

7^a Mostra internazionale del film di fantascienza e del fantastico

FANTAFESTIVAL





È diventata ormai una tradizione della primavera romana: per gli appassionati del fantastico, cinematografico e non, scatta l'appuntamento con il Fantafestival.

Iniziato quasi in sordina e cresciuto in maniera inarrestabile, giunge quest'anno alla sua settima edizione in forma perfetta, pieno di energia e di vitalità, e soprattutto nell'invidiabilissima posizione di godere di una considerazione positiva presso la totalità della critica e della distribuzione, oltre che dell'attenzione di vastissimi strati di appassionati, all'estero e soprattutto in Italia.

La settima edizione della Mostra Internazionale del Film di Fantascienza e del Fantastico, che ormai tutti e noi per primi chiamiamo più familiarmente ed affettuosamente Fantafestival, si apre in un momento particolarmente significativo e positivo per il nostro cinema preferito: mentre all'estero il genere mostra di godere di uno stato di salute ottimo, anche in Italia, Paese notoriamente poco versato alla fantasy in genere ed a quella cinematografica in particolare, il fantastico mostra segni di ripresa che autorizzano le più rosee speranze per l'avvenire: non solo i nomi noti e classici degli specialisti annunciano produzioni assai interessanti, ma si affacciano alla ribalta autori esordienti ed altri che non si erano mai cimentati nel genere ci regalano film che spesso costituiscono sorprese piacevolissime, e lasciano sperare molto bene per il futuro.

Una caratteristica di quest'edizione è l'introduzione di una sezione cortometraggi: prodotti brevi, realizzati fuori dalla logica della normale produzione e distribuzione, che verranno presentati prima della proiezione principale. Anche fra questi alcune sorprese italiane ed una chicca di eccezione: il delizioso film di animazione belga che ha vinto l'Oscar '87 per il miglior cortometraggio *Une tragedie Greque*.

Fra le anteprime, per citarne soltanto alcune a caso, il delizioso *Mannequin*, il gotico *My demon lover*, il francese *L'Unique*, il quarto episodio della saga di *Star Trek*, lo splendido *Biggles*, che chiuderà il festival.

La retrospettiva, come sempre fiore all'occhiello del Fantafesti val, è dedicata alla produzione dell'Universal, e segue l'evoluzione compita da questa major nei suoi rapporti con il fantastico dalla collaborazione con Lon Chaney, negli anni '20, alle grandi saghe dei mostri dei '30, alla loro smitizzazione nei '40, alla scoperta della fantascienza, con Jack Arnold, negli anni '50, fino all'evoluzione verso altri temi degli anni '60 ad oggi. Studieremo tutte queste fasi attraverso la presentazione di oltre 30 film, quasi tutti inediti e comunque sconosciuti ai più per la lunghissima assenza dai nostri schermi, in una rassegna eccezionale e di enorme prestigio.

E per finire, gli ospiti.

Torna a trovarci Christopher Lee, mostro sacro del genere, idolatrato al pubblico degli appassionati e per il quale non è necessaria nessuna presentazione.

E un altro personaggio interessante che sarà con noi durante queste giornate è Syd Mead, un artista del disegno industriale che ha realizzato, nelle sue collaborazioni con il cinema, le scenografie e le macchine fantascientifiche degli *Alien*, di *Tron*, di *Blade Runer*, di *Star Trek*, di *2010* ed il buffo robot di *Cortocircuito*. A lui sarà dedicata una grande mostra, allestita a Roma nei saloni del Capranica.

Secondo noi, questo settimo Fantafestival ha tutte le carte in regola per segnare un ulteriore progresso ed evoluzione rispetto alle sei precedenti edizioni. Ora il giudizio spetta a coloro per i quali è stato pensato e realizzato.

I direttori

Adriano Pintaldi & Alberto Ravaglioli

Anche quest'anno, l'Assessorato alla Cultura ha voluto che la città di Roma non fosse privata, nonostante le difficoltà di varia natura, di una manifestazione interessante e gradita come la Mostra Internazionale del film di Fantascienza e del Fantastico: un'iniziativa che già in passato ha riscosso un successo notevolissimo, sia presso il pubblico che presso la critica.

