

UNIVERSAL

La casa degli orrori

Gli spettatori americani degli anni Trenta e Quaranta si erano abituati a riconoscere un buon film dell'orrore dal marchio di fabbrica. Se prima dei titoli di testa compariva il logo della Universal si poteva stare certi che qualche brivido, e un ineluttabile lieto fine, avrebbero consentito una serata di divertimento assicurato. Un aereo che gira intorno al mondo, con una scritta «Universal» che circonda il pianeta, apriva sempre i film della casa americana. Poi, negli anni successivi, alcuni cambiamenti negli assetti della proprietà modificarono anche il logo. Restò solo il mondo, con la dicitura «Universale International», negli anni Cinquanta con l'aggiunta «Edward Muhl in charge of production», poi anelli nebulosi avvolsero il globo e portarono con sé la scritta «Universal - An MCA Company».

Il vero periodo d'oro della Universal, però, era contrassegnato da quel semplice aeroplanino, segnale di sicura soddisfazione per le prime schiere di affezionati dell'horror. I film della Universal, anche in quegli anni d'oro, non erano tutti di qualità e spesso la routine predominava. Ma alcuni minimi comuni denominatori restavano sempre. Gli attori, veri professionisti del genere, da Boris Karloff e Bela Lugosi, a Lon Chaney Jr e Lionel Atwill. Gli esperti in trucchi ed effetti speciali, John P. Fulton e Jack Pierce (e poi Bud Westmore). I registi, da James Whale a Tod Browning. Gli sceneggiatori, da Robert Florey a Curt Siodmak. Una leva di esperti che anche quando non compariva in prima persona lasciava però un segno di riconoscimento anche nei continuatori o negli imitatori.

Quasi tutti ambientati nel contemporaneo, i film della Universal toglievano le grandi figure del gotico dalle remote lontananze del Settecento o dell'Ottocento, e le portavano a portata di mano. La tradizione delle commedie e delle storie d'amore sempre di marca Universal veniva intrecciata alle storie più orride. Non c'era vicenda raccapricciante che non contenesse anche una storia d'amore rassicurante, una ragazza in pericolo ma destinata a ricongiungersi felicemente con il suo innamorato alla fine del film. E quando il film mostrava le nefandezze di uno scienziato pazzo, non mancava mai un altro personaggio di scienziato prudente e saggio, per ricordare al pubblico che la tecnologia e la scienza creano mostri, ma tranquillizzando lo spettatore con l'altra faccia «buona» della sapienza. Del resto, sono gli errori che portano distruzione, non gli esperimenti in quanto tali (Frankenstein produce un mostro per una sfortunata scelta di cervello, l'uomo invisibile diventa pazzo per un imprevisto effetto del suo siero...).

Un orrore che non vuole turbare troppo, che cerca di contenere le sue sottintese tendenze trasgressive. Lo scopo del fondatore della Universal era, per sua stessa ammissione, solo «*to make the people laugh or cry or sit on the edge of thier chairs the world over*» (far ridere la gente, o farla urlare o tenerla seduta sull'orlo delle loro sedie in tutto il mondo). Ma in quelle urla che Carl Laemmle voleva strappare al suo pubblico c'era comunque qualcosa di inquietante. I mostri della teratologia Universal hanno sempre un lato sofferente, patetico. La loro sorte è infelice, il mondo «normale» è ostile. Mettere in scena esseri deformi e devianti non può certo semplicemente riconciliare con la vita di tutti i giorni. Questi tormenti, questi turbamenti, questa onnipresenza della morte e della sua ossessione, così forti nell'horror Universal, sono frutto della grande influenza che quella casa produttrice subì da parte della cultura europea e mitteleuropea. Solo la Universal, fondata da un europeo e concimata dall'espressionismo tedesco, poteva portare in America una ventata di terrore e di incubi.

STORIA DI UNA «MAJOR»

La creazione della Universal è opera di un ometto basso, dai denti radi, vestito come l'industriale tipo dei primi del secolo. E Carl Laemmle, nato a Lanptheim in Germania nel 1867, da una famiglia di modeste condizioni, con dodici fratelli e sorelle. Laemmle emigrò negli Stati Uniti nel 1884, e tentò subito di risollevare l'economia familiare.

Sonetto dalla sua formazione ebraica si impiegò nel mondo degli affari e già nel 1905 capì che il settore dello spettacolo prometteva bene. Laemmle investì tutti i proventi della piccola azienda di tessuti che aveva faticosamente creato, e si lanciò nella mischia delle sale da divertimento e dei teatri. Presto divenne titolare di una catena di sale e si improvvisò distributore cinematografico con la Laemmle Film Service, trasformata poi nella Independent Motion Picture. Laemmle si scontrò duramente con le tendenze monopolistiche che emergevano nel cinema americano, battendosi contro i trust e dimostrando, con le sue società, che era possibile un ruolo delle piccole case di produzione e distribuzione.

In realtà anche Laemmle dovette presto piegare la sua vocazione di «independent» alle regole del mercato, e attuò a sua volta una concentrazione di ditte cinematografiche: nel 1912 nasce infatti la Universal Film Company, che aggrega e unifica a sé la Powers' Picture Plays, e le varie Bison Life Motion Picture, Nestor, Champion, Eclair e altre firme minori.

I primi anni della neonata Universal si accontentano della produzione di cortometraggi contenuti tra le due e le cinque bobine, senza una linea produttiva precisa, ma con il delinearsi di alcune tendenze di lunga durata. Laemmle, ad esempio, adotta subito una esplicita filosofia cinematografica orientata al film di evasione, al divertimento puro, e quindi affidandosi alla fantasia più libera dei suoi sceneggiatori. Con questo spirito non poteva che incontrarsi con il fantastico, i suoi personaggi e le sue suggestioni.

Appena nata la Universal già è all'opera per produrre una versione del *Dr. Jekyll and Mr Hyde* di Stevenson, girata nel 1913 in meno di 5 bobine, e di cui si è persa ogni notizia. Nello stesso anno approda alla Universal un attore che contribuirà in seguito non solo alle fortune della casa di Laemmle ma anche alla storia del cinema dell'orrore, Lon Chaney, che interpreta le due bobine di *The Tragedy of Whispering Creek*. Senza freni, gli sceneggiatori di Laemmle si dedicano contemporaneamente al primo, primitivo colossale fantastico della Universal: *Neptune's Daughter*, un film ad alto costo, girato in tre mesi di riprese alle Bermuda, e in cui Annette Kellerman interpreta una bella sirena che si trasforma in donna.

Ma il vero lancio della Universal avviene due anni più tardi, quando viene inaugurata Universal City. Laemmle aveva acquistato un grande appezzamento di terreno, trasformandolo in una vera e propria città del cinema. Oltre agli studi e agli spazi liberi per gli esterni, Universal City era dotata, come una vera città, di un posto di polizia, di scuole, di un ospedale e persino di uno zoo.

Il 15 marzo 1915 una cerimonia in grande stile inaugura Universal City. Tra i moltissimi invitati, accanto a Thomas Edison e a Buffalo Bill, si poteva scorgere il volto di Lon Chaney che presto si moltiplicherà in «mille volti» grazie alla sua abilità trasformistica e al suo culto per il make-up mostruoso. I set permanenti di Universal City hanno un battesimo solenne, e il sorriso furbo di Carl Laemmle domina tutte le folle di attori e autorità presenti.

Con la fondazione della sua città del cinema, Laemmle affina anche le scelte artistiche e produttive. Innanzitutto si circondò di collaboratori in gran parte europei, tra cui moltissimi suoi familiari (tra questi, persino suo nipote William Wyler, che farà presto parlare di sé). La Universal diede lavoro a numerosi registi, attori e tecnici di origine tedesca, tra cui Erich von Stroheim, Paul Leni, Conrad Veidt e poi Karl Freund e Edgar O. Ulmer. Inoltre Laemmle puntò alla creazione di «star» cinematografiche sulle quali costruire serie di film dal sicuro successo. Questa politica degli interpreti «fissi» di molte pellicole continuerà per decenni, anche dopo la scomparsa di Carl Laemmle nel 1939.

Carl Laemmle, presto chiamato affettuosamente a Hollywood «Uncle Carl», rimane identificato con la Universal per molti anni, ma il suo reale contributo manageriale si ferma alla edificazione della casa produttrice e degli studios. A partire dal 1918 il giovanissimo Irving Thalberg (appena diciannovenne) diventa segretario personale di Laemmle e in breve conquista un ruolo di primo piano nella casa produttrice. È Thalberg che guida la Universal ai suoi primi grandi successi. E si tratta di successi legati a soggetti gotici e fantastici. Nel 1923 Thalberg ottiene inaspettati risultati con *The Hunchback of Notre Dame*, un film che rivela le qualità di Lon Chaney e porta benefici

senza precedenti alle casse della Universal: per la prima volta vennero aumentati straordinariamente i prezzi dei biglietti per assistere al nuovo film e si registrò egualmente il tutto esaurito. Thalberg, però, una volta avviato il successo del filone fantastico della Universal abbandonò la casa madre, per passare alla Mayer, in procinto di formare le celebri MGM (dove nel 1925 approderà anche Lon Chaney).

Proprio il fatto che i primi grandi incassi derivassero da film dell'orrore (dopo *Hunchback of Notre Dame* lo stesso fortunato esito ebbe *The Phantom of the Opera*, sempre con Lon Chaney) convinse Carl Laemmle che il filone non doveva essere abbandonato, e che tra le richieste del pubblico c'era anche quella di avere paura. Prima di lasciare al figlio questa eredità, Laemmle volle dare un'altra grande idea al cinema americano, aprendo al pubblico la sua Universal City. I visitatori non solo pagavano un biglietto che rimpolpava le casse della Universal, ma diventavano involontariamente veicoli pubblicitari dopo aver visto i set delle nuove produzioni. Proprio a Laemmle, quindi, risale questa abitudine hollywoodiana, tuttora operante, di consentire l'accesso agli studios.

Carl Laemmle Jr non ripercorse appieno le orme del padre, e portò la Universal al dissesto finanziario. Significativamente, i fiaschi economici non furono mai legati, nei difficili anni tra il 1930 e il 1936, al genere horror, che partorisce grazie alla Universal i capostipiti di una indimenticabile epopea, *Dracula* di Tod Browning e *Frankenstein* di James Whale. La Grande Crisi del 1929 non colpisce la Universal, e solo la maldestra gestione di Laemmle Jr. porta debiti a non finire, tanto che i Laemmle padre e figlio devono definitivamente passare la mano a Charles Cochrane.

La nuova fase della Universal metterà a frutto tutte le buone intuizioni del team Thalberg-Laemmle, almeno per quanto riguarda il filone gotico. Si accentuò un modello produttivo basato su un gruppo solidale di collaboratori, con la reiterazione di personaggi e di attori, secondo i migliori suggerimenti del vecchio Laemmle. Boris Karloff e Bela Lugosi passeranno dai panni del mostro di Frankenstein e di Dracula a decine di altri ruoli "neri" facendo coppia fissa. A poco a poco si creò uno staff di abilissimi artigiani dell'orrore, dall'esperto di make-up Jack Pierce al mago degli effetti speciali John P. Fulton.

La Universal si avviava a diventare la casa produttrice horror per eccellenza, nonostante la concorrenza su questo terreno di

altre firme di rilievo, dalla Warner Brothers alla Paramount, alla MGM. Ma per queste altre case l'horror era solo occasionale, e soltanto la RKO riuscì a contendere il primato alla Universal grazie alla serie di film fantastici a basso costo di Val Lewton. Solo la Universal mantenne una attenzione specifica al fantastico e all'orrore, affidando spesso le regie a professionisti di qualità, pur tra una produzione complessiva gigantesca e scadente. L'horror, in realtà, rimase sempre una fetta minoritaria della produzione Universal, e la casa non assomigliò mai alla Hammer Films britannica che negli anni Sessanta si specializzerà pressoché esclusivamente in mostri e vampiri. Eppure negli anni Quaranta, la Universal diventa celebre non tanto per le decine e decine di commedie o di musical che sforna, ma per gli innumerevoli horror

La Universal degli anni Quaranta è la regina della serie B, tra tutte le grandi compagnie hollywoodiane. A poco a poco la quantità soppianta la qualità. Se all'inizio la Universal si accontentava di un buon horror all'anno, affidato alle cure di registi come Whale e Browning, in poco più di un decennio si arriverà a produrre anche una dozzina di film dell'onore all'anno, spremendo fino all'impossibile idee e protagonisti. Decaduti Karloff e Lugosi, la Universal puntò molto su Lon Chaney Jr, pallida imitazione del padre, e poi sull'incontro di quanti più mostri nello stesso film.

I film a piccolo budget, di durata sempre inferiore ai 70 minuti, funzionarono fino a tutta la Seconda guerra mondiale, quando il pubblico chiedeva distrazione a volontà, senza badare molto ai difetti della valanga di pellicole che gli venivano propinate: la Universal nel 1945 era arrivata a produrre una media di un film a settimana. Dal 1946 si afferma una nuova leadership, con i produttori Leo Spitz e William Goetz che puntano su film più curati e meno affrettati. Ma il filone fantastico della Universal non ne trae giovamento, e continua un inarrestabile declino.

Ormai il periodo d'oro del fantastico Universal è finito. Il mostro di Frankenstein, la mummia e Dracula diventano solo comparse, buone per i film di Gianni e Pinotto. La casa si rivolge sempre di più al mercato internazionale secondo una linea che era già stata di Carl Laemmle (privo di una consistente rete di sale, Laemmle guardò sempre alla distribuzione dei suoi film in Europa), che chiede western, avventure esotiche e commedie leggere. Dal 1946, intanto, la Universal si era unificata alla International Pictures, diventando Universal International e dando inizio a una serie di fusioni anche con piccole compagnie inglesi.

Ma i film di qualità, che erano sempre più rari nella produzione Universal anni Quaranta, diventano vere e proprie eccezioni. E vero che avevano collaborato con la Universal registi come Max Ophuls, Alfred Hitchcock e Fritz Lang, ma con opere minori e comunque minoritarie dal punto di vista numerico. Del passato si preferisce mantenere il patrimonio esotico dei film con Jon Hall e Maria Montez (ora rinnovati con la nuova star Tony Curtis) o le storie d'amore con Deanna Durbin. Gli unici attori che passano indenni dal dopoguerra Universal sono Abbott e Costello, i nostri Gianni e Pinotto, che demoliscono uno dopo l'altro tutti i miti dell'horror precedente, incontrandosi volta a volta con la mummia, il dr Jekyll, Dracula, ecc. Il fantastico vive quindi un periodo difficile presso gli studi che furono di Laemmle.

Sembra più redditizio alla firma americana puntare su serie comiche di facile commercio anche all'estero, come la sequela di film su Francis il mulo parlante (sette episodi dal 1950 al 1956, con Donald O'Connor e poi Mickey Rooney) o le assurde commedie familiari di Ma e Pa Kettle. I mostri non vanno più. Eppure si affacciava all'orizzonte una minaccia da contrastare: la televisione.

Contro l'irrompere del nuovo mezzo di comunicazione occorre rafforzare tutto ciò che il piccolo schermo non poteva offrire, dal Technicolor agli effetti speciali più arditi. La Universal doveva recuperare il suo primato di macchina da divertimento, e si buttò a capo fitto nelle pellicole a tre dimensioni. Contemporaneamente concentrò molti sforzi sulla fantascienza, affidando la nuova fase a Jack Arnold, che creò per la Universal International invasori marziani, creature lagunari, tarantole giganti e uomini in miniatura. Nasceva così una nuova breve età d'oro del fantastico Universal, tinto di guerra fredda e di paura della bomba atomica.

Il nuovo ciclo finì con il nuovo decennio e la Universal abbandonò da allora ogni pretesa di «fare tendenza» nel segno del fantastico. I film horror o di fantascienza continuano ad essere prodotti negli anni successivi, ma sono solo occasionali. Nel 1963, dopo l'acquisto delle società da parte della potente MCA, sembra delinearsi una possibile rinascita del fantastico Universal con Gli uccelli di Alfred Hitchcock, ma è solo una eccezione (anche se Hitchcock rimarrà legato a questa casa fino alla morte, nel 1980: a lui venne intitolata la grande sala di proiezione da 380 posti della Universal, ribattezzata «The Alfred Hitchcock Theatre» ed effigiata con un profilo del mago del brivido).

La favolosa era horror era ormai conclusa, suggellata nel 1956 dalla morte di Bela Lugosi, alcolizzato e drogato, e l'anno dopo da quella di James Whale, annegato nella sua piscina.

Dal 1960 non si può più parlare di un marchio Universal che contraddistingue un certo tipo di cinema fantastico. La casa produttrice è ormai un colosso che non bada più alla équipe affiatata dei suoi collaboratori, che non punta più su cicli coerenti o su leggende viventi come Karloff. Continua la tendenza a coproduzioni in cui la Universal si limita a investire denaro o a facilitare la distribuzione su vasti mercati, come era nella tradizione di Carl Laemmle e nelle prime partecipazioni a prodotti della Rank o della RKO.

Così, negli anni Cinquanta e Sessanta, si sviluppa un rapporto continuo tra la Universal e la Hammer britannica, che porta alla realizzazione di grandi classici del gotico inglese come *Dracula il vampiro*, *Le spose di Dracula*, *La mummia*, *L'implacabile condanna* o *Il fantasma dell'opera*, tutti basati su copyright Universal, ma profondamente innovativi. E la Hammer, ormai, che nella sua autonomia si impegna in un rinnovamento del genere. La Universal non ha più nessun interesse a caratterizzarsi come casa orientata verso un filone determinato.

