzione molto scarso, intorno alle due settimane se mi ricordo bene⁷.

Fino a quel momento, *Scanners* era il film con il budget più consistente (quattro milioni di dollari, grazie all’amico produttore Pierre David) con cui Cronenberg avesse mai lavorato e anche quello più lungo da realizzare (circa nove settimane di riprese). In mano aveva solo la prima bozza della sceneggiatura, che aveva scritto in tre settimane. Durante tutte le riprese, il regista conti-



Scanners (1981)

nuava a scrivere e correggere la sceneggiatura per la scena successiva.

Mi sono ritrovato a scrivere sul set, a scrivere a pranzo invece di mangiare, a scrivere la sera, a scrivere durante i fine settimana. Abbiamo poi dovuto destreggiarci con il programma per fare scene che non erano pronte, in termini di effetti speciali e di set⁸.

Una cosa nuova per un regista che era solito preparare meticolosamente il materiale e tutti i dettagli del set prima delle riprese. Inoltre, proprio a causa di una pre-produzione insufficiente, si verificarono problemi anche con il finale. In fase di montaggio, Cronenberg si accorse, infatti, che gli effetti speciali non avevano funzionato e il materiale girato non era utilizzabile:

Quando andai dai produttori suggerii loro l'unica cosa che mi sembrava possibile: visto che avevamo inserito nel budget una certa somma per distribuire il film in Dolby, io proposi di utilizzare quei soldi per rigirare il finale, cosa che a quel punto mi sembrava molto più importante! Loro furono d'accordo con me anche perché, all'epoca, pochissimi cinema erano attrezzati con l'impianto Dolby. Per cui preparai tutto come si deve e rigirai il finale come volevo⁹.

Tra l'altro, il primo giorno di riprese fu segnato da un'orribile tragedia: mentre la troupe si preparava a girare in autostrada, un uomo che guidava un camion, distratto dalle riprese, andò a sbattere contro una Toyota, uccidendo le due donne all'interno.

Cronenberg si occupò personalmente del cast. Michael Ironside, che aveva poca esperienza alle spalle fino a quel momento, era stato originariamente assunto per una piccola parte, la sequenza *flashback* in bianco e nero. Alla fine, il regista canadese, colpito dalla sua prova attoriale, gli assegnò la parte di uno dei due protagonisti maschili, Darryl Revok:

Cronenberg mi disse che stava riconsiderando po' la sceneggiatura per farmi avere un ruolo più lungo. In alcuni casi seppi di avere nuove scene letteralmente la sera prima, altre volte due giorni prima, perché stava riscrivendo la sceneggiatura mentre giravamo. Una cosa molto audace da fare. Solo uno come David, che è così abile in quello che fa, avrebbe potuto farlo.

Scanners è stato il punto di svolta nella mia carriera: lavorare con David Cronenberg e Dick Smith, padre degli effetti speciali e del make-up, per me è stato un po' come uno spartiacque.

Stephen Lack, invece, era un artista nella scena *bohémien* di Montreal quando incontrò Cronenberg (e dopo *Scanners* smise quasi di recitare per concentrarsi sulla carriera da pittore, anche se il regista canadese lo volle ancora con sé in *Inseparabili*), e aveva da poco finito di girare un film. Fu contattato per interpretare il ruolo di Cameron Vale, lo “scanner buono”:

Stavo girando un altro film, *Head On*, quando David mi inviò la sceneggiatura di *Scanners*. Mi piaceva David, pensavo fosse una persona speciale e mi piaceva l’idea di lavorare per lui. Così gli dissi: “Devi concedermi una settimana di riposo dopo *Head On*”. Le mie giornate lavorative duravano 14 ore. “Giusto”, mi rispose David. Ovviamente mentirono. Due giorni dopo aver terminato *Head On*, ero a Montreal per provare il guardaroba e due giorni dopo ero già sul set¹⁰.

Ma le vere star del film erano Jennifer O’Neill (giunta durante le riprese a uno stato avanzato di gravidanza), colta alla sprovvista dalla violenza nel film, dopo aver ricevuto dai produttori una sceneggiatura da cui era stato omesso lo spargimento di sangue, e l’esperto Patrick McGoohan, che aveva da poco recitato in *Fuga da Alcatraz*, scelto per vestire i panni del dottor Ruth. McGoohan si scontrò spesso sul set con David Cronenberg e con il resto del cast:

È un attore brillante. La voce, il carisma, la presenza, il volto. Fenomenale... ma era così arrabbiato. Il suo odio per sé stesso è venuto fuori sotto forma di rabbia contro tutti e tutto. Mi disse: “Se non bevessi avrei paura di uccidere qualcuno”. Alla fine del film non ci lasciammo in ottimi rapporti¹¹.

Per gli effetti speciali fu contattato il Maestro Dick Smith, che aveva da poco terminato di lavorare per dieci mesi su *Stati di allucinazione* di Ken Russell. Nonostante fosse interessato al progetto e avesse apprezzato la sceneggiatura, il duro lavoro sul film di Russell lo aveva stremato, ma decise comunque di mettersi a disposizione, dando preziosi consigli su quali materiali e quali tecniche dovevano essere utilizzate, a patto che non fosse costretto ad andare sul set. In realtà, durante le riprese per il nuovo finale, raggiunse la troupe personalmente e si occupò del make-up e degli effetti speciali. Cronenberg si affidò all’estro di Smith, che inventò la memorabile battaglia conclusiva ed ebbe l’idea delle teste che esplodono. L’immagine più celebre associata al film è certamente la testa dell’attore Louis Del Grande che esplode. La realizzazione della sequenza, però, presentò non poche difficoltà. Per rendere la scena più credibile si riempì il calco in lattice dell’attore con cibo per cane, sciroppo di mais, interiora di coniglio, ma il piano iniziale di far saltare in aria la testa con degli esplosivi non funzionò.

Uno degli effettisti, Gary Zeller, risolse il problema sdraiandosi dietro la poltrona e sparando la testa con un fucile calibro 12. I produttori, preoccupati di ricevere la tanto temuta X dalla MPAA che avrebbe compromesso la distribuzione, vollero girare una seconda versione della scena in cui il telepate muore di infarto, da usare anche per un'eventuale vendita televisiva. Cronenberg non era interessato e, mentre la troupe girava, andò a riposarsi. La sequenza rimase inedita e inutilizzata.