Si tratterà, quest'anno, di un'edizione particolarmente ricca e suggestiva: con una «retrospettiva» (dedicata alla produzione fantastico/horror dell'Universal, dalle origini ad oggi), con anteprime (suddivise nelle due sezioni: competitiva ed informativa), con una mostra dedicata ad un celebre disegnatore americano ed una panoramica sulla più recente produzione editoriale dedicata al fantastico.

Non solo, dunque, programmi di puro intrattenimento, bensì un insieme di manifestazioni tendenti ad esaminare ed approfondire un fenomeno così complesso come quello della nascita e del diffondersi del cinema fantastico ed horror.

Ci pare che questa settima edizione — che sarà presentata anche a Milano — offra un quadro esauriente del fenomeno suddetto; e che quindi rientri a buon diritto in un panorama culturale (popolare e non) che non voglia chiudersi entro confini troppo angusti e tradizionali.

Ludovico Gatto
Assessore alla Cultura
del Comune di Roma

L'occasione di presentare per la seconda volta a Milano la *Mostra Internazionale del Film di Fantascienza e del Fantastico* sottolinea in primo luogo la continuità del lungo lavoro che il Comune persegue da anni nel settore dello spettacolo e del cinema in particolare. Senza che mai vengano meno gli indispensabili attributi di cultura e di divertimento.

Scegliere come argomento la fantascienza ed il fantastico significa confrontarsi con un mondo ricco ed articolato, che trova comunanza al suo interno tra l'esperto, l'appassionato e il pubblico occasionale di tutte le età e fasce sociali.

Il mio augurio è che questa seconda occasione, grazie al ricco e stimolante programma finalizzato a proporre ai milanesi un giugno «fantastico», incontri un vasto successo e sia vieppiù un preciso momento annuale nel panorama dei festival cinematografici.

Luigi Dadda
Assessore alla Cultura e Spettacolo
del Comune di Milano

FANTAFESTIVAL, per il settimo anno si conferma la validità di questa manifestazione, molto popolare tra tutti gli appassionati del cinema fantastico, i cinefili, i giovanissimi e un pubblico più occasionale di curiosi.

Dopo un esordio «eroico» al Cineclub Tevere e poi al Clodio, il Festival ha riscosso consensi immediati, sorretto dall'entusiasmo del pubblico e degli organizzatori. Fin dalle prime edizioni ha vantato film rari e ospiti illustri, tra cui Christopher Lee, un mostro sacro del genere, che quest'anno torna a ricordarci le sue straordinarie interpretazioni. Grazie anche all'intervento del Comune di Roma, che dall'81 sostiene l'iniziativa, seppure tra molte difficoltà, il Fantafestival ha assunto gradatamente una dimensione internazionale.

Quest'anno, ancora una volta, i cinema Capranica e Capranichetta ospitano la manifestazione romana. Due sale vecchiotte e un po' polverose, tecnicamente non proprio perfette, ma piene di fascino. Collegate fra loro da ampi saloni configurano ciò che Roma ancora non possiede: uno spazio flessibile, deputato ad iniziative multimediali, rivolto a pubblici differenziati, aperto fino a tardi la notte.

È infatti ormai evidente che la crisi del cinema è dovuta, almeno in parte, ad un'offerta inadeguata anche nelle strutture. Se si prestasse più attenzione alle esigenze ed alle reazioni del pubblico si potrebbero forse trovare alcune soluzioni.