Un'ulteriore spinta verso il fantastico, però, sembrava profilarsi nei primi anni Settanta, quando l'associazione con la CIC dava luogo a grosse megaproduzioni. che lanciavano il filone «catastrofico», prima su un piano realistico con Airpon e poi sempre più fantastico con Terremoto o con la serie nata da Lo squalo di Steven Spielberg. I disastermovies avevano svelato una nuova disponibilità de! pubblico a farsi spaventare da terrori credibili e vicini, da sciagure che possono coinvolgere l'uomo comune quando è sull'aereo o su una spiaggia assolata, Lo squalo ebbe un enorme successo economico, incassando velocemente oltre 130 milioni di dollari, superato solo nel 1977 da Guerre stellari di produzione Fax.

Dopo la caduta di Wiz, il film musicai-fantastico con Michael Jackson, la Universal si risollevò ancora una volta grazie a Spielberg e al suo geniale E.T (quasi 200 milioni di dollari di incasso). Ma non si era di fronte a una «egemonia» spielberghiana sulla Universal. I suoi film potevano essere tranquillamente prodotti ora dalla Universal e ora dalla Fox o da altre compagnie. L'epoca del marchio legato a un filone o a una tendenza definita era concluso irrimediabilmente.

IL FANTASMA DELL'OPERA

Il Fantasma dell'Opera è un personaggio del repertorio Universal che ha ottenuto una enorme popolarità pur essendo apparso in due soli film tra la Prima e la Seconda guerra mondiale. Il Fantasma non ha dato vita a una vera e propria «serie» Universal, perché la storia, tratta dal romanzo di Gaston Leroux, si concludeva con la scomparsa del protagonista e non lasciava possibilità soprannaturali per la sua resurrezione. Il Fantasma, infatti, non è una figura irrealista, non è un mostro rianimato da forze occulte o un cadavere resuscitato da uno scienziato pazzo. Erik il Fantasma è piuttosto un «freak» (almeno nella prima versione del 1925), un uomo dal viso deforme e assetato di vendetta.

Il primo film Universal sul Fantasma è stato diretto da Rupert Julian, e deve gran parte della sua fama all'interpretazione di Lon Chaney. Girato nel 1925, *The Phantom of the Opera* anticipa il periodo d'oro Universal, ma proprio per questo può essere considerato il capostipite di molte delle costanti dell'horror della casa produttrice dei Laemmle.

Carlos Clarens ha fatto notare che il film presentava molte immagini simboliche, di cui però i realizzatori non sembravano consapevoli (al contrario, ad esempio, dell'apparato simbolico de *La Bella e la Bestia* di Jean Cocteau). Clarens aggiunge: «L'influenza più immediata di *The Phantom* può essere vista nella serie horror Universal degli anni Trenta. Il personaggio del Fantasma, che unisce gli attributi del genio musicale, del maestro e dell'assassino spietato, è una prima versione del mostro-villain simpatico, mentre il protagonista principale (Norman Kerry) ha un ruolo puramente incidentale nel dramma, tanto da richiedere un eroe secondario, il Persiano (Arthur Edmund Carewe), per interagire con il Fantasma. Ed è la popolazione di Parigi che assalta le stanze sotterranee e in seguito uccide il mostro, mentre nel romanzo il Fantasma trova una fine misteriosa e tranquilla. La scissione dell'eroe in entità differenti (amante, antagonista, carnefice) doveva restare nella maggioranza dei film dell'orrore degli anni Trenta». (C. Clarens, *Horror Movies*, Secker & Warburg, London 1968, p. 67).

Il ricordo di *The Phantom of the Opera* resta legato anche alle gotiche scenografie del rifugio del mostro, e alla sequenza della discesa di Christine (Mary Philbin) nei sotterranei. Con un lungo velo bianco, la ragazza si addentra nei canali a volta che conducono alla tana del Fantasma e dove galleggia una gondola nera. La stessa scena sarà ricreata per il recente videoclip girato da Ken Russell.

Alla storia del cinema horror è passato anche l'episodio dello smascheramento del Fantasma. Grazie a un abile montaggio, Julian riesce a creare un effetto indimenticabile di suspense, quando Erik decide di togliersi la maschera e mostrare il suo volto ossuto e orrendo alla bella cantante d'Opera che ha rapito. Il crescendo di tensione che precede lo smascheramento verrà ricreato più volte dallo stesso filone horror della Universal (ricordiamo ad esempio le fasce tolte lentamente dal viso sfigurato di Boris Karloff in *The Raven*) e in particolare tornerà nel climax della seconda

versione del Fantasma, diretta da Arthur Lubin nel 1943.

Claude Rains era il Fantasma nel ruolo che fu di Chaney, ma questa volta l'origine della sua deformità era ricondotta ad una violenza subita. Il Fantasma diventa tale, infatti, dopo essere stato sfigurato dal vetriolo. Rains si aggira gemendo di dolore con il volto deturpato, all'inizio del film, e decide la sua vendetta trasformandosi in Fantasma dell'Opera.

Dopo essere stato invisibile in *The Invisible Man*, Claude Rains tornava a recitare una parte che lo costringeva a celare il volto sotto una maschera, e ad affidare la recitazione alla voce. Prima versione sonora e a colori del Fantasma, *The Phantom of the Opera* del 1943 sacrificava spesso l'azione alle sequenze cantate e ai due attori principali, Nelson Eddy e Susanna Foster. Per il Fantasma restava poco spazio, e nel complesso il film appariva lento e prolisso. È stato comunque uno dei primi film dell'orrore ad ottenere premi Oscar: la famosa statuetta venne assegnata a Hal Mohr per la migliore fotografia, a Ira Webb per la migliore scenografia e a John Goodmann per la migliore direzione artistica.

SCIENZIATI PAZZI

Gli scienziati pazzi della Universal non sono solo i Frankenstein della celebre serie, padri e figli. Tutta una schiera di mad doctors attraversa il periodo d'oro dell'horror Universal, soprattutto grazie al volto di Lionel Atwill. Attore di teatro (ha recitato tra l'altro in *Arabesque* al fianco di Bela Lugosi), Atwill è l'uomo di scienza che usa il suo sapere a fini malvagi.

In *The Mad Doctor of Market Street*, grazie all'ipnotismo uccide un uomo e si rifugia su un'isola deserta. In *The Night Monster* è perseguitato da una sua vittima, con le gambe amputate, in compagnia di Bela Lugosi. In *The Vanishing Shadow*, un serial Universal del 1934, guida terribili robot (lo stesso farà cinque anni dopo Bela Lugosi, con il robot telecomandato del serial Universal *The Phantom Creeps*).

Valido sostituto di Atwill è stato George Zucco in *Mad Ghoul*, dove interpretava un diabolico scienziato pazzo che grazie ad un gas di origine egiziana provoca invecchiamenti precoci, produce una sorta di zombi, avvelena il cuore delle sue vittime.

All'appello dei mad doctors non poteva mancare Lon Chaney Jr. Uomini di scienza implicati in macabre vicende (o spiegazioni medico-scientifiche delle stesse) sono infatti al centro di una breve serie di thriller Universal basati sul programma radiofonico *Inner Sanctum*, e interpretati da Lon Chaney Jr. Nel primo episodio, diretto da Reginald LeBorg, *Calling Dr Death* (1943), un neurologo trova il cadavere della moglie e crede di aver commesso lui stesso l'omicidio sotto ipnosi. In *Dead Man's Eyes* lo stesso LeBorg diresse un Lon Chaney Jr che viene accecato dall'amante gelosa. Per riacquistare la vista Lon uccide un uomo e ne usa i tessuti oculari. Nel successivo *The Frozen Ghost* il medesimo Chaney è un ipnotizzatore che involontariamente fa morire durante un esperimento un membro del pubblico. Simile nella struttura alla serie *Inner Sanctum* e con spiegazione scientifica anche *Pillow of Death*, del 1945, dove Lon Chaney Jr uccide, vittima di uno sdoppiamento di personalità.

SPETTRI E CASE INFESTATE

La casa infestata dai fantasmi, spesso finti e manovrati da astuti criminali, è un luogo comune della Universal che inizia agli esordi del periodo d'oro. È proprio la ventata espressionistica degli anni Venti che porta alla Universal i primi film basati su una «haunted house», una casa infestata. Il tedesco Paul Leni dirige infatti nel 1927 il capostipite di molti remake, *The Cat and the Canary*, suo primo film americano. La pellicola si apre con una mano che spazza via una cortina di ragnatele e fa apparire i titoli di testa. Leni, che dopo appena tre film hollywoodiani sarebbe morto nel 1929, fa della casa il centro del film, un capolavoro espressionista degno del Gabinetto del dottor Caligari. Un uso costante della soggettiva, il movimento di camera lungo i corridoi della spettrale abitazione, la celebre sequenza in cui una mano animalesca si avvicina al collo della bella protagonista nel suo letto, sono alcuni dei gioielli di questo film a metà strada tra l'horror e la commedia.

La stessa vicenda di base (una ereditiera viene portata all'orlo della pazzia, facendole credere che un maniaco convinto di essere un gatto la vuole uccidere) viene riproposta nel 1930 con *The Cat Creeps*, sotto la direzione di Rupert Julian.

Nel 1943 torna una casa apparentemente stregata in *Murder in the Blue Room*, commedia da brivido, piena di pianoforti che suonano da soli, pannelli che rivelano passaggi segreti, e il classico fantasma. Terribile anche la casa di *House of Horrors*, abitata da un artista pazzo che si vendica dei critici tramite un killer (ancora Rondo Hatton) e il castello di *Horror Island* (con le stesse scenografie di *Tower of London*).

Ma il tema della casa spaventosa e del fantasma ospite si adattava perfettamente a pellicole comiche. Fin dal 1941 la Universal

utilizza il lato umoristico di questo tema per *Hold That Ghost*, pri. mo approccio di Abbott e Costello alle figure tradizionali del fantastico. Perfino Francis il mulo parlante ebbe il suo incontro con i fantasmi in *Francis in the Haunted Mouse* del 1956.

Il vero capolavoro nella miscela tra fantasmi e risate compare sugli schermi nel 1944, con *Ghost Catchers*. Paradossale anticipazione di *Acchiappafantasmi*, il film metteva in scena due comici sperimentati, Ole Olsen e Chic Johnson, i due interpreti del demenziale *Hel/zapoppin'* alle prese con una casa appena acquistata e subito manifestatasi stregata. Veloce e grottesco, il film si snodava tra battute e canzoni, ospitando anche una breve apparizione di Lon Chaney Jr. Il soggetto era tratto da *High Spirits* di Milton Gross e Edward Cline.

Tra i fantasmi Universal vanno ricordati i *revenants*, i morti che tornano dall'aldilà. In *That's the Spirit* (1945) un uomo ritorna dalla tomba per aiutare la figlia a fare carriera come attrice, mentre in *You Never Can Tell* (1951) è addirittura un cane a ritornare dalla morte per vendicarsi di chi lo ha avvelenato. Il cerchio si chiude con gli anni Cinquanta e il relativo declino del gotico Universal:

in *The Thing That Couldn't Die* di Will Cowan un marinaio di Magellano torna alla vita, nonostante sia decapitato, e terrorizza un ranch americano.

DONNE FATALI

Tra il 1937 e il 1945 gli studi Universal conoscono un periodo di grandi successi economici grazie a quella venne definita «The Durbin Era». I migliori risultati di box-office vennero ottenuti dalle commedie di puro intrattenimento interpretata da Deanna Durbin, la tipica brava ragazza dal viso pulito, premiata nel 1938 con uno speciale Oscar «per aver portato sullo schermo lo spirito e la personificazione della giovinezza».

Ma il laboratorio di orrori che operava presso la stessa casa produttrice stava preparando contemporaneamente l'alter-ego della Durbin: la donna fatale, la femmina animalesca, violenta e pericolosa.

Un primo ciclo di donne mostruose è messo in cantiere con *Captive Wild Woman*, nel 1943. Il tipico scienziato pazzo (John Carradine) trasferisce gli ormoni sessuali di una ragazza nel corpo di una scimmia del circo, alla quale trapianta anche un cervello femminile. Nasce così Paula Dupree, la donna scimmia, interpretata dall'attrice Acquanetta anche nel successivo *Jungle Woman*, dove ritrova sembianze umane solo momentaneamente, e torna di nuovo scimmia alla fine del film. Il personaggio di Paula Dupree riappare anche in *Jungle Captive* (ma interpretata da Vicky Lane), dove sarà rapita dal mostruoso Rondo Hatton e infine uccisa definitivamente.

Nel 1944 un'altra attrice del parco Universal, tipica delle pellicole esotiche della casa hollywoodiana, interpreta *Cobra Woman*. Si tratta di Maria Montez, qui nel duplice molo di una sacerdotessa di equivoci culti e della sua ingenua sorella. La Montez cattiva rapisce la Montez buona e la porta su un'isola misteriosa, dove una provvidenziale eruzione vulcanica metterà fine al culto del cobra. Diretto da Robert Siodmak, e interpretato in un ruolo minore anche da Lon Chaney Jr, il film era girato in Technicolor. Una donna cobra, ma questa volta nel vero senso della parola, comparirà anche in *The Call of the Cobra*, un decennio più tardi. Qui Faith Domergue interpreterà un'altra sacerdotessa di orientali culti dei serpenti, pronta a partire per gli Stati Uniti alla ricerca di

chi aveva osato fotografare la cerimonia del cobra. La donna si trasforma in serpente e morde i profanatori.

Meno dotata di poteri soprannaturali la «donna serpente» di *Sherlock Holmes and the Spider Woman*, uno dei tanti film della serie sull'investigatore inglese. Gale Sondergaard interpretava una seduttiva criminale, a capo di una banda di assassini che simulano i suicidi delle proprie vittime. La Universal farà tornare la Sondergaard in *The Spider Woman Strikes Back*, del 1946, ora in versione più propriamente horror. Aiutata dal suo deforme servo sordomuto (Rondo Hatton), la donna serpente irretisce fanciulle e compie strani esperimenti notturni su piante e insetti.

Una finta donna mostruosa è la protagonista di *She-Wolf of London*, una pellicola del 1946 imperniata sui tentativi dolosi per convincere una ragazza di essere affetta da licantropia. Una vera strega è invece la protagonista di *The Weird Woman*, un film del 1944 tratto da un fortunato soggetto che verrà riutilizzato in seguito per l'inglese *Night of the Eagle*.

Più leggero il contenuto di *Mr Peabody and the Mermaid*, commedia del 1958 dove un cinquantenne William Powell va in vacanza nelle Indie occidentali e cattura una sirena (Ann Blyth). L'uomo si innamora della donna metà pesce, ma l'amore è vera mente impossibile, e la sirena tornerà nel suo elemento naturale. Regia di Irving Pichel. Involontariamente umoristico era invece *Love Slaves of the Amazon*, del 1957, dove una tribù di amazzoni rapisce alcuni archeologi. Nonostante la regia e la sceneggiatura dell'esperto Curt Siodmak, il film era di una inesorabile serie "Z".

Il declino dell'horror Universal verrà confermato anche da *The Leech Woman* (letteralmente: «la donna sanguisuga»). dove Coleen Gray scopre in Africa che una ghiandola dell'uomo le può dare l'eterna giovinezza. Raggrinzita e spietata, la donna si attaccherà come una sanguisuga delle paludi ad ogni maschio che le capiterà a tiro.

LA CREATURA DELLA LAGUNA NERA

Dopo la Seconda guerra mondiale nessuna nuova figura mostruosa si era affacciata agli studi Universal per rivendicare un suo ciclo, per quanto breve, di notorietà. Ci pensò Jack Arnold, portando sullo schermo quel mostro che presto gli americani chiameranno il «gill-man», l'uomo anfibio coperto di scaglie di *The Creature from the Black Lagoon*, del 1954.

Una spedizione scientifica in Amazzonia si imbatte in un essere acquatico, dotato di branchie e incredibilmente umano, tanto da innamorarsi della fanciulla in costume bianco che si bagna tranquilla nella laguna. La macchina da presa spia insieme alla Creatura le evoluzioni natatorie di Kay (Julia Adams), in bellissime riprese subacquee che si trasformano in una sorta di balletto tra la bella e il mostro. Il sottinteso sessuale è accentuato dalle immagini del rapimento di Kay, con la Creatura che porta in braccio la sua vittima, in superficie.

Il grande pregio del film, e il vero motivo del suo successo, risiedeva nel costume inventato da Bud Westmore e Jack Kevan per la Creatura. Si trattava di una tuta da uomo-pesce, indossata da Ben Chapman, e che consentiva lunghe permanenze sott'acqua grazie alle bombole d'ossigeno nascoste sotto la cresta della schiena.

Il successo dovuto anche all'uso del procedimento tridimensionale, fu tale che l'anno seguente si mise in cantiere *Revenge of the Creature*. Sempre girato in 3 D, il film presentava una storia più complessa del precedente, grazie alle cure del produttore William Alland che collaborò con lo sceneggiatore Martin Berkeley. La Creatura viene catturata e condotta all'acquario marino della Florida, Qui il mostro fugge e semina il panico tra i cittadini, facendo anche irruzione in un ristorante. Una nuova "bella" (Lori Nelson) soddisfa il bisogno di tenerezza della Creatura, che acquista maggiore simpatia nel pubblico e prepara il terreno per il terzo capitolo della storia.

Il 1956 è allora l'anno di *The Creature Walks Among Us*, senza le solite tre dimensioni e soprattutto senza il regista Jack Arnold. La Creatura (ora interpretata da Ricou Browning) viene nuovamente catturata, ma resta gravemente ferita dalle ustioni provocate in un incendio. Viene quindi operata, e trasformata in un nuovo essere capace di sopravvivere in superficie. Il mostro ora

temporaneamente di alcuni abitanti della Terra, i visitatori dello spazio se ne vanno senza colpo ferire. Si trattava di un messaggio verso la coesistenza pacifica, al contrario di tanti film di invasione dello stesso periodo, più influenzati dalle ideologie della guerra fredda. Girato in 3 D, il film era prodotto da William Alland, artefice finanziario di tutta la science-fiction Universal degli anni Cinquanta.