Scanners fece il debutto nelle sale americane il 14 gennaio del 1981, in Canada uscì, invece, due giorni dopo. Com'era successo con i film precedenti, anche *Scanners* ricevette *feedback* negativi da parte dei critici. Roger Ebert, per esempio, ne parlò in questo modo: «*Scanners* è un horror realizzato con tanta abilità e talento, che sarebbe potuto essere ottimo, se solo avesse trovato un modo per coinvolgerci. Ma non credo ci sia riuscito. Non ho mai avuto la sensazione durante la visione che importasse molto chi ha vinto o perso, chi è sopravvissuto o è morto, se non fosse per gli effetti speciali e l'aspetto elegante del film. È uscito quasi in contemporanea con *Stati di allucinazione*, un altro horror che in alcune recensioni veniva collegato a *Scanners*. Non credo che siano paragonabili. *Stati di allucinazione* è costato molti milioni di dollari in più, ma non è questa la differenza che conta veramente. Il film di Russell ha coinvolto i suoi personaggi in esperienze che credevamo (per tutta la durata del film) stessero davvero accadendo a loro. In modo indiretto, stavano accadendo anche a noi. In *Scanners* non siamo mai veramente coinvolti. Stiamo solo lì a guardare». La pellicola, però, andò molto bene nelle sale, incassando poco più di quattordici milioni di dollari solo in Nord America, diventando anche il primo film di Cronenberg al numero 1 negli Stati Uniti e il primo film canadese in assoluto a raggiungere la prima posizione tra gli incassi.

Scanners è forse il film che più di ogni altro nella filmografia di Cronenberg evidenzia l'ossessione più sentita del regista già anticipata nel primo film, *Stereo*: la questione della telepatia e del controllo della realtà per mezzo di poteri cerebrali. Qui il discorso di Cronenberg è diretto, lineare, subito decifrabile nelle linee generali, nonostante la complessità dell'azione e della messa in scena. Le due organizzazioni rivali, proiettate in un futuro prossimo si contrappongono come due forze opposte e di uguale calibro: quella del dottor Ruth, concepita con finalità "benefiche", quella degli scanners ribelli, indirizzata al male e al controllo sul mondo tramite volontà di potenza. Al centro il protagonista, con un passato di "malvagio" alle spalle, che via via prende sempre maggior coscienza dei suoi poteri straordinari e finisce per sconfiggere le forze del male. In posizione quasi centrale nella filmografia di Cronenberg, *Scanners* ne rappresenta in qualche modo lo snodo tematico più importante, a partire dal quale saranno possibili le riflessioni del regista sulla civiltà odierna in *Videodrome*, *La zona morta* e *La mosca*¹².

Scanners è già probabilmente un film in cui il mostrare si oppone al narrare, un metodo strettamente connesso con la distruzione del corpo. E, infatti, i corpi sono scossi dalle fondamenta, violati nella forma o nel funzionamento da una telepatia che si configura come fenomeno fisico. Fino allo scontro finale che assume le proporzioni e i toni di una sfida biblica, con tanto di fiamme prodotte per autocombustione, occhi che scoppiano o perdono colore, espressioni sataniche e vene che sembrano escrescenze tumorali: mai l'espressione classica del *tête-à-tête* era stata presa così sul serio¹³.

Sempre nel 1981 Leon Whiteson scrisse e pubblicò un adattamento romanizzato, intitolato *David Cronenberg's Scanners*.

Il film conta due sequel, *Scanners II: The new order* (1991) e *Scanners III: The takeover* (1992), entrambi diretti da Christian Duguay, e due *spin-off*: *Scanner Cop* (1994), scritto, diretto e prodotto da Pierre David, e *Scanner Cop II* (1995) di Steve Barnett. Più volte sono stati annunciati un remake e una serie tv, ma ancora nessun progetto ha avuto il via libera.

INTERVISTA A PIERRE DAVID (2021)

Hai iniziato a lavorare con Cronenberg nel 1979 in *The Brood* come produttore esecutivo.

A quel tempo gestivo una delle più grandi società di produzione/distribuzione indipendenti in Canada. David aveva lavorato con la Cinepix. Non so per quale motivo non siano arrivati a un accordo su *The Brood*. Victor Solnicki, avvocato e produttore di Toronto, che conoscevo, era anche amico di David e mi presentò il progetto. Poiché la mia divisione faceva parte di un importante gruppo radiotelevisivo, avevamo la struttura e i mezzi per dare il via libera rapidamente alle produzioni. Erano anche i tempi dello scudo fiscale in Canada, quindi per alcuni anni finanziare film è stato molto facile. Nel caso di *The Brood* ci muovemmo velocemente ed entrammo in produzione nel giro di un paio di mesi.

Come dicevi, la maggior parte delle produzioni cinematografiche canadesi degli anni 70 e dei primi anni 80 sono state finanziate attraverso uno scudo fiscale del 100%. È vero che *Scanners* fu messo in produzione senza una sceneggiatura completa e set ancora non allestiti per rivendicare i sussidi?

Sì, è vero. Gli anni dello scudo fiscale sono stati piuttosto folli. Era più difficile trovare buone sceneggiature rispetto ai soldi. Nel caso di *Scanners*, dovemmo muoverci rapidamente perché le riprese dovevano essere completate entro la

fine dell'anno solare. Quindi abbiamo elaborato più bozze in poche settimane... Io e David abbiamo trascorso innumerevoli ore lavorando sulla sceneggiatura mentre preparavamo il film! Abbiamo girato in location dove c'erano pochi set da costruire, in realtà, ma è vero che molti elementi sono stati allestiti all'ultimo minuto. E stavamo preparando cose che non erano mai state realizzate prima, come le teste che esplodono...

Cronenberg è sempre molto attento a tutti i dettagli. Com'era sul set con il cast e la troupe?

David è sempre molto attento a ogni dettaglio della produzione. Tutti i membri della troupe lo apprezzavano e lo rispettavano.

Cronenberg passava le mattine prima di girare le scene a riscrivere la sceneggiatura. Cosa ti ha convinto della storia a prendere parte al progetto?

David perfezionava di continuo la sceneggiatura, ma nel complesso avevamo uno script piuttosto solido prima di girare. Non ho solo "preso parte" al progetto, ma sono stato coinvolto in modo sostanziale sin dall'inizio, fin da quando David mi presentò una struttura approssimativa della storia. Ho adorato l'idea di base e lavorare con David dopo *The Brood*.

In *Scanners* ci sono tutti i temi cari a Cronenberg, dalla fantascienza al body horror, passando per la psiche, le macchine, la cospirazione e la ribellione. Secondo te è sottovalutato rispetto ai suoi altri film?

Non credo, *Scanners* a oggi è un film iconico, una parte molto importante della carriera tanto varia di David.

Il film è celebre per l'iconica scena dell'esplosione della testa. Sono stati fatti molti test prima di ottenere la sequenza giusta?