Indicazioni utili vengono dall'analisi sul modo di fruire lo spettacolo durante le manifestazioni di successo promosse in questi anni, e non solo a Roma, dagli enti locali. Da tale analisi risulta senza dubbio che il pubblico, viziato dal video domestico e dal telecomando, distratto dalla quantità dell'offerta, si sente oggi motivato a frequentare una sala non tanto, o almeno non soltanto, dalla scelta del singolo film in programma, quanto dalla idea di partecipare ad un evento, di vivere il cinema come luogo d'incontro, di intrattenimento in senso lato. L'industria privata però sembra non avere ancora tenuto in debito conto tali premesse, che pure chiaramente indicano come vincenti alcune soluzioni. Ad esempio: la multisala, le sale specializzate per generi, le fasce orarie di programmazione differenziate, la polifunzionalità degli spazi, l'affiancamento del video al cinema, senza sterili polemiche, né eccessiva enfasi, servizi di ristoro, una nuova attenzione alla «notte»... Avendo chiaramente in mente tali convinzioni nel corso del lavoro di questi mesi con i direttori del Festival e tutti i collaboratori, si è cercato ancor più che negli anni precedenti di affiancare alla ricca selezione di film, una serie di programmi paralleli.

Uno spazio è stato dedicato ai libri ed alle riviste rare di fantascienza, ai cataloghi ed ai poster. Molti gli ospiti, per dare l'occasione al pubblico di incontrare «i protagonisti» del cinema, dagli attori, agli animatori, ai progettisti, ai registi.

Anche il video ha un suo spazio, dentro e fuori dalla sala, ed è considerato complementare al film di cui spesso narra i retroscena.

Infine si è cercato di inventare qualcosa di «stupefacente» in memoria di una delle principali funzioni del cinema alle sue origini: l'effetto meraviglia. Particolare emozione che la macchina cinema è oggi in grado di produrre sempre più raramente senza il supporto dell'alta tecnologia, come nel caso dei più sofisticati effetti speciali o della futuribile «cupole» alle Villette di Parigi, o senza l'utilizzo di scenari evocativi, vedi le tante Massenzio, tra i ruderi dell'antica Roma. Così il FANTAFESTIVAL ha pensato di accogliere il suo pubblico in un mitico «ventre del mostro», ricreato dal magico, illusionistico gioco di immagini di una videoinstallazione.

Elisabetta Bruscolini

PROMOSSO DA

Comune di Roma
Assessorato alla Cultura
Assessore: Ludovico Gatto
Ufficio Spettacolo/Settore
Cinema
Elisabetta Bruscolini, Mara
Mariotti

Comune di Milano
Assessorato alla Cultura e
allo Spettacolo
Assessore: Luigi Dadda

Ministero del Turismo e
Spettacolo

COMITATO D'ONORE

Giulio Andreotti
Franco Bruno
Carmine Cianfarani
Luigi Dadda
Ludovico Gatto
Paolo Pillitteri
Nicola Signorello

COMITATO PROMOTORE

Nadia Bronson
Ennio Coscarella
Vito De Cesare
Mario Pesucci
Roberto Rajata
Michael Rongione

SOTTO IL PATROCINIO

A.G.I.S.
A.N.I.C.A.
E.P.T. di Roma
CIT Holding
Technicolor spa

DIRETTORI

Adriano Pintaldi
Alberto Ravaglioli

GIULIA INTERNAZIONALE

Christopher Lee (G.B.)
Antonio Garcia Rayo (Sp.)
Piotr Szulkin (Pol.)
Syd Mead (USA)
Cinzia Th. Torrini (It.)

**SEGRETARIA DELLA
GIURIA**

Georgette Ranucci

**COORDINAMENTO
ORGANIZZATIVO**

Tony Vagnarelli
Norberto Vezzoli

UFFICIO STAMPA

Annarosa Morri
Norberto Vezzoli

UFFICIO OSPITALITÀ

Georgette Ranucci
Tatiana Romanoff
Stefanella Ughi

**COLLABORATORI
ESTERNI**

Carla Cattani
Eduardo Fhalò
Sergio Giuffrida
Alex Voglino

AMMINISTRAZIONE

Daniela Carosi
Fabio Fefè

SEGRETERIA

Vincenza Testa

**DIREZIONE
PERMANENTE**

Via Boncompagni, 61
00187 Roma
tel. 47.57.058 - 47.55.672
telex 623052 CAP I

**RAPPRESENTANZA A
PARIGI**

Jean Rollin
Lionel Wallman

**RAPPRESENTANZA A
LONDRA**

Dennis Davidson Ass.