Nel 1955 altri abitanti dello spazio attaccheranno la Terra in *This Island Earth* (Cittadino dello spazio). Dal pianeta Metaluna arrivano sul nostro mondo degli extra-terrestri intenzionati a rubare cervelli ed energia. Alcuni terrestri vengono portati su Metaluna dove assistono alla guerra finale tra due pianeti rivali. Su una trama semplice si innestavano però interessanti effetti speciali fotografici, dovuti a David S. Horsley e Clifford Stine, oltre a belle scenografie spaziali curate dal maestro della Universal Russell A. Hausman, in collaborazione con Julia Heron e con gli art director Alexander Golitzen e Richard H. Riedel. Protagonista terrificante dell'ultima parte del film (girato in technicolor) era il Mutante, un mostro dall'enorme cervello senza scatola cranica e con chele tagliate al posto delle mani.

Altrettanto repellenti erano gli uomini talpa di *The Mole People* (1956), schiavi di un antica civiltà sumera sopravvissuta nelle montagne dell'Asia. Grandi zampe munite di artigli e occhi giganteschi su teste bitorzolute erano gli attributi principali di questi mostri.

Dallo spazio venivano anche le pietre minacciose di *The Manolith Monsters* (1957): un meteorite si sviluppa rapidamente a contatto dell'acqua e pietrifica anche gli essere umani. Su una sceneggiatura cui collaborò Jack Arnold, il film era diretto da John Sherwood.

Naturalmente i marziani Universal ebbero la loro parodia con Abbott e Costello. Per esigenze di mercato i mostri extra terrestri sparirono, e vennero sostituiti da belle venusiane agli ordini della regina Allura in *Abbott and Costello Go to Mars*.

GLI ALTRI FILM

Nel repertorio fantastico della Universal rientrano altri film non legati direttamente a figure classiche del gotico o della tradizione horror. Le stesse atmosfere delle serie più tipiche dell'orrore Universal degli anni Trenta e Quaranta si trovano ad esempio nei film su Sherlock Holmes, che tra il 1942 e il 1946 verranno prodotti dalla Universal con Basil Rathbone e Nigel Bruce nei ruoli principali di Holmes e Watson.

Dopo il successo ottenuto da due film Fox con gli stessi protagonisti (*The Hound of the Baskervilles* e *The Adventures of Sherlock Holmes*, la Universal si aggiudicò attori e diritti, affidando a John Rawlins prima e a Roy Williams Neill poi ben 12 pellicole imperniate sull'investigatore di Baker Street. Già nei titoli veniva rispecchiato il debito verso il filone gotico della stessa casa produttrice (appare ripetutamente il termine 'terror' o death'), e soprattutto le ambientazioni risentivano grandemente delle nebbie cimiteriali, delle ombre minacciose e delle abitazioni spaventose della tradizione Universal.

Quasi soprannaturale la trama, ad esempio, di *The Scarlet Claw*, terribile il castello scozzese di *The House of Fear* e fantastici gli sviluppi di *The Woman in Green* a base di ipnotismi. Nella serie apparirà anche l'acromegalico Rondo Ratton e il diabolico Lionel Atwill (è Moriarty, l'antagonista di Holmes per eccellenza).

Al confine con il cinema fantastico può essere collocata anche la serie di film esotici iniziata con il primo film in Technicolor della Universal, *Arabian Nights* (1942). La star di questi film era la procace Maria Montez, quasi sempre in coppia con il robusto Jon Hall. «Il successo del primo film — scrive Clive Hirschhorn in "The Universal Story" (Octopus, London 1983)— portò a innumerevoli altre avventure a colori ambientate in terre che esistono solo nell'immaginazione del cinema».

Tra le pellicole della serie esotica va ricordato *Ali Baba and the Forty Thieves*, diretto nel 1944 da Arthur Lubin, movimentata rielaborazione della celebre leggenda, con sequenze che verranno riutilizzate in seguito come riempitivo per altri film analoghi.

Un posto a parte merita, nel fantastico Universal, il film *Flesh and Fantasy*, del 1943, Film che esula completamente dalla routine dei vari mostri della casa, si articolava in tre episodi, collegati solo dagli attori Robert Benchley e David Hoffman che si scambiavano opinioni sui sogni e su avvenimenti soprannaturali.

Nella prima storia una donna di sgradevole presenza indossa una maschera, durante una festa di carnevale, e fa innamorare un bel giovanotto. Anche dopo la rivelazione del vero volto della donna l'amore continuerà. Il secondo episodio era tratto dalla novella di Oscar Wilde "Il delitto di Lord Arthur Savile". Edward O. Robinson vi interpretava un uomo ossessionato dalla predizione di un mago secondo la quale il suo destino era di commettere un omicidio. Reso folle da quella idea fissa, Robinson finirà per uccidere proprio il mago. Infine due stelle di Hollywood per l'ultimo episodio, Charles Boyer e Barbara Stanwyck. Un acrobata sogna di cadere durante un esercizio e ne resta terrorizzato, anche dopo aver incontrato una donna che appariva nello stesso sogno. Lei è una ladra di gioielli, ma l'happy end provvederà a redimerla e a far scomparire le fobie dell'acrobata. La regia era di Julien Duvivier, che aveva anche coprodotto il film con l'attore Boyer.

GALLERIA DEI MOSTRI

L'EPOCA D'ORO DELLA UNIVERSAL: 1930-1960

Per un trentennio la Universal è stata la casa produttrice del fantastico e del gotico per eccellenza. Molte delle immagini del mostruoso e del terribile che si sono ormai depositate nella nostra cultura e nel nostro inconscio devono qualcosa a quegli anni, e alle prime grandi raffigurazioni cinematografiche di personaggi della mitologia moderna come Dracula, Frankenstein, l'Uomo-lupo, la Mummia, ecc. Poiché la Universal ha scelto di instaurare veri e propri filoni sulle figure dell'immaginario che ha portato sullo schermo, il modello migliore di analisi del fantastico stile Universal è quello che privilegia proprio i protagonisti delle diverse serie e dei diversi remake: i «mostri».

Dracula

L'età d'oro del fantastico stile Universal si apre con i vampiri. Anzi, con il più celebre di tutti i vampiri, il conte Dracula. Temi e figure dell'horror erano già apparse in precedenza nelle liste della casa produttrice americana, soprattutto per i film interpretati da Lon Chaney. Ma senza la creazione di una inconfondibile linea artistica.

Con *Dracula* di Tod Browning si inaugura un'epoca, si dà inizio alla scuola Universal. che lascerà un segno indelebile nella storia del cine

ma fantastico, nella memoria degli appassionati e nell'immaginario di questo secolo. La Universal non immaginava le potenzialità di Dracula, e probabilmente cercava di premunirsi da eventuali fallimenti, spacciando anche un film di vampiri per una delle tante storie «amore che la casa andava producendo da alcuni anni. Così, la pubblicità del film suonava «The strangest love story of all», la più strana delle storie d'amore.

In realtà Dracula era un film torbido ed erotico, attraversato da un gusto necrofilo del tutto inconsueto per quegli anni. Soprattutto, il film aveva ben poco di americano. Si può dire che in Dracula converge tutta la cultura che i Laemmle portavano con sé dalla loro origine mitteleuropea. Se si esclude il regista Browning, gran parte dei nomi del cast di questo film sono europei. Il fotografo è Karl Freund, tedesco, già capo operatore per innumerevoli film espressionisti e del «Kammerspiel». L'interprete principale è Bela Lugosi, ungherese. Il testo su cui si basa la sceneggiatura è di Bram Stoker, irlandese. A ciò va aggiunto che le musiche sono brani di Ciaikovski e Wagner, mentre l'ambientazione è londinese.

Tod Browning da parte sua accentuò una lettura della morale vittoriana, attraverso la storia di Dracula, che ne sottolinea gli aspetti soffocanti, ben enfatizzati dalla staticità teatrale di molti interni

del film. Scrive Stuart Rosenthal in un saggio su Tod Browning: «La versione di Dracula fornita da Browning mantiene l'aspetto formale vittoriano della fonte letteraria nelle relazioni tra i personaggi normali. In questa atmosfera la malvagità ribollente e inarrestabile impersonata dal Conte è una materializzazione del più grande timore della moralità vittoriana. David Manners, rigido e incapace nei rapporti con la sua fiancée, manifesta una assoluta impotenza in contrasto con l'inarrestabile potere di Dracula... Il film sconfinava nel surreale evocando la repressione dell'orrore per la sessualità». (S. Rosenthal, "Tod Browning". Tantivy Press, London 1975, pp. 33-35)

Per gli spettatori del 1931 non era cosa di tutti i giorni assistere a un film in cui ragazze innocenti sono insidiate nella loro camera da letto da uno straniero in abito scuro, là penetrato per suggerire il sangue. Bela Lugosi deve a questo film la sua popolarità e la sua condanna, da allora confinato non solo nell'horror ma nella identificazione con il personaggio di Dracula. I suoi occhi orientali e guizzanti, la sua voce dalle inflessioni transilvane, riappariranno in innumerevoli film del terrore a basso budget. Anche Browning rischiò la standardizzazione nel genere, ma alcuni suoi colpi di genio (come il maledetto *Freaks*, girato dopo il suo passaggio alla MGM) lo salvarono dal ghetto del cinema dei vampiri.

Dracula è certo il film cui Browning viene più spesso associato, ma anche tra gli appassionati di horror c'è chi lo ritiene un film inferiore alle capacità del regista. Alan Frank, autore di molti volumi divulgativi sul cinema dell'orrore, è di questo parere: «Dracula prometteva più orrore di quanto ne mantenesse, e questa può essere una delle ragioni che lo rendono oggi un film datato. La regia è priva di ispirazione. lo sviluppo dei dialoghi ancora teatrale, ma l'interpretazione di Lugosi salva il film. Lugosi è Dracula, malefico fino all'estremo, con un magnetismo sessuale che lo portò, all'apice della sua popolarità, a ricevere tante lettere di ammiratori quanto una star di film d'amore». (A Frank, "Horror Movies", Octopus, London 1974, p. 48)

Dracula fissa alcuni punti fermi per il cinema di vampiri a seguire. Per la prima volta si suggerisce la trasformazione del vampiro in pipistrello (anche se la metamorfosi non è mai mostrata, al contrario di successivi film Universal in cui a questo scopo si farà uso di cartoni animati), si stabilisce che un paletto nel cuore lo può distruggere, si mette in guardia dai suoi poteri nascosti («La forza del vampiro è che la gente non vuole credere alla sua esistenza!» ammonisce Van Helsing il cacciatore di vampiri). Il film inaugurava anche una abitudine della Universal a far aprire o chiudere la pellicola da un dialogo tra un personaggio e gli spettatori. Edward Van Sloan, che nel film impersona la Ragione di Van Helsing contro il vampiro, apostrofa il pubblico a conclusione del film, apparentemente per rassicurare, in realtà per allarmare: Van Sloan si indirizza direttamente agli spettatori invitandoli a non spaventarsi (è solo un film), ma confermando contemporaneamente l'esistenza dei vampiri. Anche Frankenstein sarà aperto da una presentazione analoga di Van Sloan. Il film ebbe un incredibile successo, e portò alla svolta fantastica della Universal. Dove la fortuna di *Dracula* poteva essere ostacolata da una difficile immedesimazione nei protagonisti, la Universal pensò di esportare una copia parallela del film, diretta da George Melford con attori di lingua spagnola, tra cui Carlos Villarias nella parte di Dracula e volti più latini come Lupita Tover, Mentre altri mostri infestavano gli studi Universal, anche *Dracula* ebbe l'onore di un seguito. Nel 1936 viene girato *Dracula's Daughter*, che inizia esattamente con la scena conclusiva di *Dracula*. Van Helsing ha appena ucciso Dracula, ma viene arrestato per omicidio da chi non crede all'esistenza dei vampiri. E solo un pretesto per collegarsi al successo precedente, e il personaggio centrale diventa subito Maria (Gloria Holden), la figlia di Dracula.

Maria si ciba del sangue di uomini e donne (per queste ultime ha una spiccata preferenza), dopo avere ipnotizzato le vittime attraverso il suo anello. Il film propone il tema del vampirismo come malattia (ereditaria in questo caso) da cui guarire, e che coincide con altri complessi di colpa dei più vari mostri Universal. Maria non solo cerca di rimuovere la causa del suo vampirismo bruciando ritualmente il cadavere del padre (un fantoccio con fattezze di Bela Lugosi), ma si reca persino da uno psichiatra. Inutile dire che tutto sarà inutile e che Maria finirà trafitta come suo padre.

Scomparsa la figlia di Dracula, la Universal pensò di rivolgersi al figlio maschio del Conte. Con *Son of Dracula* l'astro nascente di Lon Chaney Jr viene vestito degli abiti di Alucard, presunto figlio di Dracula, e trasferito in uno scenario pienamente americano, le piantagioni del Sud.

I fratelli Siodmak, appena giunti dalla Germania, provvedevano alla regia (Robert) e alla sceneggiatura (Curt). La storia è imperniata su un tipo di vampirismo meno legato a contenuti sessuali rispetto a *Dracula* e *Dracula's Daughter*.

Se Maria viveva un lesbismo colpevolizzato. Alucard più che attraverso la tentazione sessuale opera per la brama di vita eterna. Lon Chaney Jr non aveva certo l'aspetto di un seduttore erotico, e si ritenne più opportuno che le sue vittime si «convertissero» al vampirismo come una scelta morale.

Una donna vampirizzata da Alucard spiega al marito la propria condizione: «Frank, l'eternità insieme non è meglio di pochi anni di vita ordinaria?»

Se gli aspetti psicologici di *Dracula's Daughter* stentavano a svilupparsi sotto la regia di Lambert Hillyer, specialista in western, il raffinato Robert Siodmak riesce a conferire a *Son of Dracula* l'atmosfera tesa e i tentativi di introspezione di cui aveva bisogno per sorreggere un Lon Chaney Jr fuori parte. Siodmak ribalta la teatralità dei precedenti vampiri Universal e si scatena in carrellate e continui movimenti di macchina, puntando sulle suggestioni degli scenari paludosi, ad esempio nella scena in cui la bara di Alucard emerge tra la melma e le nebbie. Ogni contatto con il Dracula di Browning è reciso anche nei protagonisti, mentre in *Dracula's Daughter* Edward Van Sloan fungeva ancora da legame con il primo film. Ma non è l'inizio di un nuovo ciclo.

La Universal se ne rese conto e le successive apparizioni di Dracula saranno sempre in compagnia di altri mostri di supporto, come in *House of Frankenstein* e *House of Dracula*, dove insieme al vampiro agisce il mostro di Frankenstein, uomo-lupo e uno scienziato pazzo. Il nuovo interprete del conte era John Carradine, completamente diverso nella figura da Bela Lugosi o dallo stesso Chaney Jr. Carradine è magro e affilato, un dongiovanni biondo dai baffetti curati, che fa scappare i gatti ad ogni sua apparizione. Dracula è l'unico mostro per il quale la Universal non tenga in nessun conto la coerenza con altri film della propria scuderia: il suo aspetto cambia di film in film senza spiegazioni.

Dopo essere tornato fuggacemente per *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (dove Lugosi vestiva di nuovo il mantello del Conte) il vampiro ricompare alla Universal nel 1959, sulla scia dei successi inglesi dello stesso periodo. Ma è un vampiro sui generis, protagonista di uno strano horror-western. In *Course of the Undead*, infatti, il classico cavaliere vestito di nero dei western è anche un vampiro, e mentre ammazza a pistolettate i nemici succhia il sangue dal collo delle fanciulle. Il pistolero-vampiro (Michael Pate) finirà ucciso da un proiettile che porta incisa una croce. Edward e Mildred Dein, rispettivamente regista e sceneggiatrice, non erano Robert e Curt Siodmak, e il risultato non fu incoraggiante.

La Universal lasciò alla sua associata britannica Hammer il compito di continuare le imprese cinematografiche del Conte Dracula, e solo nel 1979 la casa che fu di Laemmle ritornò al suo vecchio successo, con un remake in grande stile, *Dracula* di John Badham.

FRANKENSTEIN

Dracula, nel 1931, aveva dimostrato che le paure prodotte della Grande Crisi del '29 inducevano il pubblico a cercare brividi fantastici nel regno dell'immaginario. Carl Laemmle, non più factotum della Universal ma certo capo spirituale indiscusso, si ricordò delle fantasie gotiche della sua cultura europea. Dopo il vampiro dell'irlandese Bram Stoker ci si poteva rivolgere al cadavere rianimato in laboratorio dalla inglese Mary Shelley.

Laemmle non rischiava: chiese agli sceneggiatori non una rielaborazione direttamente basata sui romanzi, ma su sperimentate versioni teatrali. Se *Dracula* era tratto dal dramma già portato in scena da Bela Lugosi per tutta l'America, *Frankenstein* era basato sul lavoro teatrale del 1930 di Peggy Webling. Entrambi i film risentiranno molto di questa origine teatrale, nella loro staticità e nella onnipresenza dei dialoghi.

Ma il cinema permetteva di ricreare le atmosfere gotiche degli esterni, impossibili a teatro, e di scatenare l'eredità espressionista che gran parte dei collaboratori di Leammle si erano portati con sé dalla Germania. Persino il primo make-up immaginato per il mostro di Frankenstein era ispirato al cinema tedesco degli anni Venti, in particolare al *Golem* di Paul Wegener.

Robert Florey girò alcuni provini proprio con Bela Lugosi, fresco del successo di *Dracula*, ma Bela saggiamente rifiutò la parte, consapevole che molta della sua popolarità era dovuta alla sua voce, alle sue inflessioni ungheresi: e Frankenstein non prevedeva per il mostro nemmeno una riga di dialogo. Negli studios Universal circolava però un allampanato giovanotto, dal viso scavato e dagli occhi infossati.