Oh sì, è stata un'odissea! Francamente nessuno sapeva come realizzarla e ottenere il risultato che volevamo. Quindi per alcune settimane, ogni fine settimana, abbiamo lavorato in un magazzino per tentare la "perfetta" esplosione della testa. Il nostro addetto agli effetti speciali, Gary Zeller, provò di tutto. Ma niente funzionava bene! La testa esplodeva solo in piccole parti o in parti troppo grosse, oppure c'era troppo fumo... A un certo punto eravamo molto frustrati, ma gli venne un'idea geniale: si mise sotto la sedia dove si trovava il manichino e usò un fucile da caccia per far saltare in aria la testa da sotto. È stata una cosa bellissima, e funzionò perfettamente!

***Scanners* ha dato vita a due sequel, di cui sei stato produttore esecutivo, e due spin-off, dirigendo tu stesso uno di questi. Che potenziale hai visto nella storia?**

All'epoca il mercato dell'home video andava molto forte. E *Scanners* era ancora molto caldo! Quindi decidemmo di fare due sequel e due *spin-off* che hanno venduto molto bene sul mercato mondiale.

THE HOWLING (1981)

*“I lupi mannari sono duri come gli scarafaggi.
Se non gli spari con pallottole d’argento, o li bruci, tornano sempre in vita”*

Il serial killer Eddie Quist è il terrore di una cittadina americana. Una coraggiosa giornalista televisiva, Karen White, è disposta a fare da esca accettando di incontrarlo in uno squallido cinema a luci rosse. La polizia irrompe quando sente gridare la donna e uccide l’uomo. Sconvolta dall’accaduto e perseguitata da violenti incubi, Karen, su consiglio dello psichiatra dottor Waggener, si trasferisce in una clinica isolata tra i boschi, di proprietà dello stesso medico. Ma la clinica, in realtà, è una colonia di lupi mannari.

Fra folclore e verità, “l’uomo lupo” ha affascinato e turbato l’immaginario collettivo, invadendo tanto la narrativa quanto il cinema. Se la mummia rappresenta l’implacabile vendetta e il vampiro la seduzione, il licantropo è la perdita totale di controllo. La maledizione, però, rende l’uomo lupo sia carnefice che vittima della sua condizione, creando così una percezione ambivalente nei confronti di questo mostro condannato. Il licantropo è il diverso, una creatura che per sua natura non riesce a trovare un posto fra i mondi, troppo bestia per quello degli uomini, troppo umano per quello animale¹⁴.

Alla fine degli anni Settanta il sottogenere licantropico aveva ormai perso popolarità, ma proprio all’inizio del decennio successivo tornò in auge, con una serie di film, molti dei quali quasi contemporanei, come *L’ululato* e *Un lupo mannaro Americano a Londra*.

Bob Rehme e la Avco Embassy volevano realizzare un film sui licantropi, che fosse commerciale, attirasse le masse e facesse un buon successo di pubblico. Precedentemente affidato al regista Jack Conrad, che aveva acquistato i diritti del romanzo omonimo (1977) di Gary Brandner e che abbandonò il progetto rimanendo solo come produttore del film, il timone de *L’ululato* fu affidato a Joe Dante, pupillo di Roger Corman, con cui aveva realizzato *Piranha*.

L’ultimo paio di film sui licantropi non ha avuto molto successo; *Legend of the Werewolf* di Freddie Francis non è stato neanche distribuito qui, e dopo un paio di film come *La notte del licantropo* il genere sembrava essersi esaurito. Perciò, se avevamo l’intenzione di andare avanti e realizzare uno di questi film, era importante provare a farlo in maniera diversa¹⁵.

La prima bozza della sceneggiatura, scritta da Conrad, fu messa da parte perché a Joe Dante, Mike Finnell e al produttore esecutivo Dan Blatt non piaceva.



The Howling (1981)

E il compito passò a Terence H. Winkless, che aveva avuto esperienza come assistente di produzione sul set di *Dark Star* di John Carpenter, ma era al debutto come sceneggiatore. Winkless cercò di riprendere i temi del romanzo di Brandner, approfondendo i personaggi e la loro volontà di preservare l'identità/coscienza di lupo, andando a fondo anche con il tema sessuale. La sceneggiatura iniziava a discostarsi dal romanzo¹⁶, la prima vera storia moderna sui lupi mannari, che fu usato, quindi, solo come base di partenza.

L'ululato è tratto da un romanzo nel quale i personaggi facevano un sacco di cose sciocche ed esagerate una volta entrati in contatto col soprannaturale. [...] Così abbiamo deciso di partire dalla concezione classicamente *old style* tipica dei tanti film con i lupi mannari per poi dargli una connotazione contemporanea; abbiamo fatto un film in cui si parla del lupo mannaro come se si stessero raccontando le gesta di un serial killer moderno¹⁷.

I produttori non erano ancora soddisfatti e convinti, così fu contattato John Sayles, che aveva lavorato su *Piranha* e conosceva bene il cinema di Dante e le sue prerogative. Sviluppò la sceneggiatura di Winkless, aggiungendo il celebre tono umoristico e alcune trovate, come il tema del libero arbitrio e il centro di recupero per i licanthropi, che fecero poi la fortuna del film.

Pensai a come si sarebbero integrati i lupi mannari se davvero fossero visuti negli Stati Uniti e mi venne l'idea della psicologia o meglio della psicologia pop; si sarebbero occupati di questo cercando di non essere scoperti. Un'altra cosa che abbiamo fatto è stata quella di tornare alle origini del mito del lupo mannaro prima che Hollywood ci mettesse le mani; principalmente la differenza consiste nel libero arbitrio: infatti, il lupo mannaro cinematografico ha perso il libero arbitrio e viene trasformato contro la sua volontà. [...] *L'ululato* affronta proprio il tema del libero arbitrio in campo sociale: molti dei lupi mannari sono felici di esserlo e si nascondono sotto le sembianze di bravi cittadini, accettando questi super poteri con la piena consapevolezza che sono malvagi¹⁸.

Joe Dante riprese il mito del lupo mannaro ripercorrendo in parte gli stilemi del "classico" licanthropo, ma cercando di attualizzarlo. *L'ululato*, infatti, nacque per essere un film attuale e radicato nel periodo storico contemporaneo, nel quale Dante inserì anche elementi soprannaturali convenzionali. Fu uno dei primi film ad affrontare il tema dei licanthropi con una sensibilità disincantata e quasi meta-narrativa, soprattutto nella delineazione dei personaggi, i quali vivono in un mondo in cui i lupi mannari fanno parte della cultura pop.