**RAPPRESENTANZA A
NEW YORK**

I.M.C. Stefano Ripamonti

**RAPPRESENTANZA A
LOS ANGELES**

Dennis Davidson Ass.
Tony Angellotti

CATALOGO A CURA DI
Alberto Ravaglioli

TESTI

Fabio Giovannini
Massimo Moscati
Marco Zatterin

**PROMOZIONE, IMMAGINE
E PUBBLICITÀ**

C.P.A.
Art Director: Maria Teresa
Pizzetti
Grafici: Stefano Leonardi
Paolo Schneider

FOTOCOMPOSIZIONE

Eurosema

STAMPA

Arti Grafiche Pedanesi
Rotolitografica

SIGLA FANTAFESTIVAL

Francesco Abbondati
Armando Valcauda

SPOT FANTAFESTIVAL '87

Francesco Abbondati
Visualfantasy

**TEMA MUSICALE
FANTAFESTIVAL**

Marcantonio Infascelli

MOSTRE

Paolo Cocolini

VIDEOINSTALLAZIONI

Alessandro Danielli
Tore Sansonetti
Paolo Zeccara

**TRADUZIONI
SIMULTANEE**

Marina Martinelli
Ennia Cucchiarelli
Giustina Pennisi

**APPARECCHIATURE PER
SIMULTANEA**

Rosebud A.C.

SERVIZI FOTOGRAFICI

Roberto Carnevali
Nuova Dial
Paolo Schiavetti

**INSTALLAZIONI
ELETTRONICHE**

Gaetano Martino
Italpubbliservizi

RIPRESE TELEVISIVE

Etabeta
Flash Cinema TV
Italpubbliservizi
Visualfantasy

**PROGETTAZIONE E
REALIZZAZIONE LUCI**

Gianluigi Manini
Massimiliano Di Vincenzo

**TRASPORTI
INTERNAZIONALI**

Alberto Ferri spa
Antonio Montagnoli sas

IL FANTAFESTIVAL RINGRAZIA

Stacey Adams
Farouk Alatan
Vittorio Annibaldi
Atlantic Releasing Co.
Atlas International
Marcello Avallone
B.F.I.
Jane Balfour
Silvano Battisti
Roberto Bessi
Resy Bruletti
Emile Buyse
C.D.I.
Mario Canale
Cannon Group
Anna Maria Casanova
Roberto Cialfi
Roberto Cimpanelli
Piero Cinelli
CIT Holding
Massimo Civilotti
Ginger Corbett
Ciro D'Ammico
Sigrid Ann Davison
Luigi De Rossi
Gianluigi Della Casa
Dennis Davidson Ass.
Franco Di Pietro
Alberto Durante
Eagle Pictures
Barry Edson
Empire International
Rainer Erler
Paolo Ferrari
Luigi Filippi
Film Polski
Films du Scorpion
Carey Fitzgerald
Flash Cinema tv
Franco Foco
Massimo Forleo
Paolo Giaccio
Davis Gibbs
Ciro Giorgini

Golfdarb Distributors Inc.
Linda Grahén
Laura Grimaldi
Teri Grochowski
Romolo Guerrieri
ICAIC
Joanna Johnson
Richard Kahn
Alain Katz
Norman B. Kats
LIFE int.
Helen Loveridge
Patrick Lowie
Fulvio Lucisano
Manson Int.
Vito Matassino
Andrew Milner
Rita Nobile
Mimma Nocelli
Overseas Filmgroup
Overview Film
Anna Paoletti
Sandro Pierotti
Stefano Plini
Elena Pozzi
Roberta Romei
Jean Pierre Roy
Jonathan Rutter
Sandrew Film Teater AB
Marco Scaffardi
Enzo Scotto Lavina
Shapiro Entertainment
Mikhail Shkalikov
Victoria Singleton
Skouras Pictures
Jules Stein
Technicolor Spa
Rinaldo Traini
Troma Inc.
Marco Tropea
U.I.P.
Universal Int.
Kerstin Von Sivers
Worlds Film Alliance

MARCO ZATTERIN

CHRISTOPHER LEE: L'ATTORE DIETRO LA MASCHERA



La lunga attesa

Il contratto con la Rank, che sarà sciolto nel 1950, permette al giovane aspirante attore di impraticarsi del mondo cinematografico, di conoscere interpreti celebri e registi che gli saranno a fianco per tutta la carriera come, ad esempio, Terence Young e Terence Fisher. Comunque, le occasioni sono ghiotte e Lee guarda, impara e memorizza tutta quella esperienza che poi tornerà utile negli anni successivi.