Era Boris Karloff, e la sua faccia e la sua corporatura affascinarono subito Jack Pierce, un abilissimo tecnico del make-up. Pierce si mise al lavoro sull'ossatura del volto di Karloff, accentuandone tutte le spigolosità, e dopo un lavoro di due settimane creò una maschera destinata a restare immortale, a incastonarsi per sempre nell'immaginario della nostra epoca. Una fronte quadrata, le palpebre cadenti su globi oculari dalle profonde occhiaie, le labbra nere, gli elettrodi sul collo, le cicatrici. Prima delle riprese Boris Karloff si doveva sottoporre a tre ore e mezzo di trucco, indossare un costume pieno di strutture rigide per rendergli più goffi i movimenti, calzare delle enormi scarpe dalla suola rialzata. Se si considera che il film venne girato in agosto, si comprendono le parole di Carl Leammle: «Gli occhi di Karloff riflettevano la sofferenza di cui avevamo bisogno».

Se Frankenstein deve gran parte della sua fortuna all'immagine del mostro, non si può sottovalutare la presenza di una nutrita serie di "modelli" per il fantastico a venire che trovano origine proprio in questo film. Il laboratorio dello scienziato, ad esempio, è un gioiello dovuto a Herman Rosse che resterà insuperato (gli stessi scenari, miracolosamente conservati, verranno utilizzati da Mel Brooks per Frankenstein junior). Alcuni personaggi di contorno, poi, sono prototipi che presto diventeranno luoghi comuni del fantastico cinematografico, a partire dal gobbo assistente di Frankenstein, interpretato, qui da Dwight Frye che era già stato il pazzo servo di Dracula nel film di Browning.

La Universal giocò sulla sua stessa notorietà, scherzando con il pubblico. Nei titoli di testa il nome di Boris Karloff non compare, e dopo la scritta «Monster» c'è solo un punto interrogativo (lo spettatore verrà soddisfatto solo nei titoli di coda, dove Karloff è doverosamente citato), e in apertura del film Edward van Sloan porta i saluti di Carl Laemmle al pubblico, spiegando le terribili ragioni di un film dal soggetto così inquietante (nelle versioni da esportare van Sloan veniva sostituito da facce più note localmente, e si vociferava di una copia in cui appare Carl Laemmle in persona).

Chi si aspettava un film per famiglie era comunque disilluso. La Universal diventa trasgressiva appena si accosta ai miti del fantastico, e solo la routine e un uso bassamente commerciale dei suoi successi porterà la casa a produrre film dedicati a un pubblico eminentemente giovanile. Frankenstein è di una violenza non comune per i tempi, tanto da provocare pesanti tagli da parte della censura: è il caso celebre della sequenza in cui il mostro getta una bambina nel lago, ma qualche problema ebbe anche la scena dell'assassinio del gobbo, impiccato dal mostro con una catena.

Privo di musica, cupo, delirante, il film è diventato un oggetto di culto, nel quale trovare simboli e allegorie.

E ha portato dietro di sé anche una tremenda leggenda. Si parla infatti di una «maledizione» che avrebbe colpito tutti i partecipanti al film: il regista James Whale è morto annegato, suicida o assassinato, Benjamin Torrealba, la controfigura di Karloff, ha ucciso e seppellito in giardino alcuni sventurati, una nipote di Karloff ha ammazzato i due figli in una crisi di follia, un altro collaboratore si è suicidato...

Frankenstein si chiudeva con l'incendio di un mulino in cui era intrappolato il mostro, un falò scatenato da villici armati di torce che da allora diventeranno un classico dell'horror cinematografico. Ma gli sceneggiatori si misero al lavoro per dare un seguito a *Frankenstein* e dopo tre anni la Universal propose *The Bride of Frankenstein* (*La sposa di Frankenstein*), spiegando

semplicemente che il mostro si era salvato grazie a una pozza situata sotto le fondamenta del mulino bruciato nel film precedente.

Con questo facile espediente James Whale poté dare vita al suo film più sensazionale, un capolavoro della fantasia sfrenata, un concentrato di immagini a cavallo tra espressionismo e surrealismo che ha fatto la gioia di intere generazioni di cinefili fantastico-fili soprattutto francesi. Non c'è limite all'immaginazione in *The Bride of Frankenstein*, nemmeno un limite di logica. Il film si può aprire con Mary Shelley che racconta a Byron, nel 1818, senza nessuna cura per l'evidente e folle anacronismo.

L'unica coerenza rispettata è quella di una conseguenza diretta con la storia del *Frankenstein* precedente: Karloff è ancora il mostro e Colin Clive interpreta di nuovo lo scienziato (che nei film Universal si chiama Henry Frankenstein, come nella commedia della Webling, e non Victor come nel romanzo della Shelley), e nessuno spettatore farà caso al cambio della guardia per l'attrice che interpreta Elizabeth la moglie di Frankenstein (in *The Bride* è Valerie Hobson, futura moglie del ministro inglese John Profumo, noto alla cronaca per un celebre scandalo).

La vera rivelazione del film resta comunque Elsa Lanchester, nel ruolo sia della Shelley che della compagna creata da Frankenstein per il suo mostro desideroso di amicizia femminile. Il grido di Elsa «The Bride» Lanchester nelle ultime sequenze del film resta indimenticabile, e altrettanto vale per il suo make-up, ispirato alla regina egiziana Nefertiti. Anche alla Lanchester capitò come a Karloff nel precedente film: i titoli di testa indicano l'interprete della «sposa» con un punto interrogativo.

Il film era incentrato sulla novità di un mostro femmina, e la pubblicità Universal strillava «The Monster Demands a Mate!» (Il mostro vuole una fidanzata!), ma James Whale non giocò esclusivamente sull'amour fou tra il mostro e la partner che lo rifiuta. *The Bride of Frankenstein* ospita anche alcune ulteriori elaborazioni sul tema della creatura perseguitata e della sua diversità. La sofferenza già accennata nel film precedente diventa qui centrale. Il mostro viene respinto dalla comunità umana e solo chi non può vederlo interagisce con lui (il vecchio cieco interpretato da O.P. Heggie). Whale è esplicitamente dalla parte del mostro, lui presto emarginato da Hollywood anche per la sua non nascosta omosessualità, e si diverte a rovesciare le parti tra il mostro e il suo creatore: è la creatura che, ribellatasi, dà ordini a Frankenstein e non più viceversa.

Ma Whale sapeva trattare il soggetto con la dovuta ironia. Il delirio fantastico si riempie di allusioni e di scherzi nella scena del laboratorio del dottor Praetorius (l'attore Ernest Thesiger). Praetorius, che tra l'altro non esita ad offrire un gin al mostro, ospita nel suo laboratorio una serie di omuncoli sotto vetro, dovuti agli effetti speciali di John P. Fulton. Una sirena, un diavoletto, una regina e un piccolo re truccato come Charles Laughton (marito, nella vita, di Elsa Lanchester) nella parte di Enrico VIII.

The Bride of Frankenstein sfruttava più del suo capostipite i benefici del sonoro, dando la parola al mostro, ma soprattutto con una colonna musicale di Franz Waxman che verrà riutilizzata nelle sequele e in altri film Universal.

Il pubblico gradì anche il mostro sofferente di *The Bride* e la Universal decise di continuare la saga. Nel 1938 va in produzione *Son of Frankenstein (Il figlio di Frankenstein)*, che con i suoi 90 minuti sarà il film più lungo della serie. Con un'altra capriola anacronistica l'azione viene collocata 25 anni dopo le vicende narrate in *The Bride*, e la scomparsa del mostro (che saltava in aria con la sua riluttante compagna nell'episodio precedente) viene risolta inventando la figura di Ygor, uno strano personaggio che si è preso cura del mostro e lo tiene nascosto utilizzandolo per le sue vendette. Ygor era interpretato da Bela Lugosi, e ostentava un vistoso collo spezzato, dovuto, ci si informa, ad una fallita impiccagione.

Henry Frankenstein e sua moglie sono ormai morti, e chi continua le imprese dello scienziato è suo figlio Wolf (interpretato da Basil Rathbone, che stava diventando l'insostituibile incarnazione di Sherlock Holmes sullo schermo), messo a dura prova dalle scorribande del mostro redivivo (per l'ultima volta con le fattezze di Boris Karloff, che si rifiuterà di proseguire la serie). Il mostro non è più umano e dolente come in *The Bride*, si è trasformato in una specie di bestia, di nuovo muto e

privo di una coscienza autonoma. La linea Universal molto sentimentale verso i mostri, però, riemergeva in alcune scene che presentano il mostro in versione patetica: la creatura si lascia sfuggire un urlo di dolore quando scopre che l'amico Ygor è morto, e in un'altra occasione gioca teneramente con il figlioletto di Wolf Frankenstein, regalandogli persino un orologio d'oro.

Il regista F. Lee faceva il possibile per risollevare il film dai primi segni di logoramento della saga, dirigendo professionalmente gli interpreti tra scenari ancora una volta genuinamente espressionisti. Il mostro perisce di nuovo cadendo in un pozzo sulfureo, ma nel giro di un paio d'anni la Universal ricorrerà ancora a lui.

Il 1942 è infatti l'anno di *The Ghost of Frankenstein (Il terrore di Frankenstein)*, la cui prima venne astutamente presentata un venerdì 13. Ygor (sempre Lugosi) è vivo ed è ancora in compagnia del mostro. Un altro figlio del prolifico Henry Frankenstein ha ereditato ambizione e follia, e vittimizza ancora il povero mostro. Ormai la creatura è diventata molto simile a un robot, grazie alla inespressività di Lon Chaney Jr, approdato finalmente alle vesti che furono di Karloff. Non c'è più un lato umano nel mostro, è rimasto solo l'involucro, e il make-up di Pierce è una semplice maschera da applicare d'ora in poi ai più diversi attori.

Il mostro è talmente privo di personalità che nessuno soffre per la sostituzione del suo cervello con quello di Ygor. Ora la creatura parla con la voce di Bela Lugosi (alla fine Bela c'è riuscito: entrare nel personaggio che aveva rifiutato un decennio prima e dargli una cadenza transilvana), ma è cieco. Erle C. Kenton, regista di centinaia di film e poi di telefilm, si accontenta di far morire il mostro nella solita distruzione del laboratorio.

The Ghost è l'ultimo film della saga in cui il mostro di Frankenstein appare da solo: in seguito dovrà sempre condividere i film Universal con altri mostri e orride creature.

E il caso del successivo *Frankenstein Meets the Wolf Man*, che lancia un nuovo stile Universal:

non più puntare su una coppia di star, ma su una coppia di mostri. Lon Chaney Jr era diventato celebre come Larry Talbot l'uomo lupo, e non poteva quindi più interpretare il mostro di Frankenstein come aveva fatto in *The Ghost*. Bastò rivolgersi a Bela Lugosi, che nel film precedente aveva già dato cervello e voce al mostro come Ygor, per ottenere dall'attore una risposta positiva, senza più le riserve del passato.

Il mostro di Bela Lugosi è più animalesco che mai, ringhia e sibila sotto il pesante trucco di Pierce, e soprattutto cammina protendendo sempre le mani avanti. L'effetto era grottesco, ma c'è una spiegazione: in una prima sceneggiatura il mostro era cieco, in coerenza con il finale di *The Ghost*, e quindi avanzava giustamente a tentoni, poi la produzione cambiò idea ma molte sequenze erano già girate. Lugosi comunque non si dedicò troppo a un personaggio che detestava, ed appare solo nei piani ravvicinati, lasciando alla controparte Ed Parker le altre apparizioni del mostro.

Lo sceneggiatore Curt Siodmak escogita la surgelazione del mostro, rinvenuto da Larry Talbot in un blocco di ghiaccio perfettamente conservato. Spinto dai suoi buoni sentimenti Talbot vorrebbe farsi curare la licanthropia da Elsa ennesima discendente di Frankenstein, ma tutto va per il peggio: la creatura semina distruzione, l'uomo lupo non guarisce e i soliti villici danno la caccia ai due mostri fino a che il castello di Frankenstein non è sommerso da una valanga d'acqua.

In pochi mesi il mostro di Frankenstein e l'uomo lupo dovevano tornare ad incontrarsi in *The House of Frankenstein*, questa volta in compagnia di Dracula e di uno scienziato pazzo, il dottor Niemann. La pubblicità americana calcava la mano su questo happening di mostri con lo slogan «All Together!» (Tutti insieme!), ma il film per quanto folle non aveva niente di parodistico.

Il collegamento con *Frankenstein Meets the Wolf Man* è assicurato dal ritrovamento di mostro e licanthropo congelati sotto il castello di Frankenstein. E la continuità era necessaria, anche perché il pubblico aveva gradito quel primo incontro tra due miti fantastici e addirittura la concorrente Columbia aveva subito realizzato un incontro tra Dracula e un uomo lupo in *Return of the Vampire*. C'era il consueto problema di un nuovo protagonista per il mostro, dopo la deludente performance di Bela Lugosi. Dopo molti inutili provini (tra l'altro venne scartato l'ex-cowboy cinematografico Lane Chandler) la scelta cadde su Glenn Strange che finalmente riproponeva un viso ossuto alla Karloff, dopo le facce rotonde di Chaney Jr e Lugosi.

Il vero asso nella manica del film era però il ritorno di Boris Karloff, questa volta nella parte del mad doctor, accompagnato dall'assistente deforme J. Carrol Naish. Karloff-Niemann dopo aver rianimato il conte Dracula nella prima parte del film, recupera Talbot e la creatura, solo per consentire la più bella serie di morti di tutta la saga. Dracula viene disintegrato dal sole mentre si aggrappa disperatamente alla sua bara, in un segmento del film che è pressoché autonomo dal resto della pellicola. Talbot viene ucciso dalla sua amata zingara Ilonka perché non riesce a guarire dalla malattia licantrica. Il mostro di Frankenstein affonda nelle paludi con il dottor Niemann.

Tra tutte queste morti, la più poetica resta quella di Larry Talbot, che ci permette di assistere al processo di trasformazione da lupo in uomo, inverso all'abituale crescita di peli e zanne: Pierce e Fulton lavorarono a queste trasformazioni fino a 14 o 15 ore consecutive. La cura per i particolari tecnici non diminuiva, e *House of Frankenstein* resta un film dignitoso, velocissimo letteralmente "pieno" di archetipi horror.

Nel giro di un anno le sale ospitarono l'ennesimo seguito, con *House of Dracula*. Questa volta è il vampiro ad avere maggiore spazio, interpretato come nel film precedente da John Carradine. Tornato anche Chaney/Talbot e Strange/mostro di Frankenstein, con il nuovo scienziato pazzo interpretato da Onslow Stevens al posto di Karloff. Come al solito occorre una spiegazione per la miracolosa sopravvivenza di tutti i personaggi: Talbot era rimasto solo ferito, ma ha perso la memoria; il mostro di Frankenstein è conservato nelle paludi, con lo scheletro del dottor Niemann tra le braccia; Dracula ricompare inspiegabilmente dal nulla, cambiando solo il nome in barone Latos.

Il vampiro occupa gran parte del film, ed è un vampiro che vuole guarire, molto simile in questo al licanthropo Talbot. Il dottor Edelmann (notare i cognomi tedeschi di tutti gli scienziati pazzi, un pedaggio da pagare al periodo bellico) rimane però contagiato del vampirismo mentre fa una trasfusione a Dracula, e semina morte a sua volta. Dracula da parte sua si dissolve ancora una volta in scheletro, dopo essere servito ad alcuni riusciti effetti speciali (la trasformazione in pipistrello, gli specchi che non lo riflettono) ad essersi commosso quando la sua vittima prescelta suona Chopin al pianoforte.

La sceneggiatura di Edward Love, già autore di molti film di Charlie Chan, è certamente demenziale, ma non scade mai nel ridicolo, i personaggi mantengono una loro dignità che non scompare nemmeno tra le vicende più assurde e incongruenti. Ma la saga stava definitivamente mostrando la corda, e il prodotto da seriale era diventato meramente ripetitivo, tanto che la scena dall'incendio finale del laboratorio poteva tranquillamente essere rubata a *Ghost al Frankenstein* (e quindi ci viene mostrato di nuovo un mostro di Frankenstein impersonato da Lon Chaney Jr!). Anche la presenza di Lionel Atwill nella parte del capo della polizia, come già in altri capitoli della serie, non era che imitazione di se stesso, e poco cambiava se il gobbo degli altri film diventava qui una impressionante infermiera gobba.

Eppure *House of Dracula* ha i suoi estimatori, che ne lodano gli aspetti implicitamente surrealisti. Scrive ad esempio Jean-Pierre Buyxou: «*House of Dracula* è bello e truculento come un quadro di Clovis Trouille, erotico al modo dei grandi romanzi neri inglesi, è anche delirante e fantasioso quanto la musica di Ornette Coleman, è anche vertiginosamente rigoroso quanto un collage di Max Ernst, composto contemporaneamente di tanti elementi apparentemente disparati quanto le opere di Andy Warhol o di Claes Oldenburg nel campo della Pop-Art, è fatto di una follia così implacabile da diventare quasi kafkiana, è tanto splendidamente smisurato quanto un film di Bava o quanto Shakespeare adattato da Orson Welles, per non parlare del sublime amour fou di *House of Frankenstein*, di cui bisogna cercare l'equivalente in Sade. Pauline Réage o Bunuel...» (in *Frankenstein*, «Premier plan» n. 51, maggio 1969).

Nel 1948 si doveva compiere l'ultimo atto della saga Universal, con quella che può essere definita una autodistruzione del mito da parte dei suoi stessi creatori. Con *Abbott and Castello Meel Frankenstein*, infatti, le grandi figure del fantastico trasformate in mito cinematografico dalla Universal diventano spalle per le battute di Gianni e Pinotto.

In realtà il film non era del tutto disprezzabile, con qualche spunto comico riuscito e soprattutto con il ritorno di Bela Lugosi sotto il mantello di Dracula. per la seconda ed ultima volta. L'uomo lupo era ancora Lon Chaney Jr e il mostro di Frankenstein il secco Glenn Strange, truccato questa volta da Bud Westmore al posto di Pierce. La trama ci offre un Dracula che intende trapiantare un nuovo cervello nella testa di Pinotto, mentre Larry Talbot è come sempre eroico durante le pause tra le sue trasformazioni in lupo, e si immola nel tentativo di uccidere il vampiro.