Una volta completata la sceneggiatura, si passò al casting. Dee Wallace fu la

prima a essere scelta nel ruolo della protagonista femminile. Dante l'aveva apprezzata particolarmente nell'horror di Craven *Le colline hanno gli occhi* e, dopo un provino, si convinse ad averla nel suo film. Fu la stessa Wallace, poi, a consigliare l'attore Christopher Stone, con cui aveva una relazione, che avrebbe interpretato il marito nella pellicola¹⁹. Tra gli attori spunta Robert Picardo nei panni del serial-killer/licantropo, che Dante volle in quasi tutti i suoi film successivi, diventando così il suo attore-feticcio. Il regista chiamò anche Belinda Balaski, già presente in *Piranha*, per un piccolo ruolo. Il resto del cast è composto perlopiù da veterani del grande schermo: John Carradine, Kevin McCarthy, Dick Miller, Patrick Macnee. Furono scelti per piccoli camei anche Roger Corman e lo sceneggiatore John Sayles.

L'ululato è un atto d'amore di Dante nei confronti del cinema e del filone licantropico in particolare. Come aveva fatto con *Piranha*, riproponendo una personale visione del "pericolo che arriva dall'acqua" dopo il successo de *Lo squallido*, lo stesso fece con *L'ululato*. Utilizzò per i suoi personaggi i nomi dei registi di film con protagonisti i lupi mannari, ma si allontanò dalla tradizione dell'immagine romantica di Lon Chaney Jr. Inoltre, il regista si fregiò del primato di mostrare per la prima volta sul grande schermo la trasformazione in diretta da uomo a licantropo, battendo di pochi mesi *Un lupo mannaro Americano a Londra* di Landis. L'idea, in realtà, venne diversi anni prima proprio a Landis, che si affidò con Rick Baker, colui che si sarebbe occupato degli effetti speciali nel suo film. La produzione di *Un lupo mannaro Americano a Londra*, però, tardava a partire, i tempi non erano ancora maturi, perciò Dante affidò l'incarico di curare gli effetti proprio a Baker, che accettò per non precludersi la possibilità di partecipare al progetto e "spifferò" l'idea originale di Landis. Ma il caso volle che proprio in quel periodo arrivarono i finanziamenti necessari e Landis richiamò Baker.

Ero davvero interessato a *L'ululato* e avevo alcune idee su come realizzare la trasformazione. I produttori mi offrirono la completa libertà di visionare il *design*, con la promessa che avrebbero ascoltato i miei suggerimenti per le riprese dei miei effetti. Mi fecero un'offerta molto allettante, ma dato il mio impegno con *Un lupo mannaro...* decisi di rifiutare *L'ululato*²⁰.

A quel punto fu il suo pupillo Rob Bottin, poco più che ventenne, a occuparsi degli effetti speciali de *L'ululato*, con supervisione dello stesso Baker, che aveva già prodotto un sacco di materiale di prova, sculture e disegni, per l'effetto della trasformazione. E Bottin usò molte delle tecniche che voleva utilizzare Rick.

La lista degli effetti che volevano da me era assurda. Volevano le più incredibili trasformazioni mai filmate, e continuavano a chiedermi: “Sei sicuro di saper fare tutta questa roba?” [...] Non mi ero mai veramente seduto a disegnare un lupo mannaro, se non per la scena finale. Tutte le teste, le maschere e le fasi di transizione non assomigliano a un lupo mannaro, ma a una persona demoniaca che continua a cambiare²¹.

L'idea di Dante per le sequenze di trasformazione era stata concepita originariamente in termini grandiosi, ma dovette scendere a grandi compromessi a causa del budget esiguo a disposizione. Dopo la delusione di aver pianificato di girare scene con migliaia di pesci in *Piranha* e averne utilizzati solo 2 o 3 alla volta, capì che non sarebbe stato in grado di mostrare interamente la trasformazione finale da donna nuda a lupo mannaro, così decise di riprendere solo in primo piano la testa della donna e girare la scena nel suo ufficio perché i set non erano più disponibili.

Mentre nel film di Landis la trasformazione è completa, da uomo a bestia quadrupede, due stati che scivolano l'uno dentro l'altro, nel film di Dante il risultato finale è una creatura bipede ibrida, a metà tra un lupo e un uomo, con un *look* simil fiabesco, soluzione che Cronenberg riprenderà ne *La mosca* qualche anno più tardi.

Per la colonna sonora venne scelto Pino Donaggio, che aveva già lavorato con Dante in *Piranha*. Non avevano molti soldi a disposizione, per cui il rapporto fu piuttosto sbrigativo. Fu fatto venire dall'Italia, gli venne mostrato il film in moviola e gli furono indicate le scene dove avrebbero voluto un certo tipo di musica. Donaggio tornò in Italia, compose la colonna sonora e la inviò per posta.

Mi è piaciuto lavorare con Joe Dante, lo ricordo come una persona molto meticolosa²².

Le riprese durarono 28 giorni, tra maggio e giugno del 1980, con pochi altri giorni di *reshoots* un paio di mesi successivi. Con un budget di poco più di 1 milione e mezzo di dollari, il film, uscito negli States il 10 aprile 1981²³, ne incassò quasi 18.

“I denti sono più grandi. Più affilati. La saliva cola dappertutto. Le orecchie iniziano ad allungarsi sulla testa. Tutto ciò che si vede – e non è un bel vedere – si ingrandisce. Faccia. Mascelle. Corpo. Gambe. Finché a un certo punto la creatura è alta più di due metri. Il più grande maledetto lupo mannaro che abbiate mai visto”, tuonò la recensione apparsa sulla rivista inglese *Starburst*. L'enorme successo e l'incredibile risultato de *L'ululato* non lasciò indifferente neanche un certo Steven Spielberg, che propose a Dante l'idea di *Gremlins* e un episodio del film antologico *Ai confini della realtà*.

I segni distintivi del cinema di Dante sono sempre evidenti: immagini fresche

e imprevedibili, dialoghi vivaci, personaggi iconici e grotteschi, familiari e accessibili, il tutto condito da *humour* nero e da quelle intuizioni geniali che non mancano mai. A differenza di molti altri suoi lavori, però, dove prevale la critica politica, Dante propende per una critica alla società moderna vittima dei media e della televisione in particolare. Pochi registi hanno una così vasta conoscenza della storia del cinema, ma ancor meno sono quelli che hanno l'incredibile capacità di sfruttare questa conoscenza per perseguire le proprie ossessioni. Dante è sempre al passo con i tempi, costantemente alla ricerca di nuovi modi di fare cinema e di intrattenere il giovane pubblico, senza accettare gli ingannevoli compromessi dei grossi studios americani. Il suo cinema è arte e intrattenimento al tempo stesso. E *L'ululato* è uno dei più grandi esempi.