Nel 1948 è Bernard Day in «Scott of Antarctic», pellicola diretta da Charles Frend, fotografata dal futuro regista Jack Cardiff ed interpretata da un già lanciato, ma non ancora Sir, John Mills. Appare quindi, nello stesso anno, in altri cinque lavori, ogni volta con parti minuscole. In «One night with You» di Terence Young, che racconta la storia d'amore fra una signorina inglese ed un tenore italiano, è l'assistente di Piereli; in «A Song for Tomorrow» incontra un Terence Fisher al suo terzo film in un musical girato negli Highbury Studios; in «My Brother's Keeper» passa sullo schermo vestito da poliziotto nella storia di due evasi, uno malvagio e l'altro buono, portato su pellicola dagli studi Gainsborough con la direzione di Alfred Roome; in «Penny and the Pownall Case» è Johnatan Blair con il regista Slim Hand in una altra commedia firmata Gainsborough.

Il quinto film interpretato, si fa per dire, nel 1948 ha un sapore particolare. È «Amleto» di Laurence Olivier in cui, apparendo un attimo come guardia del castello, Lee mette a segno la prima partecipazione nello stesso film in cui un'altro futuro grande attore inglese destinato a diventare suo classico compagno, recita una parte minore, Peter Cushing. Ma i due, almeno per il momento, non si incontrano.

I tempi non sono dei migliori. Nel 1949, Lee prende parte ad un solo film, «Trotter True» di Brian Desmond Hurst, ma già l'anno dopo ricomincia a lavorare a pieno ritmo anche se in personaggi ancora secondari. Con Terence Young gira infatti «The Were Not Divided», film di guerra in classico stile post bellico, mentre si trasforma in giornalista in «Prelude to Fame», filmaccio di Fergus McDonnell, per diventare un capitano spagnolo pronto a combattere contro Gregory Peck in «Captain Horatio Hornblower R.N.» di Raoul Walsh.

Fra il 1951 ed il 1953 appare ancora in altri otto film fra i quali spiccano «The Valley of Eagles» di Terence Young, «Babes in Bagdad» di Edgar G. Ulmer e «Moulin Rouge» di John Huston. Curioso che in quest'ultimo Lee si trovi ancora a recitare con Peter Cushing anche se la sua è solo una partecina mentre quella del futuro amico è già degna di nota.

Nel 1953 va sottolineato «The Mirror and Markheim», un cor-

tometraggio diretto da John Lemont, che probabilmente è da indicare come primo film horror interpretato da Lee. In quegli anni l'attore aveva siglato un accordo con diversi produttori di film brevi, Douglas Fairbanks jr. e i fratelli Dazinger per dirne due, per partecipare in una serie di lavori da vendere alla televisione o da proiettare come supporto ad altre pellicole nelle sale cinematografiche. Questa intesa fece sì che l'attore, che cominciava a diventare esperto, prendesse parte ad una dozzina di short movies con i quali riuscì a conquistarsi un po' più di spazio.

Nel 1955, Lee è ancora con Terence Young in «That Lady», dramma in costume ambientato alla corte di Filippo Secondo di Spagna, interpretato da una Olivia de Havilland formato quarant'anni, che gli permette di apparire nei titoli di testa di un film dotato di un certo potere di richiamo. Seguono però altre comparse dai toni più svariati. L'attore veste i panni di Karaga Pasha in «Storm Over Nile» ancora di Terence Young; è un comandante di sottomarino in «The Cockleshell Heroes» di José Ferrer; è di nuovo un poliziotto di «Police Dog» di Derek Twist; è il comandante della Guardia in «Dark Avenger» di Henry Levin. E ancora, nel 1956, è il gestore di un caffè di Montevideo in «The Battle of the River Plate» di Powell e Pressburger.