Nel complesso si trattava di uno dei migliori film di Gianni e Pinotto, con contributi interessanti da parte degli esperti in effetti speciali David S. Homsley e Jerome H. Ash (in particolare le belle trasformazioni di Bela Lugosi in pipistello). Gli appassionati dell'horror Universal ricevono però un vero pugno allo stomaco nel vedere i propri miti in compagnia di Abbott e Costello, e si possono solo consolare con le curiosità da aficionados (pare, ad esempio, che Lon Chaney Jr abbia interpretato il mostro di Frankenstein nelle ultime sequenze del film, perché Glenn Strange si era infortunato).

Sembra quasi che la Universal abbia voluto un finale catartico per tutti i mostri della sua storia. Quando alta fine del film i mostri sono stati eliminati e pare tornata la calma, dal nulla si sente la voce minacciosa dell'Uomo invisibile, che nella versione originale è la voce di Vincent Price. Si tratta di un segno premonitore e profetico. Tutti i grandi interpreti del ciclo Universal sono spariti o sono stati demoliti dal duo Gianni e Pinotto. Solo Vincent Price, che alla Universal aveva compiuto i primi passi della sua carriera, era sopravvissuto e si apprestava ad essere la star di una nuova era di horror a colori, con la serie di film tratti da racconti di Poe per la regia di Roger Corman.

L'UOMO INVISIBILE

Per contrastare la concorrenza di grandi e piccole case produttrici rivali, Carl Laemmle si aggiudica alla soglia degli anni Trenta i diritti di gran parte dei più importanti romanzi gotici e fantastici, Insieme a Dracula e Frankenstein, il suo desiderio è portare sullo schermo le avventure dell'uomo invisibile, e a questo scopo si assicura i diritti del romanzo di Herbert George Wells e di un romanzo minore di Philip Wylie sullo stesso tema.

Fin dal 1931 la Universal annuncia la produzione di *The Invisible Man*, diretto e sceneggiato da Robert Florey, interpretato da Boris Karloff. In realtà sarà James Whale a dirigere il film, nel 1933, e Claud Rains a interpretare il ruolo principale al posto di Karloff che, in piena ascesa professionale, pretendeva una paga troppo alta. La sceneggiatura verrà affidata allo scrittore L.C. Sheriff, dopo gli inutili sforzi di almeno una dozzina di sceneggiatori del parco Universal.

Il film si apre con l'arrivo di un misterioso straniero in un villaggio inglese, durante una notte di tempesta. L'uomo, Jack Griffin (Claude Rains) ha il volto coperto di bende e indossa dei vistosi guanti. Griffin ha infatti inventato il siero della invisibilità, lo ha provato su se stesso, ma non immagina l'effetto secondario della droga, che lo conduce rapidamente alla follia. Ormai megalomane, Griffin decide di governare il mondo grazie al suo segreto: «Cominceremo con pochi omicidi. Grandi uomini. Piccoli uomini. Solo per dimostrare che non facciamo distinzioni». La fidanzata Flora cerca un rimedio, con l'aiuto del padre scienziato, ma inutilmente. L'uomo invisibile dopo alcuni delitti viene rintracciato dalla polizia e ucciso.

La sceneggiatura di Sheriff si era mantenuta molto fedele allo spirito del romanzo di Wells, riconducendo la storia alla lettera del testo originario e rispettandone anche l'umor. Il film venne presentato a Londra, con la presenza dello stesso Wells e di James Whale. In quella occasione lo scrittore inglese espresse il suo entusiasmo, ma anche alcune critiche, soprattutto per la follia che viene attribuita a Griffith e i delitti che ne conseguono. Whale rispose che, a suo parere, un uomo intenzionato a diventare invisibile è già per questo un pazzo. Sheriff, comunque, si dedicò molto ai dialoghi anche per dare spazio a Claude Rains almeno come voce, dato che l'attore appariva di persona nelle ultime sequenze del film.

Rains prestò il suo corpo agli effetti speciali e la sua voce ai lunghi ma ottimi dialoghi del film. Rains era un attore di teatro che aveva esordito a Londra e riscuoteva in quel periodo buoni successi anche a Broadway, interessato a iniziare una carriera cinematografica a costo di partecipare ad un

film in cui sarebbe stato quasi sempre «invisibile». Ebbe ragione, perché proprio dopo *The Invisible Man*, che ebbe un enorme successo di critica e di pubblico, Rains venne subissato di proposte di lavoro, anche all'esterno della Universal.

Gran parte del merito di questo successo va senza dubbio agli effetti speciali, perfetti, ma James Whale non si limitò a confidare in questo aspetto spettacolare e curò il film con meticolosità. Whale diede spazio come sempre ai personaggi di contorno (in particolare si segnala qui la divertente Una O'Connor, nel ruolo della moglie dell'oste, specializzata in urla acutissime), sottolineando i lati umoristici della sceneggiatura (le rocambolesche corse di poliziotti e villici all'inseguimento dell'uomo invisibile). ma senza dimenticare la sua propensione per la sofferenza e la solitudine del mostro, onnipresente nella sua filmografia fantastica: «L'uomo invisibile è un personaggio dolente — come tutti i grandi mostri della Universal — che passa progressivamente dall'intelligenza alla demenza, dall'umiltà del ricercatore al desiderio di potenza e di distruzione degli scienziati pazzi».

Comunque Whale sembra essersi meno interessato a questo eroe rispetto a Frankenstein perché è visibilmente più a suo agio nel barocchismo romantico che nella freddezza scientifica, ed è per questo che il film è in genere meno apprezzato dagli specialisti dell'orrore. Comunque le orbite vuote affondate in una massa di bende che coprono interamente il viso e nascoste da grossi occhiali neri, le esperienze pericolose (l'acido che brucia il tappeto ad esempio) o la sola orma dei passi che si imprime uno dopo l'altro nella neve erano delle immagini poetiche degne di quelle che ispiravano Frankenstein o Dracula». (R. Prédal, "Le Cinéma fantastique" Seghers, Paris 1970, p. 136).

Gli effetti speciali, per quanto in una fase ancora sperimentale, davano in ogni modo risultati eccellenti. Gli oggetti erano animati da fili invisibili, sotto il controllo del tecnico Bob Lazslo, così come le orme sulla neve. Gli effetti fotografici, invece, erano opera di John P. Fulton, qui al massimo delle sue capacità. Fulton fece indossare a Claude Rains una tuta nera con cappuccio (quindi anche sugli occhi) e con un gioco di sovrimpressioni ottenne l'effetto dell'uomo invisibile che si spoglia. Grazie a lunghi lavori di perfezionamento Fulton riuscì a sincronizzare e a sovrapporre anche quattro riprese diverse. Nemmeno i trucchi di molti film degli anni Settanta riusciranno a raggiungere lo stesso livello di perfezione.

Su questa ottima resa degli effetti speciali si basarono le immancabili sequele. Nel 1939 venne messo in cantiere *The Invisible Man Returns*, su una sceneggiatura cui collaborò anche Curt Siodmak. Mancando il personaggio guida per una serie (Griffin moriva nel film precedente, ed era difficile un espediente soprannaturale per farlo risorgere), venne inventato un fratello per l'uomo invisibile, Frank Griffin (l'attore John Sutton). Il miracoloso siero viene iniettato sull'amico Radcliff (Vicent Price), in prigione per omicidio. Radcliff, invisibile, fugge e dimostra la propria innocenza mettendo in trappola il vero assassino (un cattivissimo Sir Cedric Hardwicke).

L'esperto regista di commedie A Edward Sutherland dirige a sua volta *The Invisible Woman*, dove un certo professor Gibb (l'anziano John Barrymore, al declino della carriera e già malato di alcolismo) dona l'invisibilità a una bella modella (Virginia Bruce). La ragazza invisibile torna nel suo ambiente, gioca una serie di scherzi ai suoi corteggiatori, in un susseguirsi di doppi sensi e situazioni equivocate per il ripetuto passaggio della fanciulla dalla visibilità all'invisibilità e viceversa. Alla conclusione del film la bella partorirà un figlio, naturalmente invisibile.

Più vicino allo spirito di Whale era *Invisible Agent* (1942) di Edwin L. Marin. Torna un protagonista di nome Griffin (Jon Hall), che usa la sua invisibilità per aiutare gli Alleati contro la Gestapo. Un film di routine ma con scene d'azione ben riuscite e una inquietante presenza di Peter Lorre.

Jon Hall ritorna a interpretare l'uomo invisibile, con il nome di Robert Griffin, nel successivo *The Invisible Man's Revenge*. Per sfuggire alla polizia e alla sua mania di persecuzione, Griffin accetta l'esperimento del dottor Drury (John Carradine). Come nel film capostipite il siero conduce Griffin alla follia e ad un tragico finale.

Irrimediabile, dopo la guerra. la demitizzazione sotto i colpi di Gianni e Pinotto, *Abbott and Costello Meet the Invisible Man* presenta l'uomo invisibile Tommy Nelson (Arthur Franz), cliente degli investigatori privati Gianni e Pinotto. Questo ennesimo uomo invisibile che sfugge alla polizia si diverte anche ad aiutare Pinotto in un combattimento pugilistico, grazie alla sua invisibilità. Nonostante il film sia lontano anni luce dal suo capostipite, i credit mantenevano un riferimento a Wells, definendo la sceneggiatura "suggested by H.G. Wells". Da notare il cambio della guardia per gli effetti speciali, ora firmati da David S. Horsley, che aveva già sostituito Fulton per la breve sequenza dell'uomo invisibile in *Abbott and Costello Meet Frankenstein*.

Caduto nelle mani di Gianni e Pinotto, il tema dell'uomo invisibile doveva necessariamente lasciare la Universal, e approdare, negli anni Cinquanta, ad altre piccole case attraverso imitazioni come *The New Invisible Man*, *The Invisible Boy*, *The Amazing Transparent Man*.

LA MUMMIA

Anche la saga cinematografica della mummia deve tutto alla Universal. Non esisteva infatti un romanzo o un qualsiasi riferimento della letteratura gotica su cui basare un film dedicato alla resurrezione di una mummia. Lo sceneggiatore John L. Balderston ideò una storia completamente nuova, che utilizzava alcuni topoi del fantastico (la bella e la bestia, la vita e la morte, l'eterna giovinezza, ecc.) ma creando contemporaneamente una inedita mitologia. In *The Mummy* (1932) Boris Karloff venne chiamato a interpretare il sacerdote Im-Ho-Tep, prete del Tempio del Sole, che finì mummificato vivo per aver letto la formula proibita di Thoth, nel tentativo di ridare la vita alla sua amata principessa Anck-Es-En-Amon. Dopo 3700 anni un archeologo riapre la tomba, legge la formula di Thoth e rianima involontariamente la mummia di Im-Ho-Tep. La mummia si alza e cammina, mentre all'archeologo non resta che impazzire. Dieci anni più tardi la mummia ricompare sotto le mentite spoglie dell'archeologo egiziano Ardet Bey. Non ha più le bende, ma ostenta un volto incartapecorito (splendido lavoro del truccatore Jack Pierce). Bey torna alla sua tomba per far rivivere la principessa, ma fallisce. Si dedica allora a una fanciulla americana, nella certezza che si tratti di una reincarnazione della principessa. Ma la ragazza si appella a Iside e la mummia cade in polvere.

Il film imitava per alcuni aspetti il precedente successo di *Dracula*. Riappare infatti David Manners, già fidanzato di Mina in *Dracula* e qui fedele innamorato della presunta reincarnazione della principessa. Anche Edward van Sloan interpretava un molo analogo a quello del Van Helsing di *Dracula*: qui è un dottore che scopre la vera identità di Bey, così come in *Dracula* rivelava la natura vampirica del conte.

La regia era affidata a Karl Freund, ottimo direttore della fotografia per *Der Golem*, e ora alla sua prima prova come regista. Dalla sua formazione espressionista Freund portò molte delle atmosfere di *The Mummy*, i chiaroscuri, i giochi di ombre, i riferimenti onirici. Tra i suoi meriti per *The Mummy* va ricordato il flashback nell'antico Egitto, riflesso nell'acqua, gli occhi di Karloff vivi tra le bende e l'irreale Museo del Cairo, con i suoi sarcofagi e le sue mummie.

Nel 1940 la Universal ritentò la carta della mummia, in un tipico film a basso costo, *The Mummy's Hand* avvolge in bende l'attore western Tom Tyler, scelto per la sua vaga somiglianza con Karloff. Nel film vennero infatti riciclate le sequenze del flashback di *The Mummy*, ed era quindi indispensabile un attore simile al Boris Karloff giovane sacerdote dell'antico Egitto. La storia scritta da Griffin Jay ebbe il merito di costituire il canovaccio per una serie di quattro pellicole Universal e persino per il remake di Terence Fisher nel 1959.

Kharis venne sepolto vivo dopo essere stato condannato al taglio della lingua, e ai nostri giorni viene rivivificato come mummia sotto il controllo di un sacerdote egiziano (George Zucco). La mummia tenta di rianimare l'amata principessa Ananka ma viene distrutta tra le fiamme. Il film si avvaleva di discrete scenografie (vecchi templi in rovina, sotterranei misteriosi). ma è probabilmente uno dei più deboli prodotti della Universal.

Ciò nonostante, un seguito non si fece attendere, e con *The Mummy's Tomb* il regista Harold Young tentò di risolvere le sorti della serie utilizzando Lon Chaney Jr. Con ampio uso di spezzoni dai due

film con Karloff e Tyler, questo nuovo prodotto di routine si incentrava su un altro sacerdote egiziano, Terhan Bey, che fa risorgere Kharis e lo porta nel Massachusetts perché si vendichi dei profanatori. Bey fa rapire dalla mummia una ragazza (Elyse Knox) per farla sua sacerdotessa, ma i villici infuriati (ancora immagini di repertorio, tratte dalla serie su Frankenstein) danno fuoco al rifugio dell'egiziano e della mummia.

Lon Chaney Jr si fece fasciare di bende dal bravo Pierce e si aggirava per lugubri scenari trasportando sulle braccia una ragazza dal lungo vestito bianco, nella migliore tradizione gotica. Scrive Denis Gifford: "Jack Pierce aveva ora il problema di fare in modo che Chaney assomigliasse a Karloff per il flashback, a Tyler per la sua continuità e allo stesso Chaney per i fans. A complicare ulteriormente le cose c'era la periodica apparizione dello stuntman Edwin Parker". (D. Gifford, *Movie Monsters*, Studio Vista, London 1969, p. 51).

Lon Chaney Jr/Kharis colpisce ancora in *The Murnrny's Ghost*, dove a guidare la mummia c'è un nuovo sacerdote, questa volta con la faccia di John Canadine. Kharis è ora in mostra in un museo, ma fugge e scopre la reincarnazione di Ananka. Nonostante la banalità del soggetto, questo film ha alcuni aspetti trasgressivi. Gli dei egizi e la dimensione soprannaturale risultano onnipotenti verso il mondo della ragione. Non c'è eroe che tenga, nessuna arma riesce a bloccare il corso degli eventi dominati dalla mummia e dal sacerdote. Solo le paludi, in cui Kharis e Ananka sprofondano, possono fermare la mummia e la principessa, non gli sforzi degli uomini.

Privo anche di queste pretese il successivo *The Mummy's Course*, ancora con Lon Chaney Jr, ma con una nuova Ananka (Virginia Christine). Dopo 25 anni la mummia e la bella riemergono dalla palude, vengono trasportati in Louisiana da un archeologo e lì seminano il tenore fino alla consueta distruzione finale. Cortissimo (dura appena 60 minuti), il film chiudeva senza rimpianti la breve serie della mummia Kharis. Solo nel 1955 la Universal avrebbe riutilizzato questo tema, con *Abbott and Costello Meet the Mummy*.

Ultimo film della coppia di comici, *Abbott and Costello Meet the Mummy* portava Gianni e Pinotto in Egitto, dove rimanevano coinvolti nella ricerca di un tesoro di cui Pinotto possiede involontariamente una traccia decisiva. Condito con gag e molte canzoni, il film ospita solo collateralmente la mummia, interpretata da Eddie Parker, finalmente sfuggito al destino di eterna controfigura.

L'UOMO LUPO

L'apparizione dei lupi mannari al cinema è dovuta interamente, agli esordi, alla casa Universal. I primissimi film in assoluto che abbiano affrontato il tema della licantropia sono stati prodotti infatti da piccole società cinematografiche associate alla Universal. Si tratta di *The Werewolf* del 1913 e *The White Wolf* del 1914, entrambi basati su leggende indiane. Nel primo una squaw risuscita e si vendica sotto forma di lupo, in virtù di una credenza dei Navajo. Nel secondo film, invece, è un guerriero pellerossa che di notte diventa un lupo. Questi due cortometraggi non presentavano in verità dei veri uomini-lupo, e non veniva mostrata nessuna metamorfosi.

Solo nel 1935 il cinema si interessa di nuovo alla licantropia. ed è ancora grazie alla Universal. Il primo film della storia del cinema ad occuparsi della leggenda dell'uomo-lupo è proprio *The Werewolf of London*, programmato dalla Universal fin dal 1932 e che doveva essere affidato nelle intenzioni al regista James Whale e a Boris Karloff. Occupati a far risorgere il mostro di Frankenstein, Whale e Karloff lasciarono il campo ad altri professionisti della casa di Laemmle. Henry Hull, già star del cinema muto, diventò così il primo licantropo dello schermo, in un film che imitava in più parti la storia del dr Jekyll e Mr Hyde, l'unico mito dell'horror di cui l'Universal non riuscì mai a impadronirsi.