L'ululato ha dato vita a un corposo *franchise* con sette sequel:

- *Howling II - L'ululato (Howling II: Your sister is a werewolf)*, 1985, di Philippe Mora

- *Howling III*, 1987, di Philippe Mora

- *Howling IV (Howling IV: The original nightmare)*, 1988, di John Hough

- *Howling V - La rinascita (Howling V: The rebirth)*, 1989, di Neal Sundstrom

- *Howling VI - Mostriattoli (Howling VI: The freaks)*, 1991, di Hope Perello

- *Howling: New moon rising*, 1995, di Clive Turner e Roger Nall

- *The Howling: Reborn - Il risveglio dei licanthropi (The Howling: Reborn)*, 2011, di Joe Nimziki

INTERVISTA A JOE DANTE (2015)

Dopo *Piranha*, il film che ha dato la svolta alla tua carriera è stato *L'ululato*. Come entrasti nel progetto?

Dopo *Piranha* mi era stato chiesto di fare un film per la Universal intitolato *Jaws 3, People 0*. Nel frattempo, però, mi era giunta la notizia che il regista de *L'ululato* era stato licenziato. Aveva acquistato i diritti del libro e aveva scritto una prima bozza, ma i produttori non erano soddisfatti e si erano sbarazzati di lui. A quel punto mi venne chiesto di prendere parte al progetto. All'inizio non ero sicuro di voler abbandonare il precedente film. Pensai, però, che ne *L'ululato* avrei avuto molta più libertà e potere decisionale rispetto a un film della Universal. E accettai.

Appena entrato a far parte del progetto che decisione prendesti?

Quando mi coinvolsero, contattai John Sayles, con cui avevo già lavorato in *Piranha*, che riscrisse la sceneggiatura. Il romanzo dal quale era tratta era piuttosto

brutto e già un altro sceneggiatore da me ingaggiato (Terence H. Winkless, NdA) stava provando ad adattare troppo fedelmente il libro. Il risultato era buono, ma non mi entusiasmava. La vicenda nel libro era ambientata in una di quelle cittadine mai esistite, che aveva una strada principale e nessun telefono, cose che possono funzionare in un romanzo, ma non sono credibili se portate sullo schermo. John ha avuto grandi idee, come per esempio una specie di centro di recupero per i lupi mannari in mezzo ai boschi, e ha dato la svolta alla storia.

Come mai la scelta di girare un film con lupi mannari come protagonisti?

Erano un po' di anni che non venivano prodotti film di lupi mannari. L'ultimo risaliva al 1974, *La notte del licantropo* di Paul Annett, ma non era un granché, aveva addirittura come protagonisti veri lupi. Per me fu una grossa delusione. Per cui decisi che era il momento giusto per provarci, aggiungendo molti elementi contemporanei, tanto che per i primi venti minuti non pensi di trovarti di fronte a un film di licantropi, piuttosto a uno *slasher movie*, che era molto più popolare all'epoca. Decisi di introdurre gli elementi soprannaturali dopo.

Avevi anche già un'idea precisa dell'aspetto dei lupi mannari.

Sì. Pensa che per un breve periodo pensammo anche di usare lupi veri, ma erano molto difficili da addestrare, per cui abbandonammo presto l'idea. Quello che volevo fare era raffigurare il lupo mannaro come un grande animale che cammina sulle zampe posteriori. Rob Bottin ha fatto un lavoro straordinario alla fine.

Ci fu un po' di confusione all'inizio su chi dovesse realizzare gli effetti speciali. Alla fine la spuntò, appunto, Rob Bottin.

All'inizio contattammo Rick Baker per realizzare il make-up della bestia. Lui era molto interessato perché per diversi anni aveva parlato di un film con i lupi mannari con John Landis, ma il progetto non era mai partito. Circa un'ora dopo aver pranzato con lui, Rick parlò con John Landis, che rimase malissimo nello scoprire che Rick avrebbe usato le sue idee in un film che non fosse il suo. Non ne sono sicuro, ma credo che sia stato durante quella telefonata che John inventò un titolo e disse a Rick che il film stava per partire. Alla fine lavorammo con Rob Bottin, apprendista di Rick, che poi ho voluto anche in alcuni miei film successivi. È stato il suo primo grande lavoro ed è stato incredibilmente bravo, anche se sarebbe stato fantastico averli entrambi.

Nel 1981 uscirono diversi film con il lupo mannaro come protagonista. Si è sempre dibattuto su chi abbia avuto per primo l'idea di mostrare la trasfor-

mazione su grande schermo da uomo a lupo mannaro, sebbene *L'ululato* uscì prima di *Un lupo mannaro Americano a Londra*.

In quel periodo uscirono altri film sui lupi mannari. Nessuno era veramente connesso l'uno con l'altro e *L'ululato* fu uno dei primi a uscire. In ordine cronologico, comunque, il primo film in cui viene mostrata la trasformazione in lupo davanti la telecamera è stato il mio. La differenza importante è che ne *L'ululato*, diversamente dal film di Landis, gli attori erano sul set e ho potuto imprimere sullo schermo le loro reali reazioni durante la scena. Inoltre, in *Un lupo mannaro americano a Londra* la scena non è illuminata in maniera perfetta, lo si può facilmente vedere nell'immagine della mano che si allunga.

Tipico del tuo cinema è la commistione tra commedia e horror, evidente anche ne *L'ululato*.

Non credo ci siano regole fisse, ci sono diversi tipi di commedia e diversi tipi di orrore. Io credo che puoi essere serio e anche divertente senza necessariamente sminuire nessuno dei due. La storia alla base del film è piuttosto seria, poi ci sono alcune sequenze dove era necessario puntare sull'umorismo. All'inizio lo studio era preoccupato, ma poi mi hanno lasciato carta bianca e ho avuto modo di farlo come avevo in mente.

INTERVISTA A TERENCE H. WINKLESS (2020)

Prima di te, il regista Jack Conrad aveva scritto una bozza della sceneggiatura. Hai avuto modo di leggerla prima di scrivere la tua versione?

Non ho mai visto nessuna bozza iniziale della sceneggiatura de *L'ululato*. A Joe Dante, Mike Finnell e al produttore esecutivo Dan Blatt non era piaciuta, quindi probabilmente avranno pensato che non avesse senso mostrarmela. Inoltre non ho mai incontrato Jack Conrad, non avrebbe avuto senso, e conosco il nome solo in virtù del fatto che si trova sul poster del film. Non sono neanche sicuro di sapere prima di questa intervista che Jack Conrad fosse un regista.

Come sei stato coinvolto nel progetto?