Hull è l'antipatico dottore che durante un viaggio in Tibet viene assalito da un lupo mannaro, proprio mentre sta cogliendo uno strano fiore, la "mariphosa Lupino lumino", che sboccia alla luce della luna ed è creduto un antidoto per la licantropia. Tornato a Londra, nelle notti di luna piena il dottore si trasforma in lupo. Il misterioso orientale Yogami (Warner Oland, l'attore svedese celebre interprete di Charlie Chan, ma anche del diabolico Fu-Manchu) mette in guardia il dottore dai rischi

di quella malattia contagiosa e gli ricorda: “Il licantropo istintivamente cerca di uccidere ciò che più ama”. E infatti i maggiori pericoli li corre la moglie del dottore, interpretata dalla Valerie Hobson che nello stesso anno era, con l’identico nome di Elizabeth, la moglie di Frankenstein in *The Bride of Frankenstein*. Dopo la scoperta che Yogami è in realtà il licantropo tibetano che lo aveva azzannato, il dottore-lupo perde il controllo e sta per attaccare Elizabeth quando è abbattuto dalla polizia. In una serie di dissolvenze Henry Hull torna uomo e chiede perdono.

The Werewolf of London vide un impegnativo lavoro di Jack Pierce e John P. Fulton per realizzare il trucco e gli effetti speciali necessari alle trasformazioni di Hull in uomo-lupo. L’attore si rifiutò di ricoprire completamente il suo volto di peli, temendo di non essere riconoscibile, ma ciò nonostante l’applicazione del make-up richiese ben sei ore di lavoro.

Le rimostranze di Hull di fronte al make-up di Pierce non avevano senso per Lon Chaney Jr, alla ricerca di un ruolo di primo piano. Così, quando la Universal gli propose di interpretare *The Wolf Man*, nel 1941, Chaney accettò di buon grado anche le estenuanti ore indispensabili per il trucco. E l’attore fece bene ad interpretare quel film, perché proprio grazie a *The Wolf Man* diventò una vedette dell’horror Universal sulla scia del successo del suo licantropo.

Curt Siodmak non aveva una fonte letteraria forte cui ispirarsi per un film sull’uomo-lupo, e inventò la sceneggiatura deducendo la storia da una serie di leggende e tradizioni popolari. Il film si apre con questi versi:

*Anche un uomo che è puro di cuore
E dice le preghiere di forte,
Può diventare un lupo quando l’aconito fiorisce
E brilla la luna d’autunno.*

La traduzione in italiano fa perdere il gioco di parole con «wolfbane» (l’aconito), vocabolo che contiene il riferimento al lupo (wolf). Questi versi dovevano immergere subito lo spettatore nell’atmosfera delle credenze zingane, delle paure ancestrali dei nomadi.

Lon Chaney Jr è Larry Talbot, uno studente universitario che torna nella sua casa dei Carpazi e resta stupefatto dalle superstizioni del luogo. Una notte Talbot viene morso da un lupo, che in realtà è lo zingaro Bela (ovviamente, non è altri che Bela Lugosi...). Una vecchia zingara (Maria Ouspenskaya) gli spiegherà la maledizione di cui è ora afflitto, e che solo un proiettile o un’arma d’argento potrà interrompere. Talbot infatti ad ogni luna piena si trasforma in lupo e vaga per le foreste in cerca di vittime.

Dopo aver attaccato anche la sua amata zingara Gwen, l’uomo-lupo verrà ucciso con un bastone d’argento dal proprio padre (Claude Rains).

The Wolf Man diventerà il capostipite di tutti i film di licantropi che seguiranno, anche oltre la saga Universal. Come ha fatto notare Pierre Gires il modello del film era comunque già in luce nella pellicola del 1935: “I principali elementi della sceneggiatura di *The Werewolf* si ritrovano qui: il personaggio centrale diventa lupo mannaro dopo essere stato morso da un altro lupo mannaro, si trasforma quando c’è luna piena e ritorna normale morendo. Ciò conferma l’importanza del film del 1935 che è il vero prototipo della serie, per quanto quello del 1941 abbia acquisito, con il passar degli anni, una maggiore notorietà”. (P. Gires, *Les Loupgarous* è l’écran, in «L’Ecran fantastique» n. 21, 1981).

Con *The Wolf Man* la Universal crea una nuova figura mitologica del suo serraglio, Larry Talbot. A questo personaggio però non dedicherà più un intero film, ma si limiterà ad affiancarlo ad altri mostri già consolidati (in *Frankenstein Meet the Wolf Man*, *The House of Frankenstein* e *The House of Dracula*, fino a *Abbott and Castello Meet Frankenstein*).

Lon Chaney Jr resterà l’interprete fisso di Talbot, con un sempre più accentuato senso di colpa, alla ricerca di una cura per la malattia di cui si sente vittima. Un lupo mannaro piccolo-borghese, insomma, che tenta disperatamente di sfuggire alla propria diversità e al quale il viso comune e anonimo di Lon Chaney Jr si prestava perfettamente.

La Universal tornerà al licantropo solo nel 1972, casualmente, quando il regista Nathan Juran volle portare il suo attore preferito Kerwin Matthews, che per lui era già stato Simbad il marinaio, sotto i

lunghe peli di un lupo mannaro contemporaneo. Tormentato come Talbot, questo uomo-lupo cerca in tutti i modi di non aggredire moglie e figlio durante le sue trasformazioni. Il titolo *The Boy Who Cried Werewolf* allude ai disperati tentativi del figlio del licantropo per convincere la polizia e vicini di casa che suo padre è un pericoloso lupo mannaro.

KARLOFF E LUGOSI

Karloff e Lugosi non sono due mostri dell'immaginario o del romanzo gotico, ma due attori. Ma grazie alla Universal Karloff e Lugosi erano diventati sinonimi di orrore, di raccapriccio, di film che fa rizzare i capelli in testa. Soprattutto il primo, il Boris Karloff di *Frankenstein*, si vide addirittura ridotto al solo cognome nelle locandine e nei credits. Ma sia Karloff che Lugosi acquisirono un fascino fantastico legato ai loro nomi esotici quanto alle strane facce che possedevano.

Karloff e Lugosi diventano qualcosa di più che interpreti di personaggi cinematografici dell'orrore. Sono essi stessi personaggi da brivido, garantiscono il successo di un film forse più delle maschere di Dracula o della creatura di Frankenstein.

Appena ottiene un travolgente successo con Dracula, il diabolico Lugosi viene reclutato per un altro horror da protagonista, *Murders in the Rue Morgue*, diretto da Robert Florey che aveva appena finito di lavorare su *Frankenstein*.

Lugosi, pesantemente truccato, è il dr Mirakle, uno scienziato pazzo che vuole dimostrare le sue teorie dell'evoluzione incrociando il sangue di una scimmia con quello di ragazze che rapisce senza scrupoli. Il suo strumento è uno scimmione addestrato, come nel romanzo di Edgar Allan Poe da cui il film è tratto. Florey stesso aveva scritto l'adattamento del romanzo, e lottò con la produzione per mantenere l'ambientazione ottocentesca, che per motivi di risparmio la Universal voleva abolire. Una Parigi ricostruita in studio da Charles Hall dava i fondali a un film denso di riferimenti all'espressionismo, accentuati dalla fotografia dell'esperto Karl Freund.

Ha scritto Richard Bojarski: «Nonostante le radici della storia nel classico di Poe, il film svela più di una somiglianza con il *Gabinetto del dottor Caligari*. Lo scenario del parco dei divertimenti, la sinistra conferenza di Mirakle nella tenda, la scimmia al posto del sonnambulo e alcune delle scenografie distorte, prestano credibilità alla tesi che il film tedesco influenzò Hollywood». (R. Bojarski, "The Films of Bela Lugosi", Citadel Press, Secaucus, N.J., 1980, p. 73).

Girato in quattro settimane, *Murders in the Rue Morgue* si avvaleva anche di dialoghi aggiuntivi dovuti a John Huston. I costumi e gli ambienti della Parigi dell'Ottocento si deformavano sotto le oniriche luci e ombre, soprattutto nella scena del carnevale. Nei panni della scimmia ammaestrata l'attore filippino Charles Gemora, che rimarrà specialista nell'indossare costumi scimmieschi per la Hollywood dei successivi decenni.

Pressochè contemporaneamente a *Murders*, la Universal mise in cantiere un film per l'altra sorgente stella dell'horror, Boris Karloff. Sotto la collaudata regia di James Whale, *The Old Dark House* offre il primo ruolo di primo piano a Karloff. Durante una tempesta un gruppo di persone si rifugia in una vecchia casa, abitata da bizzarri personaggi. Tra essi spicca Morgan, il cameriere orrido e muto (ovviamente Boris Karloff, truccato ad arte da Jack Pierce). Un vecchio rivela gli ospiti che nella casa è tenuto prigioniero suo figlio, piromane. Morgan libera il piromane, mentre il gruppo di ospiti lotta fino all'ultimo sangue e riesce a fuggire.

Fedele adattamento del romanzo di J.B. Priestley, *The Old Dark House* era attraversato da un sottile humor nero, e non ricorreva ai soliti espedienti dei film imperniati su case maledette o infestate da spiriti. Whale scelse di dedicare attenzione ai personaggi e alle loro stranezze, più che agli effetti spettacolari. Quando provoca paura o sorprese è sempre con raffinatezza. In una celebre sequenza, durante la tempesta, la macchina da presa entra nella stanza dove si presume sia rinchiuso qualcosa di terribile. Il climax è al massimo, ma da una mano inquietante emerge solo la figura di un tranquillo vecchietto. Il contrasto tra le attese del pubblico e la realtà mostrata dalla camera è completo.

Era però giunto il momento di mettere insieme le due vedette dell'orrore, per assommare spaventi e guadagni. Nel 1933 gli schermi ospitano *The Black Cat*, il primo film con la coppia Lugosi-Karloff

alla pari sulle locandine pubblicitarie. Il film è vagamente ispirato a Edgar Allan Poe. L'idea iniziale era di unire *La caduta della casa degli Usher* con *Il gatto nero*, ma si ripiegò in seguito su un nuovo soggetto di Edgar Ulmer, che dirigerà anche la pellicola, oltre a disegnarne i costumi e le scenografie. Il gatto nero del titolo farà solo sporadiche apparizioni tra le gambe dei due protagonisti principali.

Bela Lugosi è Vitus Verdegast, un personaggio «buono» come contraltare del «cattivo» architetto Hjalmar Poelzig (Boris Karloff). I due si odiano, dopo un tradimento avvenuto durante la guerra, e tutto il film è giocato sulla ininterrotta sfida tra Verdegast e Poelzig. Quest'ultimo è sacerdote di una setta votata al culto di Satana (si dice che Ulmer si sia ispirato alla figura del satanista Aleister Crowley), in nome del quale compie anche sacrifici umani. Verdegast scopre che il rivale tiene i cadaveri incorrotti di sua moglie e sua figlia nei sotterranei della sua avveniristica abitazione. Verdegast impazzisce, scuote vivo l'architetto e fa saltare in aria l'edificio.

Grazie alla fotografia di John Mescall le bizzarre strutture e gli arredamenti della casa di Poelzig diventano un delirio di chiaroscuri e di ombre allungate. Ulmer, di origine austriaca, fa così perdurare l'influenza espressionista sulla Universal.

The Black Cat era sapientemente dosato per consentire un perfetto equilibrio nei ruoli interpretati dai due attori. Dialoghi e battute erano misurate per soddisfare indifferentemente i fan di Karloff e quelli di Lugosi. In seguito la bilancia penderà dalla parte di Boris Karloff, privilegiato spesso soprattutto in casa Universal. Lo squilibrio comunque non è ancora evidente in *The Raven* del 1935. Ancora ispirato a Poe (una statuetta di corvo getta più volte la sua ombra minacciosa sulle pareti, alludendo alla poesia di Edgar Allan Poe), *The Raven* mostra un Bela Lugosi nella parte del dr. Vollin, chirurgo ossessionato dai versi dello scrittore americano e collezionista di strumenti di tortura. Quando il delinquente Bateman (Boris Karloff) chiede a Vollin una operazione di chirurgia estetica per cambiare volto e sfuggire alla polizia, il medico lo sfigura. Per ottenere un'altra operazione che lo renda di nuovo normale Bateman aiuta Vollin a vendicarsi di una amante che lo ha respinto e della sua famiglia.

Mentre la ragazza e il fidanzato stanno per essere stritolati da una stanza meccanica, il padre viene sottoposto alla tortura del pozzo e del pendolo (altra citazione da Poe). Prima che il film si concluda con la giusta fine dei due villain, Lugosi ha occasione di scoppiare in reiterate risate sataniche dalle quali si riscatterà soltanto l'anno successivo, quando torna ad essere l'antagonista buono di Karloff in *The Invisible Ray*.

Karloff è il dottor Rukh, che durante una spedizione in Africa scopre una nuova sostanza radioattiva. Ne è contaminato e impazzisce. Lugosi è il dottor Benet (tipico scienziato dalla parte del Bene della tradizione Universal) che cerca di curare il suo collega ma ne viene ucciso. Dopo vari delitti. Rukh diventa sempre più radioattivo, fino a trasformarsi in una sfera di fuoco. Gli effetti speciali erano curati come sempre da John P. Fulton, e la sua abilità si dimostrò persino nella ricostruzione di scontri spaziali tra stelle e pianeti. Tipico film di serie B *The Invisible Ray* utilizzava per risparmiare gli scenari del serial Flash Gordon, e persino alcuni fotogrammi del laboratorio di *Frankenstein*. Il film ebbe comunque successo e si programmò un seguito, sempre con Karloff e Lugosi. intitolato *The Man in the Cab*.

In realtà il progetto sarà attuato solo nel 1941 con *Man Made Monster*, tratto dal romanzo "The Electric Man" di H. J. Essex, S. Schwarz e L. Colos. e interpretato da Lon Chaney Jr e Lionell Atwill. In questo falso seguito, di soli sessanta minuti, Atwill è uno scienziato pazzo che rende il povero Chaney talmente pieno di elettricità da diventare luminoso e immune agli alti voltaggi: persino la sedia elettrica non riesce ad ucciderlo. Finirà comunque in fumo.

Un altro finto remake ispirato al successo della coppia Karloff-Lugosi è *The Black Cat* del 1941, ancora più lontano da Poe del suo antecedente del 1934. Nel tentativo Universal di mischiare horror e comedy si ritrovava invischiato il solo Bela Lugosi, nella parte di Edoardo, un baffuto pazzoide.

Ma Karloff e Lugosi dovevano essere reclutati insieme ancora una volta (se si esclude la loro compresenza in *Son of Frankenstein*). In *Black Friday* (1940) lo sceneggiatore Curt Siodmak si diverte a sottoporci una variante della sua passione per i trapianti di cervelli. Il dottor Sovac (Boris

Karloff) trapianta alcune cellule del cervello di un criminale sul professor Kingsley, rimasto gravemente ferito. Quando Sovac scopre che il delinquente a cui apparteneva il cervello era in possesso di un ricco bottino, decide di ipnotizzare Kingsley per farsi rivelare dove è nascosto il denaro. Kingsley si tramuta nel criminale, uccide varie persone tra cui il suo ex-complice (Bela Lugosi), prima di essere ammazzato da Sovac. Quest'ultimo non sfugge alla sedia elettrica.

Inizialmente doveva essere Lugosi a interpretare un molo di primo piano accanto a Karloff. poi il regista Arthur Lubin preferì dare spazio a Stanley Bridge nella parte di Kingsley. La Universal escogitò comunque un battage pubblicitario per puntare sulla presenza di Lugosi, diffondendo la notizia che la scena della morte di Bela era di un impressionante realismo. L'attore, per completare la sceneggiata, venne sottoposto a ipnosi sul set, alla presenza dei giornalisti!

Si chiudeva così la partnership fra Lugosi e Karloff alla Universal (i due appariranno ancora insieme ma per altre produzioni). Il ruolo di Boris Karloff apparve senza la sua spalla Lugosi in altri film Universal, anche di genere non fantastico.

In *Night Key* del 1937, Karloff è un inventore che si vendica di chi gli ha rubato le idee. In *Tower of London* è un boia storpio al servizio di Riccardo III, di nuovo al fianco di Basil Rathbone come in *Son of Frankenstein*, e con le stesse musiche e lo stesso regista. In *The Climax* è un assassino che crede di vedere in una cantante lirica la reincarnazione della sua vittima, e il film, primo a colori della filmografia di Karloff, guarda al *Fantasma dell'Opera* di cui riutilizza le scenografie della versione con Lon Chaney.

Nel dopoguerra Karloff è con la Universal per *The Strange Door*, dove è il fedele servitore del folle Alan de Maletroit (Charles Laughton), in una vicenda tratta da Robert Louis Stevenson. Nel 1952 è un medico del XVIII secolo in *The Black Castle*, commedia con sfumature horror di Nathan Juran.

Ma nemmeno Boris Karloff doveva sfuggire a Gianni e Pinotto. In ben due occasioni il vecchio Boris è protagonista di pellicole con Abbott e Costello, ancora una volta intenzionati a demolire miti e leggende del fantastico hollywoodiano. La prima occasione è data da *Abbott and Costello Meet the Killer Boris Karloff* dove Karloff, diventato definitivamente parte integrante del titolo stesso del film, è un ipnotista indù. L'ultimo atto è *Abbott and Costello Meet Dr Jekyll and Mr Hyde*, unica incursione della Universal tra i personaggi creati da Stevenson. Karloff è il dr Jekyll, truccato da Bud Westmore per le sue trasformazioni in Hyde. Una delusione anche per il make-up: si tratta di una semplice maschera applicata sul volto dell'attore.

TUTTI GLI UOMINI DELLA UNIVERSAL

Bud Abbott e Lou Costello

Abbott è nato ad Atlantic City nel 1895 e Costello a Patterson nel 1906. Recitano in molti spettacoli comici a teatro, senza formare ancora coppia. Solo nel 1940 iniziano a lavorare in tandem per il cinema. In Italia sono noti come "Gianni e Pinotto", e in Francia come "Les deux Nigauds". Popolarissimi nell'America del dopoguerra hanno incontrato quasi tutti i mostri Universal: dai fantasmi a Frankenstein, Dracula, l'uomo invisibile, l'uomo lupo, la mummia, i marziani, «Karloff» e il dr. Jekyll. La coppia si è sciolta nel 1956.

Jack Arnold

Nato a New Haven, Connecticut, nel 1916, è stato attore e poi regista di cortometraggi bellici durante la Seconda guerra mondiale. Continua una attività di documentarista per poi girare film di diverso genere agli studi Universal. Negli anni Cinquanta lancia un nuovo corso per il cinema di fantascienza con *It Came from Outer Space*, *The Creature from the Black Lagoon*, *Tarantula*, *Revenge of the Creature*, *The Incredible Shrinking Man*, *Monster on the Campus*. In seguito è diventato produttore, tornando solo saltuariamente alla regia.

Lionel Atwill

Nato a Croydon, in Inghilterra, nel 1885, è stato attore di teatro a Londra e dal 1915 negli Stati Uniti. Nel cinema è stato quasi sempre utilizzato come villain, interpretando figure spesso grottesche di scienziato pazzo. Per la Universal è stato in particolare il capo della polizia in *Son of Frankenstein*, dotato di un braccio artificiale dopo la mutilazione provocatagli dal mostro, e in altre pellicole della serie. Tra le sue apparizioni per gli Universal studios, *Man Made Monster*, *Frankenstein Meet the Wolf Man*, *House of Frankenstein* e *House of Dracula*. E' morto nel 1946.

John Carradine

Nato nel 1906 a New York, ha iniziato come attore teatrale a New Orleans e a Broadway. Una delle sue prime interpretazioni cinematografiche è costituita dalla fugace apparizione in *The Bride of Frankenstein*. Nello stesso periodo lavora come scenografo e come attore per Cecil B. De Mille. Diventa rapidamente un volto ricorrente nei western (celebre la sua partecipazione in *Ombre rosse*, nella parte del baro) e nei film dell'orrore. Per la Universal è stato Dracula in *House of Frankenstein* e *House of Dracula* ed è apparso in *The Mummy's Ghost*. In seguito ha interpretato centinaia di ruoli di secondo piano per l'horror di serie B.

Lon Chaney

È nato a Colorado Springs nel 1883. Si dice che fosse figlio di genitori sordomuti, e che per questo abbia sviluppato una grande capacità mimica. Da ragazzo è ballerino, mimo e attore per i teatri ambulanti. Grande trasformista, dal 1920 si specializza in ruoli di villain o di storpio, diventando una leggenda del cinema muto come "l'uomo dai mille volti". Due sue interpretazioni avviarono il successo della Universal nel genere macabro, *The Hunchback of Notre Dame* e *The Phantom of the Opera*. Era noto per realizzare da solo tutti i make-up delle sue creature. Morì nel 1930, dopo aver girato un solo film sonoro. La Universal gli dedicò un omaggio nel 1957 con *The Man With A Thousand Faces*, una biografia interpretata da James Cagney.

Lon Chaney junior

Nato nel 1907 a Oklahoma City, era figlio adottivo o naturale (non è stato mai definitivamente accertato) del famoso Lon Chaney. Il vero nome Creighton gli venne mutato in Lon per identificarlo con il padre, e giocando su questa parentela la Universal lo fece interprete di una interminabile serie di horror. Grazie a *The Wolf Man* si caratterizzò come l'ideale licantropo cinematografico, ma per la Universal apparve anche in *The Man Made Monster*, *Ghost of Frankenstein*, *The Mummy's Tomb*, *Cobra Woman*, *Frankenstein Meets the Wolfman*, *Son of Dracula*, *Calling Dr. Death*, *House of Frankenstein*, *Weird Woman*, *The Mummy's Ghost*, *Dead Man's Eyes*, *The Mummy's Curse*, *Ghosts Catchers*, *Pillow of Death*, fino a *Abbott and Costello Meet Frankenstein*.

Spesso criticato per la sua inespressività, è apparso fino alla morte, nel 1973, in brevi parti dell'horror di serie B.

Colin Clive

È nato nel 1900 a St Malò in Francia, ma da famiglia inglese. Avviato alla carriera militare, dopo un infortunio ad una gamba abbandonò l'esercito e diventò attore di teatro. Apparve nel famoso *Journey's End*. Recitò sia a teatro che al cinema e fu soprattutto lo scienziato Frankenstein in *Frankenstein* e *The Bride of Frankenstein*. Dopo una breve carriera, spesso nel cinema horror, morì giovanissimo nel 1937.

Ford L. Beebe

Nato nel 1888, è stato il principale regista di serial negli anni Trenta. Ha portato sullo schermo molti eroi dei fumetti (da X9 a Jungle Jim). La Universal trasformò alcuni suoi serial in lungometraggi, in particolare del ciclo su Flash Gordon. Ha prodotto *Son of Frankenstein*, e collaborò con Walt Disney per *Fantasia*.

Tod Browning

È nato a Louisville, Kentucky, nel 1882. Lascia giovanissimo la famiglia per lavorare nel circo, e girare il mondo come clown. Dal 1912 lavora per il cinema, ed è tra l'altro assistente di Griffith per *Intolerance*.

Nel 1925 inizia un sodalizio con Lon Chaney, dirigendo alcune delle più importanti pellicole del primo divo horror. Il principale successo della sua carriera è *Dracula* (1931), che inizialmente doveva essere interpretato da Chaney, morto però poco prima delle riprese. Dopo una serie di horror di qualità (*Freaks*, *Mark of Vampire*, *Devil Doll*, *Miracles for Sale*) si è ritirato, ed è morto nel 1962.

Arthur Edeson

Nato a New York nel 1891, è stato un importante capo operatore nel cinema degli anni Venti e Trenta. Ha lavorato con John Ford e William Dieterle, John Huston e Michael Curtiz. Per la Universal è stato il fotografo preferito di James Whale, collaborando a *Frankenstein*, *The Old Dark House* e *The Invisible Man*. Prima di morire, nel 1969, è stato presidente dell'American Cinematographers Society.

Robert Florey

Nato a Parigi nel 1900, lavorò con Georges Méliès, il pioniere del cinema fantastico. Appassionato di cinema, divenne giornalista e venne inviato in America, dove si inserì subito nell'industria cinematografica come sceneggiatore e regista. Si specializzò in commedie brillanti (ha diretto il primo film dei fratelli Marx), ma apprezzò molto il genere fantastico. Sceneggiatore del *Frankenstein* di James Whale (di cui avrebbe desiderato essere anche regista), diresse poco dopo *Murders in the Rue Morgue*. Lasciata la Universal lavorò per altre produzioni e poi passò alla televisione, collaborando a centinaia di telefilm.

Karl Freund

È nato a Koenighnof, in Germania, nel 1890. Dal 1914 è direttore della fotografia per grandi registi espressionisti, e collabora a film come *Der Golem*, *Der Januskopf*, *Metropolis*. Emigra negli Stati Uniti nel 1930 ed è capo-operatore per *Dracula* e *Murders in the Rue Morgue*. Nel 1932 firma come regista *The Mummy*. Dopo avere ottenuto un Oscar per la migliore fotografia nel 1937, si è progressivamente allontanato dal cinema, e dagli anni Cinquanta ha lavorato soprattutto per la televisione. È morto nel 1969.

Dwight Frye

È nato a Denver, Colorado, nel 1899. Diventò presto un bravo caratterista sulle scene di Broadway e poi passò al cinema, per diventare il tipico assistente storpio degli scienziati pazzi Universal (in *Frankenstein* è il gobbo Fritz, in *The Bride of Frankenstein* è l'assistente del dottor Praetorius). Indimenticabile la sua interpretazione del pazzo Renfield, il mangiamosche servo del vampiro di *Dracula* (1931). Utilizzato in numerosissimi horror, è morto nel 1945.

John P. Fulton

Nato nel 1902 è stato uno dei principali esperti di effetti speciali del cinema americano. Firma gli effetti di almeno venti film fantastici Universal, tra cui *Frankenstein*, *The Invisible Man* (e tutti i seguiti sull'uomo invisibile), *The Wolf Man*, *Son of Dracula*, *Dead Man's Eyes*, ecc. Ha collaborato anche con la Fox, la Paramount e la R.K.O.

Rondo Hatton

Hatton è stato l'unico attore del cinema horror a recitare senza trucco. Affetto da acromegalia, Hatton aveva fattezze deformi che la Universal utilizzerà per *House of Horrors*, *Spider Woman Strikes Back* e *Pearl of Death*. Il suo unico film da protagonista è *The Brute Man*, diretto nel 1946

da Jean Yarborough, talmente impietoso verso la malattia dell'attore da indurre la casa produttrice a limitarne la distribuzione. Hatton divenne noto come «The Creeper», E' morto nel 1946.

Lambert Hillier

È nato nel 1889 a South Band, Indiana. Dopo essere stato giornalista, passa ai cinema e dirige circa duecento western, soprattutto interpretati da William S. Hart e Tom Mix. Il cinema fantastico lo ricorda per *Dracula's Daughter*, *The Invisible Ray* e per il serial *Batman* (1946). Si è ritirato nel 1954.

Rupert Julian

Nato in Nuova Zelanda nel 1889, nel 1913 è in America dove lavora come attore e poi come regista. Ha diretto più volte Lon Chaney. soprattutto nel suo capolavoro *The Phantom of the Opera*. È stato assistente di Cecil B. De Mille. Nel 1930 firma *The Cat Creeps* e poco dopo abbandona il cinema, non riuscendo ad adeguarsi alla nuova realtà del film sonoro. È morto nel 1953.

Boris Karloff

È nato nel 1887 a Dulwich, in Inghilterra. Il suo vero nome era William Henry Pratt, modificato con l'ingresso nel mondo del cinema americano. Dopo molti film esotici o d'avventura, diventa star dell'horror con *Frankenstein*. Da allora compare in decine di film dell'orrore Universale, dopo la guerra, in moltissime pellicole di serie B, anche in Italia e in Messico. Numerose le sue apparizioni televisive, tra l'altro anche sotto la direzione di Robert Florey che era stato sceneggiatore di *Frankenstein*. È morto nel 1969.

Erle C. Kenton

Nato a Morboro (Montana) nel 1896, dal 1914 è regista e sceneggiatore per il comico Mark Sennett. Dagli anni Trenta si dedica a numerosi film dell'orrore, tra cui *Island of Lost Souls*, con Charles Laughton. Per la Universal dirige, tra l'altro, *Ghost of Frankenstein*, *The House of Frankenstein* e *The House of Dracula*. Dopo la guerra è passato alla televisione, girando più di duecento telefilm.

Reginald Le Horg

Nato a Vienna nel 1902, dal 1943 è regista per numerosi film di genere a Hollywood. Tra i molti film della sua carriera (polizieschi, d'avventura, western, ecc.) vanno ricordati i suoi lavori per la Universal nel campo del fantastico: *Calling Dr. Death*, *Weird Woman*, *The Mummy's Ghost*, *Dead Man's Eyes*, *Jungle Woman*. Negli anni Sessanta si dedica soprattutto alla televisione.

Rowland V. Lee

È nato nell'Ohio nel 1891. Fino alla Prima guerra mondiale è attore di teatro, poi passa alla regia cinematografica con alcuni film della serie su Fu Manchu. Per la Universal è regista di *Son of Frankenstein* e *Tower of London*. Nel 1945 si è ritirato dal cinema, considerandolo ormai troppo commerciale.

Paul Leni

È nato a Stoccarda nel 1885. Amico di Oscar Kokoschka e di Max Reinhardt, dal 1918 è direttore artistico per numerosi registi tedeschi e americani (è emigrato negli Stati Uniti nel 1927). Per la Universal dirige *The Cat and the Canary* e *The Man Who Laughs*, interpretato da Conrad Veidt. Nel 1929, poco prima di morire, gira *The Last Warning*.

Arthur Lubin

Nato a Los Angeles nel 1901, durante l'epoca del muto è produttore e regista per cortometraggi comici. Dopo il 1935 si dedica ai generi più svariati, approdando spesso al fantastico dirigendo, per la Universal, *Black Friday*, *Hold That Ghost*, *The Phantom of the Opera* (1943), *Ali Baba*

and the Forty Thieves, The Spider Woman Strikes Back. Tra il 1949 e il 1955 è l'artefice della serie di pellicole su Francis il mulo parlante. In seguito lavorerà quasi esclusivamente per la televisione.

Bela Lugosi

È nato nel 1882 a Lugos, in Ungheria. Con il suo vero nome Bela Blasko è attore di teatro e di cinema in patria, poi le sue simpatie rivoluzionarie lo costringono ad emigrare in Germania e in America. Quando Tod Browning lo vuole prima in *The Thirteen Chair* e poi in *Dracula*, il destino di Lugosi si lega a quello del cinema dell'orrore americano. Appare in decine e decine di horror, spesso scadenti, talora di grossolana serie B. con pochissime fuoriuscite dal genere (ad esempio in *Ninotchka*, con Greta Garbo). Dedito alle droghe, rimarrà prigioniero dei suoi personaggi e verrà sepolto negli abiti di Dracula.

Jack Pierce

Nato nel 1888 a New York, lavora come truccatore al fianco di Lon Chaney e di Paul Leni. In seguito si lega alla Universal creando i volti mostruosi di tutte le creature degli studios, da Dracula a Frankenstein, da The Mummy a The Wolf Man. Nel 1946 abbandona la Universal e lavora salturiamente fino alla morte, nel 1968.

Claude Rains

Nato nel 1889 a Londra, lavora inizialmente come tecnico per il teatro. Diventato attore recita in prestigiosi teatri a Londra, in Australia e infine negli Stati Uniti. Si ritira all'inizio degli anni trenta avviando una fattoria, ma torna sulla scena, questa volta cinematografica, grazie alle insistenze di James Whale che aveva conosciuto in Inghilterra. Gira così *The Invisible Man*. Appare poi in *The Wolf Man* ed è il protagonista di *Phantom of the Opera* (1940). Ha lavorato per molti film non di genere. È morto nel 1966.

Basil Rathbone

È nato nel 1892 a Johannesburg (Sud Africa), ed è accresciuto in Inghilterra. Decorato nella Prima guerra mondiale, si è dedicato a lungo al teatro, per poi passare al cinema nel 1925. In America diventa subito un tipico villain per film d'avventura e di cappa e spada, spesso come antagonista di Errol Flynn. Approda all'horror con *Tower of London* e *Son of Frankenstein*. Contemporaneamente inizia una lunga carriera come interprete di Sherlock Holmes, rimanendo identificato con il personaggio. Negli anni Sessanta ha partecipato alla serie horror di Roger Corman ed ha mantenuto una presenza sulle scene teatrali. È morto nel 1966.

Curt Siodmak

Nato in Germania nel 1900, è stato scrittore, sceneggiatore e regista. A metà degli anni Trenta è in America, dove scrive innumerevoli soggetti a carattere fantastico. Tra i film Universal che portano la sua sceneggiatura *The Invisible Man Returns*, *The Invisible Woman*, *Frankenstein Meets the Wolf Man*, *Son of Dracula*, *House of Frankenstein*. Negli anni Cinquanta dirige alcuni film fantastici di serie B. Ben noto anche come scrittore di romanzi di fantascienza, è autore di "Donovan's Brain", celebre storia di fantascienza più volte portata sullo schermo.

Glenn Strange

Nato nel 1911, è stato uno dei principali stuntman del cinema hollywoodiano degli anni Trenta. Imitò il mostro di Frankenstein stile Karloff in *House of Frankenstein*, *House of Dracula* e *Abbott and Costello Meet Frankenstein*. È apparso in altri horror minori e poi in popolari serie televisive. Si dice che fosse stato scelto per interpretare Tarzan, prima di essere sostituito da Johnny Weismuller. È morto nel 1973.

Ernest Thesiger

È nato a Londra nel 1879, da una nota famiglia aristocratica. Dopo essere stato pittore, diventa attore di teatro sulle scene inglesi, in America interpreta vari film di successo, e per la Universal è il dr Praetorius di *The Bride of Frankenstein* e compare in *The Old Dark House*. È morto nel 1961.

Bud Westmore

Nato nel 1918 a New Orleans, fa parte di una dinastia di truccatori cinematografici. Sostituisce Jack Pierce alla Universal!, firmando i make-up di tutta la serie di Abbott e Costello contro i mostri e di tutta la fantascienza Universal degli anni Cinquanta. Il suo capolavoro resta l'uomo anfibio di *The Creature from the Black Lagoon*.

James Whale

Nato a Dudley, in Inghilterra, nel 1896, è prima disegnatore umoristico e poi attore e produttore teatrale. In America continua a lavorare per il teatro, ma ottiene importanti regie cinematografiche a partire dal 1929. Per la Universal firma quattro capolavori fantastici: *Frankenstein*, *The Old Dark House*, *The Invisible Man* e *The Bride of Frankenstein*. Costretto a ritirarsi dal cinema per la sua omosessualità, muore tragicamente nel 1957.

FILMOGRAFIA

tutto il fantastico della Universal

1916

20,000 Leagues Under the Sea

di Stuart Paton.

Con Allen Bolubar e Jane Gail

1917

Sirens of the Sea

di Allan Holubar.

Con Louise Lovely e Wifliani Quinn

The Mysterious Mrs. M

di Lois Weber.

Con Harrison Ford e Evelyn Selbie

1918

The Craving

di John Ford.

Con Francis Ford e Mae Gaston

The Dream Lady

di Elsie Jane Wilson.

Con Carmel Myers e Thomas Holding

1919

The Millionaire Pirate

di Rupert Julian.

Con Monroe Salisbury e Ruth Clifford

1922

The Trap

di Robert T. Thornby

con Lon Chaney, Irene Rich

1923

The Shock

di Lambert Hullyer.