Alla fine degli anni Settanta giocavo a softball ogni domenica con un gruppo di amici a Santa Monica, in California. Santa Monica è sull'oceano e questo rendeva il gioco, tutto il giorno sotto il sole, una gioia assoluta. Le partite erano miste, c'erano uomini e donne che giocavano, oltretutto la maggior parte delle

donne erano attrici, il che lo rendeva doppiamente interessante. In ogni caso, per qualche motivo, un tizio di nome Jack Sullivan, laureato alla New York University, aveva bisogno di un passaggio a casa dopo una di queste partite e un ragazzo di nome Kevin Sellers si era proposto di accompagnarlo. Kevin era stato per un breve periodo il mio agente e per questo motivo aveva una copia di uno script horror che avevo realizzato nella sua macchina. Jack chiese il permesso di leggere la sceneggiatura; lo fece, e gli piacque, e quando il suo vecchio amico Mike Finnell, anche lui laureato alla New York University, lo chiamò e gli chiese se aveva letto qualche copione interessante, Jack gli parlò del mio. Pochi giorni dopo ricevetti una telefonata. Fui invitato a una riunione. Joe Dante e Mike Finell mi spiegarono che avevano questo progetto con protagonista un lupo mannaro. Avevano una sceneggiatura basata su un libro di Gary Brandner, ma a loro non piaceva e non me la mostrarono, anche perché volevano vedere quali idee avrei tirato fuori io da quel libro. Lo lessi e pochi giorni dopo tornai da loro con un sacco di idee che li entusiasmarono e io ero fuori di testa per la gioia.

Cosa hai voluto mantenere a tutti i costi della storia originale?

In realtà lasciammo il libro nella polvere. La storia originale parlava di un ragazzo qualunque, in una città qualunque, che veniva morso. Il mio punto di vista approfondiva la questione sul perché le persone cercassero di preservare la loro identità/coscienza di lupo. Aggiunsi il tema sessuale. Decisi, infatti, che i loro ricordi del sesso che avevano come lupi era ciò che li faceva preservare quella parte di sé stessi. Tradizionalmente, dopotutto, coloro che vengono morsi la vedono come una maledizione, ma in questa storia c'era una setta che cercava di preservare il loro modo di vivere.

La sceneggiatura fu poi riscritta quando fu assunto John Sayles. Quali sono le principali differenze?

Molto di ciò che avevo scritto nella mia bozza è stato mantenuto nel film che ha realizzato Joe Dante. Abbastanza di ciò che ho creato è lì sulla pellicola, di cui io e John Sayles condividiamo il credit. Sayles ha davvero fatto un ottimo lavoro nel dare una svolta a ciò che avevo scritto in partenza. Non importa in che percentuale condividiamo il credit, in ogni caso quello che abbiamo scritto non ha quasi nessuna somiglianza con il libro.

INTERVISTA A JOHN SAYLES (2020)

Come sei stato coinvolto nel progetto? Prima di te, il regista Jack Conrad, poi sostituito da Dante, e Terence Winkless avevano scritto la sceneggiatura. È stato Dante ad assumerti?

Avevo già lavorato con Joe Dante alla New World Pictures su *Piranha*, e quando ha preso in mano il progetto de *L'ululato* mi ha coinvolto per una riscrittura. Ho accettato anche perché mi era stato detto che avrei potuto mantenere il titolo e l'idea di base sui lupi mannari e cambiare tutto il resto.

Prima di lavorarci su avevi dato un'occhiata alle precedenti sceneggiature?

Ho letto sia il romanzo sia la sceneggiatura precedente, che era piuttosto fedele alla storia originale. Il romanzo non ci piaceva molto. Ero d'accordo con Joe Dante e il produttore Mike Finnell sul fatto che non ci fossero molte sorprese per un pubblico che aveva visto molti film horror e quindi decidemmo che avremmo dovuto fare importanti modifiche, come il fatto di voler modernizzare la storia.

Una delle caratteristiche più importanti della tua sceneggiatura è l'umorismo. È stata una richiesta specifica di Dante o una tua scelta?

Avendo lavorato con Joe in precedenza, conoscevo bene il tono dei suoi film e ho cercato di iniettarvi umorismo senza tralasciare la paura e le emozioni. È qualcosa che Joe fa davvero bene come regista.

INTERVISTA A DEE WALLACE (2010)²⁴

Nel 1981 recitasti ne *L'ululato* con un Maestro come Joe Dante, nei panni della protagonista. Il film è passato alla storia soprattutto per le famose scene di trasformazione in lupo mannaro.

La scena della mia trasformazione ne *L'ululato* è stata fatta settimane dopo aver girato le scene con il mio primo piano. Non ero io ovviamente, ma solo animatronica. Joe era davvero ansioso per quegli effetti. So che Rob Bottin era costantemente sul set quando sono state girate le scene con i licantropi. È stato ossessivo ed esigente nel suo lavoro e questo ha pagato e si è visto. Un lavoro davvero brillante! E poi Joe Dante è una grande persona con cui è davvero divertente lavorare.

INTERVISTA A PHILIPPE MORA (2020)

Il successo di *The Beast Within* ti ha aperto la strada ad altri film horror, in particolare i due primi sequel de *L'ululato*. Lo strepitoso successo del primo capitolo ti ha messo pressione?

Non sentii alcuna pressione perché scelsi di non vedere il primo *Ululato* per non essere eccessivamente influenzato. Arrivai a progetto in stato avanzato e non fui coinvolto nelle molte bozze realizzate all'inizio. Ciò che mi ha davvero attratto è stata l'idea di girare un film horror dietro la cortina di ferro con il mio amico Christopher Lee. Avevo realizzato *The return of Captain Invincible* con lui. Avevo a disposizione la troupe di *Amadeus*. Si scoprì che Lee era stato nei servizi segreti durante la seconda guerra mondiale ed era stato coinvolto nell'uccisione del capo delle SS Reinhard Heydrich. Questo lo rese un eroe nella Praga comunista e quando arrivammo da Londra ci fu un benvenuto militare d'onore per lui.

Le riprese sono state una delle mie grandi esperienze di vita. Ho imparato anche che Hollywood è molto pudica quando si tratta di sesso. Puoi tagliare la gola a un uomo ma Dio non voglia che mostri il seno di una donna. Fortunatamente c'era un produttore britannico, John Daly, che incoraggiò la mia idea di sesso da lupo mannaro. In ogni caso, il sesso nel film, ovviamente divertente, ha offeso molti ma non gli adolescenti e i giovani che hanno reso *L'ululato II* un film cult. Come fece notare un critico, il film contiene l'unica scena nella storia del cinema che combina sesso interrazziale, *menage a trois*, sesso tra lupi mannari, bestialità, lesbismo, eterosessualità e sesso durante una trasformazione da umano a bestia.

La storia delle tre fasi della trasformazione del lupo mannaro è piuttosto originale. Ma è vero che è stato Christopher Lee a proporre l'idea della fase "scimmia" perché la 20th Century Fox inviò sul set i costumi del film *Il pianeta delle scimmie*?

Tutto vero. I costumi da lupo mannaro non erano arrivati. Finalmente arrivarono diverse scatole da Los Angeles. Chiamai il produttore e mi lamentai perché mi aveva mandato costumi da scimmia. Mi rispose: "Philippe, hai talento, sarai in grado di risolvere il problema". Io dissi: "Questo non ha niente a che fare con il talento. Ci sono scimmie e ci sono lupi". Riattacò. Christopher si trovava nella mia stanza durante la telefonata. E mi disse: "Ho un'idea. Domani spiegherò che prima che l'uomo si trasformi in lupo mannaro passa attraverso una fase scimmiesca!". Io rimasi sbalordito, era un'idea geniale. E così facemmo. Quando il film uscì, *Variety* scrisse che avevo perso la testa, ma c'era una cosa interes-

te nel film. Per la prima volta veniva spiegata la fase immediatamente precedente alla trasformazione in lupo mannaro: la fase scimmiesca!

Ho letto che Sybil Danning indossava gli occhiali da sole perché quel giorno era arrivata sul set con la congiuntivite. Non era nella sceneggiatura quindi?

Di nuovo tutto vero. È arrivata sul set con gli occhiali da sole dicendo che non poteva girare perché aveva un'infezione agli occhi. Stava benissimo con gli occhiali così le dissi: sei la regina dei lupi mannari, quindi puoi indossare quello che vuoi, quando vuoi! Fu un'ottima trovata. La usarono persino per il poster.

Come è nata l'idea dei lupi mannari marsupiali nel terzo capitolo?

Da bambino ho vissuto in Australia ed è sempre stato affascinante che l'Australia avesse flora e fauna uniche al mondo. Il filmato della tigre della Tasmania (ormai estinta) nel film, per esempio, è reale. Ho sempre pensato che questa potesse essere la base di alcune storie mitiche per l'Australia. Abbiamo sempre guardato i miti di altri paesi, quindi un lupo mannaro marsupiale aveva senso per me per il genere.

Lo scrittore Gary Brandner in quel periodo era diventato mio amico. Non gli piaceva il primo *Ululato*, ma gli piaceva molto il mio atteggiamento irriverente e un po' stanco nei confronti di Hollywood e la tendenza alla parodia e alla satira. Pensava che i lupi mannari marsupiali fossero un'idea davvero divertente. Gli chiesi da dove venivano i lupi mannari, lui rispose che nessuno lo sapeva e questo è ciò che li rendeva spaventosi. La sua opinione era simile a quella di Churchill in un altro contesto: mai dimettersi, mai lamentarsi e mai spiegare. Gary era della generazione beatnik, e questo è quello che penso fosse, un vero anticonformista! Aveva adorato Sybil Danning ne *L'ululato II* e poco prima della sua triste scomparsa stavamo progettando un film, che lui avrebbe scritto, con protagonista Sybil.

L'ALDILÀ (1981)

*“In questo libro sono raccolte le profezie di Eibon,
che si tramandano da più di quattromila anni.
Sette terribili porte sono nascoste nella terra e nel mare in sette luoghi maledetti.
Guai a chi si avvicinerà senza sapere!
Guai a chi aprirà una delle sette porte dell’Inferno, perché attraverso quella
porta il male invaderà il mondo!”*

Lousiana, 1927. Il pittore Zweick, accusato di stregoneria, viene barbaramente ucciso, crocifisso e cosparso di calce viva nella cantina dell'albergo “Sette porte”. Nello stesso momento Emily, una giovane ragazza del luogo, entra in possesso di “Eibon”, un misterioso libro, che gli prende fuoco tra le mani. Il libro racconta di sette porte dell’inferno poste in sette luoghi maledetti, su uno dei quali è stato costruito l’hotel. Nel 1981, Liza, una giovane disegnatrice di moda newyorkese, eredita l'albergo, ormai decrepito, e decide di ristrutturarlo. Ma iniziano a susseguirsi fenomeni soprannaturali e terribili incidenti.

A due anni dall'incredibile successo di *Zombi 2*, Fulci decise di cavalcare l'onda del genere horror, girando il secondo capitolo della “trilogia della morte”, inaugurata l'anno precedente con *Paura nella città dei morti viventi* e che completerà con *Quella villa accanto al cimitero* sempre nel 1981.

Tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta il produttore Fabrizio De Angelis era solito recarsi al MIFED²⁵ a Milano per esporre locandine, titoli e brevi trame di film che non erano nemmeno in lavorazione. In base all'interesse dei compratori esteri, De Angelis, con la sua Fulvia Film, decideva quale pellicola fare. *L'aldilà* aveva riscosso un certo interesse, a tal punto che il produttore arruolò Dardano Sacchetti per scrivere la sceneggiatura in una decina di giorni. Le riprese, infatti, sarebbero partite dopo un paio di settimane. La regia era stata affidata a Lucio Fulci.

L'aldilà è stato uno dei film più belli che abbiamo fatto insieme. La mia produzione non era ad altissimi livelli, però aveva una certa dignità. Ma Fulci meritava di più. Io tentavo, con lui, di fare uno scatto di successo, di cassetta: inseguivamo Argento all'epoca. Con *L'aldilà* cercammo di avvicinarci alla finezza di Argento invece di andare sul truce, ma non ci siamo riusciti. Se ce l'avessimo fatta già al primo film, parlo come produttore, incassando denari, questo avrebbe dato a Fulci possibilità maggiori, sceneggiature più importanti²⁶.

La collaborazione tra Fulci e Sacchetti fu una delle più lunghe e produttive della storia del cinema horror italiano. Il rapporto tra i due, però, non fu sempre

idilliaco, ma è comprensibile quando due artisti con una forte personalità si incontrano, quando due menti geniali lavorano insieme.

Molti dei miei film di genere li ho scritti con Dardano Sacchetti, che era abbastanza bravo, ma aveva il vizio di “saccheggiare” un po’ qui e un po’ là, soprattutto da Stephen King. *L’aldilà*, che molti ritengono il mio capolavoro, ma non lo è, nasce da un’idea centrale giusta: una casa costruita su una delle sette porte dell’inferno e poi va avanti. Lì la fatica era solo nella creazione degli effetti speciali. Dovevamo essere sempre al passo con gli americani e inventarci ogni volta qualcosa di nuovo.