Con Lon Chaney e Virginia Valli

The Hunchback of Notre Dame (Nostra Signora di Parigi)

di Waliace Worsley.

Con Lon Chaney e Ruth Miller

1925

The Phantom of the Opera (Il fantasma dell'Opera)

di Rupert Julian.

Con Lon Chaney e Mary Philbin

1927

The Cat and the Canary (Il castello degli spettri)

di Paul Leni.

Con Laura La Piante e Tully Marshall

1928

The Man Who Laughs (L'uomo che ride)

di Paul Leni.

Con Conrad Veidt e Mary Philbin

The Last Warning (Il teatro maledetto)

di Paul Leni.

Con Laura La Piante e John Boles

1929

The Charlatan

di George Melford.

Con Holmes Herbert e Margaret Livingston

1930

The Cat Creeps

di Rupert Julian.

Con Helen Tkvelvetrees e Neil Hamilton

1931

Dracula

di Tod Browning.

Con Bela Lugosi e Edward Van Sloan

1932

Frankenstein (idem)

di James Whale.

Con Boris Karloff e Colin Clive

Murders in the Rue Morgue

di Robert Florey. Con Bela Lugosi e Sidney Fox

The Old Dark House

di James Whale.

Con Boris Karloff e Charles Laughton

The Mummy (La mummia)

di Karl Freund.

Con Boris Karloff e David Manners

1933

The Invisible Man (L'uomo invisibile)

di James Whaie.

Con Claude Rains e Gloria Stuart

1934

The Black Cat

di Edgar C. Ulmer. Con Boris Karloff e Bela Lugosi

1935

The Bride of Frankenstein (La moglie di E.)

di James Whale.

Con Boris Karloff e Elsa Lanchester

The Werewolf of London (Il segreto del Tibet)

di Stuart Walker.

Con Henry Hull e Warner Oland

The Raven

di Louis Friedlander (Lew Landers).

Con Boris Karloff e Bela Lugosi

1936

The Invisible Ray (Il raggio invisibile)

di Lambert Hillyer.

Con Boris Karloff e Bela Lugosi

Draculas Daughter

di Lambert Hillyer.

Con Gloria Holden e Edward Van Sloan

1937

Night Key

di Lloyd Corrigan.

Con Boris Karloff e Alan Baxter

1938

Mars Attacks the World

di Ford Beebe e Robert Hill.

Con Buster Crebbe e Jean Rogers

1939

Son of Frankenstein (Il figlio di E)

di Rowland V. Lee.

Con Boris Karloff, Bela Lugosi e Basil Rathbone

Tower of London (L'usurpatore)

di Rowland V. Lee. Con Boris Karloff, Basil Rathbone e Vincent Price

The House of Fear

di Joe May. Con Walter Woolf King e E Brendel

Black Friday

di Arthur Lubin.

Con Boris Karloff e Bela Lugosi

The Mummy's Hand

di Christy Cabanne.

Con Tom Tyler e George Zucco

The Invisible Man Returns (Il ritorno dell'uomo invisibile)

di Joe May.

Con Vincent Price e Cedric Rardwicke

The Invisible Woman (La donna invisibile)

di Edward Sutherland.

Con Virginia Bruce e John Barrymore

1941

Hellzapoppin' (Il cabaret dell'inferno)

di RC. Potter.

Con Martha Raye e Richard Lane

Hold That Ghost (L'inafferrabile spettro)

di Arthur Lubin.

Con Bud Abbot e Lou Costello

The Black Cat

di Albert S. Rogell.

Con Basil Rathbone e Bela Lugosi

Man Made Monster

di George Waggner.

Con Lon Chaney Jr e Lionel Atwill

The Wolf Man (L'uomo lupo)

di George Waggner.

Con Lon Chaney Jr e Claude Rains

Horror Island

di George Waggner.

Con Dick Foran e Leo Carrillo

1942

Arabian Nights (Le mille e una notte)

di John Rawlins.

Con Maria Montez e Jon Hall

Invisible Agent

di Edward L. Marin.

Con Jon Hall e Peter Lorre

The Ghost of Frankenstein (Il terrore di F.)

di Erle C. Kenton.

Con Lon Chaney Jr e Bela Lugosi

The Mummy's Tomb

di Rarold Young.

Con Lon Chaney Jr e Elyse Knox

Sherlock Holmes and the Voice of Terror

di John Rawlins.

Con Basil Rathbone e Nigel Bruce

The Night Monster

di Ford Beebe.

Con Ralph Morgan e Lionel Atwill

The Mad Doctor of Market Street

di John Lewis.

Con Lionel Atwill e Una Merkel

1943

Captive Wild Woman

di Edward Dmytryk.

Con John Carradine e Evelyn Ankers

Flesh and Fantasy (Il Carnevale della vita)

di Julien Duvivier.

Con Barbara Stanwick, Charles Boyer e Edward G. Robinson

Calling Dr Death

di Reginald Le Borg.

Con Lon Chaney Jr e Ramsay Ames

The Mad Ghoul

di James Hogan.

Con George Zucco e Evelyn Ankers

Frankenstein Meet The Wolf Man (F. contro l'uomo lupo)

di Roy William Neill.

Con Lon Chaney Jr e Bela Lugosi

Phantom of the Opera (Il fantasma dell'Opera)

di Arthur Lubin.

Con Claude Rains e Susanna Foster

Son of Dracula

di Robert Siodmak.

Con Lon Chaney Jr e Robert Paige

Sherlock Holmes Faces Death

di Roy William Neill.

Con Basil Rahtbone e Nigel Bruce

Sherlock Holmes in Washington

di Roy William Neill.

Con Basil Rahtbone e Nigel Bruce

Sherlock Holmes and the Secret Weapon

di Roy William Neill.

Con Basil Rahtbone e Nigel Bruce

1944

Ali Baba and the Forty Thieves (A. B. e i 40 ladroni)

di Arthur Lubin.

Con Jon Hall e Maria Montez

Cobra Woman (Il cobra)

di Robert Siodmak.

Con Jon Hall e Lon Chaney Jr

The Climax (La voce magica)

di George Waggner.

Con Boris Karloff e Susanna Foster

The Ghost Catchers (Caccia al fantasma)

di Edward Clime.

Con Ole Olsen e Chic Johnson, Lon Cheney Jr

The Pearl of Death

di Roy William Neill.

Con Basil Rathbone e Nigel Bruce

The Scarlet Claw

di Roy William Neill.

Con Basil Rathbone e Nigel Bruce

Sherlock Holmes and the Spider Woman (Sherlock Holmes)

di Roy William Neill.

Con Basil Rathbone e Nigel Bruce

The Invisible Man's Revenge (La rivincita dell'uomo invisibile)

di Ford Beebe.

Con John Hall e John Carradine

Murder in the Blue Room

di Lesile Goodwins.

Con Anne Gwynne e Donald Coolc

The Mummy's Ghost

di Reginald Le Borg.

Con Lon Chaney Jr e John Carradine

Dead Man's Eyes

di Reginald Le Borg.

Con Lon Chaney Jr e Jean Parker

Jungle Woman

di Reginald Le Borg.

Con Acquanetta e Richard Davis

Weird Woman

di Reginald Le Borg.

Con Lon Chaney Jr. e Anne Gwynne

1945

Night in Paradise (Notte in Paradiso)

di Arthur Lubin.

Con Merle Oberon, Turhan Bey

The Frozen Ghost

di Harold Young.

Con Lon Chaney Jr e Evelyn Anclers

The Woman in Green

di Roy William Neill

Con Basil Rathbone e Nigel Bruce

House of Fear

di Roy William Neill.

Con Basil Rathbone e Nigel Bruce

Pillow of Death

di Wallace Fox.

Con Lon Chaney Jr e Brenda Joyce

House of Frankenstein (Ai di là del mistero)

di Erle C. Kenton.

Con Bofis Kadoff e Lon Chaney Jr

The Mummy's Curse

di Leslie Gooddms.

Con Lon Chaney Jr e Virginia Christine

Pursuit to Algiers

di Roy William Neill. Con Basil Rathbone e Nigel Bruce

House of Dracula (La casa degli orrori)

di Erle C. Kenton. Con Lon Cheney Jr e John Carradine

Jungle Captive

di Donald Young.

Con Vicki Lane e Rondo Hatton

That's The Spirit (La meravigliosa illusione)

di Charles Lamont.

Con Jack Oakie e Peggy Ryan, Buster Keaton

1946

House of Horrors

di Jean Yarbrough.

Con Martin Kosleck e Rondo Hatton

The Cat Creeps

di Erle C. Kenton.

Con Fred Brady e Paul Kelly

She Wolf of London

di Jean Yarbrough.

Con June Lockhart e Don Porter

Terror by Night

di Roy William Neill.

Con Basil Rathbone e Nigel Bruce

The Spider Woman Strikes Back

di Arthur Lubin

con Gaie Sondergaard e Rondo Hatton

Dressed to Kill

Weird Woman

di Roy William Neill.

Con Basil Rathbone e Nigel Bruce

1948

Abbott and Costello Meet Frankenstein (Il cervello di F.)

di Charles T. Barton.

Con Bud Abbott, Lou Costello, Bela Lugosi, Lon Chaney Jr e Glenn Strange

Mr Peabody and the Mennaid (Il signore e la sirena)

di Irving Pichel.

Con William Powell e Ann Blyth

1949

Abbott and Costello Meet the Killer Boris Karloff (Gianni e Pinotto e l'assassino misterioso)

di Charles T. Barton.

Con Bud Abbott, Lou Costello e Boris Karloff

1951

Abbott and Costello Meet the Invisible Man (G. e P. contro l'uomo invisibile)

di Charles Lamont, Con Bud Abbott e Lou Costello

The Strange Door (Alan, il conte nero)

di Joseph Pevney.

Con Charles Laughton e Boris Karloff

You Never Can Tell

di Lou Breslow.

Con Dick Powell e Charles Drake.

1952

The Black Castle (Il mistero del Castello nero)

di Nathan Juran.

Con Boris Karloff e Lon Chaney Jr

1953

Abbott and Costello Meet Dr Jekyll and Mr Hyde (Gianni e Pinotto contro il dr. Jekyll)

di Charles Lamont.

Con Budd Abbott, Lou Costello e Boris Karloff

It Came From Outer Space (Destinazione... Terra)

di Jack Arnold. Con Richard Carison e Charles Drake

Abbott and Costello Go to Mars (Viaggio al pianeta Venere)

di Charles Lamont.

Con Bud Abbott e Lou Costello

1954

The Creature From the Black Lagoon (Il mostro della laguna nera)

di Jack Arnold. Con Richard Carison e Julia Adams

1955

Abbott and Costello Meet the Mummy (Il mistero della piramide)

di Charles Lamont.

Con Bud Abbott e Lou Costello

Revenge of the Creature (La vendetta del mostro)

di Jack Arnold.

Con John Agar e Lori Nelson

Cult of the Cobra (Il culto dei Cobra)

di Francis D. Lyon.

Con Faith Domergue e Richard Long

This Island Earth (Cittadino dello spazio)

di Joseph Newman. Con Eisa Martinelli e Julie Adams

Tarantula (Tarantola)

di Jack Arnold.

Con John Agar e Mara Corday

1956

The Creature Walks Among Us (Terrore sui mondo)

di John Sherwood. Con Jeff Morrow e Rex Reason

The Mole People (Nel tempio degli uomini talpa)

di Virgil Vogel.

Con John Agar e Hugh Beaumont

1957

The Deadly Mantis (La mantide omicida)

di Nathan Juran.

Con Craig Steven e Alix Taiton

Love Slaves of the Amazon (Schiavi d'amore delle Amazzoni)

di Curt Siodmak.

Con Don Taylor e Gianna Segale

The Monolith Monster (La meteora infernale)

di John Sherwood. Con Grant Williams e Lola Albringt

The Incredible Shrinking Man (Radiazioni BX: distruzione uomo)

di Jack Arnold.

Con Randy Stuart e Grant Williams

Man of A Thousand Faces (L'uomo dai mille volti)

di Joseph Pevney.

Con James Cagney e Dorothy Malone

The Land Unknown (Prigionieri dell'Antartide)

di Virgil Vogel.

Con Shawn Smith e William Reynolds

1958

The Thing That Couldn't Die

di Will Cowan.

Con William Reynolds e Andra Martin

Monster on the Campus (Ricerche diaboliche)

di Jack Arnold.

Con Joanna Moore e Arthur Franz

1959

Course of the Undead (L'uomo senza corpo)

di Edward Dein. Con Michael Pate e Eric Fleming.

1960

Dinosaurus (Dinosaurus)

di Irving S. Yeaworth Jr.

Con Ward Ramsey e Kristina Hanson

The Leech Woman

di Edward Dein.

Con Coleen Gray e Philip Terry

1963

The Birds (Gli uccelli)

di Alfred Hitchcock.

Con Tippi Hedren, Rod Taylor

1965

Pinocchio in Ourher Space

di Ray Goossens.

I Saw What You Did (Gli occhi degli altri)
di William Castle.

Con Joan Crawford e Sarah Lane

Dark Intruder

di Harvey Hart.

Con Leslie Nielsen e Charles Bolender

The Night Walker (Passi nella notte)

di William Castle.

Con Barbara Stanwyck e Robert Taylor

1966

The Ghost and Me Chicken (7 giorni di fifa)

di Alan R. Afdn. Con Don Knotts e Toan Staley

Munster, Go Home (La dolce vita..., non piace ai mostri)

di Lan Bellamy.

Con Fred G. ynn e Yvonne De Carlo

Let's Kill Uncle (Gioco mortale)

di William Castle. Con Pat Cardi e Mary Badham

1967

The Reluctant Agent

di Edward G. Montagne. Con Don Knotts e

Leslie Nielsen

1969

Evil Eye (Il terrore negli occhi del gatto)

di David Lowell Rich.

Con Michael Serrazin e Gayle Hunnicut

Colossus, The Forbin Project

di Joseph Sargeant.

Con Susan Clark e Eric Braeden

1970

Puff

di Hollingworth Morse.

Con Jack Wild e Martha Raye

Skulduggery (Tropis - uomo o scimmia?)

di Gordon Douglas.

Con Burt Reynolds e Susan Clarke

1971

The Andromeda Strain (Andromeda)

di Robert Wise.

Con Arthur Hill e David Wayne

1972

Silent Running (2002, la seconda odissea)

di Douglas Trumbull.

Con Bruce Dern e Cliff Potts

1973

The Boy Who Cried Werewolf

di Nathan Juran.

Con Kerwin Matthews e Scott Sealey

The Naked Ape

di Donald Driver.

Con Johnny Crawford e Victoria Principal

SSSSSSS (Kobra)

di Bernard L. Kowalski.
Con Strother Martin e Heather Menzies
1974

Earthquake (Terremoto)

di Mark Robson.
Con Charlton Heston e Ava Gardner
1975

Jaws (Lo squalo)

di Steven Spielberg. Con Roy Scheider e
Robert Shaw
1977

Rollercoaster (R. - Il grande brivido)

di Tames Goldstone.
Con George Segal e Richard Widmark

The Car (La macchina nera)

di Elliot Silverstein.
Con James Brolin e Ronny Cox

The Sentinel (Sentinel)

di Michael Winner.
Con Chnis Sarandon e John Carradine
1978

Jaws 2 (Lo squalo 2)

di Jeannot Szwarc.
Con Roy Scheider e Lorraine Gary

The Wiz (I am magic)

di Sidney Lumet.
Con Diana Ross e Michael Jackson
1979

Dracula (Dracula)

di John Badham.
Con Frank Langella e Laurence Olivier
1980

The Island (L'isola)

di Michael Ritchie.
Con Michael Come e David Warner
Somewhere in Time (Ovunque nel tempo)

di Jeannot Szwarc.
Con Christopher Rceve e Tane Seymour

Resurrection

di Daniel Petrie.
Con Ellen Burstyn e Sam Shepherd
1981

Ghost Story (Storie di fantasmi)

di John Irvin.
Con Craig Wasson e Fred Astaire.

The Incredible Shrinking Woman

di Joel Shumacher.
Con Lily Tomlin e Charles Grodin

Heartbeeps

di Allan Arkush.
Con Andy Kaufman e Bernadette Peters

The Funhouse (Il tunnel dell'orrore)
di Tobe Hooper. Con Elizabeth Berridge e Cooper fluckabee
1982

The Thing (La Cosa)

di John Carpenter.

Con Kurt Russel e David Clennon

E.T. The Extra-Terrestrial (LT. l'extraterrestre)

di Steven Spielberg.

Con Henry Thomas e Drew Barrymore

Cat People (Il bacio della pantera)

di Paul Shrader.

Con Natassia Kinski e Malcolm McDowell

The Dark Crystal (Dark Crystal)

di Jim Henson

Psycho II (Psycho II)

di Richard Franklin.

Con Anthony Perkins. Vera Miles

Jaws 3-D (Lo Squalo 111 in 3-D)

di Joe Alves.

Con Dennis Quaid, Bess Armstrong, Louis Gosset jr

Conan the Destroyer (Conan il distruttore)

di Richard Fleischer.

Con Arnold Schwarzenegger, Grace Jones

Firestarter (Fenomeni paranonali incontrollabili)

di Mark L. Lester.

Con David Keith, Drew Barrymore

Streets of Fire (Streets of Lire - Strade di fuoco)

di Walter Hill.

Con Michael Parè, Liane Lane

Dune (Dune)

di David Lynch.

Con Francesca Annis, Kyle Maclachlan

Back to The Future (Ritorno al futuro)

di Robert Zemeckis.

Con Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Lea Thompson

Weird Science (La donna esplosiva)

di John Hughes.

Con Kelly LeBrock, Anthony Michael Hall

Psycho III (Psycho III)

di Anthony Perkins.

Con Anthony Perkins, Diana Scarwid

Howard The Duck (Howard, il papero)

di Willard Huyck.

Con Lea Thompson, Jeffrey Jones, Tim Robbins