I risultati strabilianti, però, diedero loro ragione nel corso degli anni: la collaborazione portò, infatti, alla realizzazione di pellicole che hanno lasciato un’impronta indelebile nel cinema italiano di genere: *Sette note in nero*, *Zombi 2*, *Paura nella città dei morti viventi*, *Quella villa accanto al cimitero*, *Lo squartatore di New York*, e ovviamente *L’aldilà*.

Incontravo Fulci dopo aver consegnato il copione. Lui era già in preparazione e le discussioni sulla sceneggiatura vertevano soprattutto su cose pratiche: ambienti da cambiare, tagli di budget, scene da semplificare. Di solito le modifiche riguardavano soprattutto le ambientazioni, spesso venivano cambiate all’ultimo momento per esigenze economiche. Questo comportava anche improvvisazioni sul set, mentre si girava. A volte venivo chiamato e mandavo per fax le modifiche, altre volte no²⁷.

Alcune sequenze presenti nella sceneggiatura furono, infatti, modificate dallo stesso Fulci e da Giorgio Mariuzzi²⁸ proprio sul set, tra cui il finale, in origine pensato in maniera diversa, che fu cambiato per motivi di budget.

Il finale originale si svolgeva al luna park, ma De Angelis chiese di cambiarlo con la scusa che era complicato (in realtà costava troppo). Io non ero d’accordo, ma contava poco. Non stavo sul set e sul set l’ultima parola spetta al regista e al produttore. L’affitto di un luna park era costoso. La filosofia del cinema di genere italiano degli anni Settanta era di girare in luoghi dove non si pagavano affitti, oppure dove si poteva “rubare” qualche scena²⁹.

Per il cast Fulci richiamò alcuni degli attori con cui aveva già lavorato, come Catriona MacColl (*Paura nella città dei morti viventi*), David Warbeck (*Black Cat*) e Al Cliver (*Zombi 2*). Nel ruolo di Emily, diventato poi il personaggio cult del film, inizialmente si pensò a Stefania Casini, che però rifiutò la parte. A quel

punto si optò per Cinzia Monreale, che aveva ben figurato in *Buio omega* di Joe D'Amato. Veronica Lazar, invece, fu scelta da Fulci stesso, grande amante di *Inferno* di Dario Argento.

Dopo l'ottimo risultato di *Zombi 2*, Fulci volle ancora sul set il truccatore Giannetto De Rossi e la sua troupe, composta da Maurizio Trani e Germano Natali. Il *gore* raggiunge picchi incredibili ed è innegabilmente uno dei punti di forza del film. Gli effetti truculenti e particolarmente sanguinolenti, ricchi di dettagli raccapriccianti, sono tra i migliori realizzati da De Rossi nella sua carriera: l'attacco delle tarantole (a un giovane Michele Mirabella), la scena del chiodo che penetra nel cranio ed esce dalla pupilla, la sequenza dell'occhio estirpato, l'attacco del cane, la crocifissione nell'incipit, sono tutti esempi di come, con pochi soldi a disposizione, gli artisti italiani dell'epoca erano in grado di realizzare sequenze straordinarie, poi copiate a più riprese all'estero. De Rossi, come ha sempre dichiarato, preferiva lavorare direttamente sugli attori utilizzando delle protesi e non su pupazzi, rendendo l'effetto molto più realistico, e il risultato finale, ovviamente, ne giovava.

La colonna sonora fu composta nuovamente da Fabio Frizzi, in grado di sottolineare egregiamente i momenti e le sequenze cariche di suspense con uno score inquietante e un refrain ossessivo che mette i brividi.

Magistrale il prologo, girato in bianco e nero, e poi virato in seppia (la scena a colori verrà usata solo per il mercato tedesco), che chiarisce sin da subito l'intento del regista, fino allo splendido finale apocalittico, cupo e per nulla conciliante. Grande merito va dato al direttore della fotografia Sergio Salvati, collaboratore di lunga data di Fulci, che rese la pellicola grigia e polverosa nelle scene in esterno (girate in gran parte a New Orleans), scura e povera di luci negli interni (negli studi De Paolis a Roma e nella villa dove fu realizzato il film *Pretty Baby* di Louis Malle qualche anno prima a New Orleans).

Tutta la sequenza iniziale de *L'aldilà* in ocra è stata girata da Fulci su una sua iniziativa ed esigenza. Voleva una motivazione che la giustificasse. Io volevo cominciare con un motel come quello di Bates, dove uno ci capita per caso³⁰.

Le riprese iniziarono il 20 ottobre 1980 e durarono otto settimane, fino al 15 dicembre. *L'aldilà* uscì in Italia il 29 aprile 1981, con il divieto per i minori di 18 anni (derubricato, sette anni più tardi, ai minori di 14). La critica dell'epoca lo massacrò, come succedeva per tutti i film di Fulci. Il Corriere della Sera lo recensì così: «Il primato il film lo tocca solo nello stomachevole. E siamo sinceri: a tale livello è più tollerabile la pornografia», ma al botteghino incassò quasi 800 milioni di lire. Il film ebbe un gran successo soprattutto all'estero, entrando nella classifica dei film più visti negli Stati Uniti. Quentin Tarantino, grande fan del

Lorenzo Ricciardi

HORROR TALKS

Il cinema horror raccontato dai protagonisti
Volume due: da Scanners a Pet Sematary

Horror Talks. Volume Due è la seconda parte di un progetto ambizioso e completo sull'horror cinematografico che intende raccontare la storia del cinema horror moderno lasciando spazio alle parole degli autori e focalizzando l'attenzione su quei film che più di altri hanno emozionato il pubblico e influenzato generazioni di *filmmakers* in giro per il mondo. Un modo di intendere il genere in maniera diversa e non convenzionale, svelando i dietro le quinte, le note di produzione, le curiosità, le difficoltà degli sceneggiatori nel creare storie originali, le scelte stilistiche dei registi, le sempre più innovative tecniche di effetti speciali, la ricerca del cast ideale o la realizzazione delle inquietanti colonne sonore che ci hanno accompagnato da decenni. *Horror Talks Due* approfondisce i film horror più celebri degli anni Ottanta: da *Scanners* a *Poltergeist*, da *Videodrome* a *Day of the Dead* passando per veri e propri capolavori come *The Thing*, *The Fly* e *Phenomena*, il libro è una ricognizione completa sui protagonisti del cinema horror che hanno attraversato uno dei decenni fondamentali per l'affermazione planetaria del genere.

Lorenzo Ricciardi è autore molto apprezzato per i suoi saggi dedicati all'horror e al thriller. Tra i suoi numerosi libri ricordiamo *Stephen King. L'altra metà oscura* (2017) e *Rob Zombie. Il circo degli orrori* (2020) e il primo volume della serie *Horror Talks* (Falsopiano, 2024).

 www.falsopiano.com/horrorstalksdue.htm



€ 22,00