È un ufficiale tedesco in «Private is Progress» di John Boulting a fianco di Terry Thomas e Richard Attenborough. Il tutto per un totale di partecipazioni che a metà del 1956 sfiora la quaranta e che fa di Lee un volto già noto alle platee cinematografiche, nonostante la sua altezza. Ma se quest'ultimo era stato il fattore che gli aveva impedito di andare oltre il muro delle parti minori, sarebbe stato anche il riferimento chiave che lo avrebbe condotto alla celebrità. Nell'autunno del 1956, l'attore stava per ricevere la proposta che avrebbe cambiato la sua vita.

Frankenstein, l'inizio della grande avventura

È il 1956. Mentre Christopher Lee vagabonda per l'universo cinematografico britannico, una piccola compagnia inglese specializzata in produzioni a basso costo sta per arrivare al successo. James Carreras e Tony Hinds, i suoi due proprietari e fondatori, hanno infatti nelle mani la sceneggiatura dalle uova d'oro. Gliel'ha inviata uno scrittore e produttore americano, quel Milton Subotski che in capo a sei anni metterà in cantiere la gloriosa Amicus. È un libero riadattamento della novella scritta ai primi del XIX secolo da Mary Shelley, Frankenstein, che già è stata trasposta con successo sul grande schermo poco meno di trent'anni prima da James Whale e Boris Karloff.

Niente di nuovo, quindi, ma la Hammer ha tutta una serie di assi nella manica. Per prima cosa, si ritrova la possibilità di usare

il colore con la conseguente chance di essere in grado di pensare finalmente un Frankenstein non in bianco e nero. Secondo, ha nelle proprie scuderie, i piccoli studi di Bray vicino a Windsor, dei veri cavalli di razza, sapienti artigiani del cinema che ha allevato nel decennio di attività passato. Il regista Terence Fisher, il montatore James Needs, il compositore James Bernard, il direttore della fotografia Jack Asher, i truccatori Phil Leakey e Roy Ashton, benché sconosciuti al grande pubblico, sono artisti dal grande talento. Con loro, la Hammer si sente in grado di fare tutto e un remake del già celebre Frankenstein non preoccupa.

Mancano solo gli attori, servono un interprete eclettico per la parte del Barone scienziato ad uno alto e robusto per quella della creatura; per trovarli, la Hammer pubblica una inserzione su «Stage» la rivista letta dagli attori alla quale risponde un Peter Cushing fresco di nomina come miglior attore televisivo per la sua interpretazione del «1984» da George Orwell. Per la creatura, o mostro che dir si voglia, la ricerca si presenta complicata fino a quando qualcuno non fa il nome di Christopher Lee che, per la sua statura, appare perfetto. Carreras, Hinds ed il produttore Anthony Nelson Keys accettano il consiglio, dando vita, oltre che al proprio successo, anche a quello della coppia Cushing-Lee, destinata ad entrare nella leggenda per i diciannove film successivamente interpretati in venticinque anni.

«Per la prima volta la mia statura giocò a mio favore — rammenta Lee — e con lei tutta la mia esperienza. L'attività passata come mimo mi aiutò moltissimo per quella parte senza battute. In verità, non so cosa avrei fatto se non mi fosse capitata quella occa-

sione; probabilmente sarei andato negli Stati Uniti dove la domanda di attori alti era maggiore. Quando il mio agente mi propose di andare a parlare con Hinds e Fisher, io li convinsi che sarei stato a mio agio in quei panni, se non altro per la mia taglia. Non ero riuscito a fare nulla con la mia faccia e così pensai che forse il pubblico mi avrebbe notato se avessi interpretato qualcosa di completamente diverso da ogni essere vivente. Il risultato fu il più grosso successo d'incasso, in proporzione al costo produttivo, della storia del cinema britannico».

«The Curse of Frankenstein» si presenta al pubblico il 2 maggio del 1957 raccogliendo critiche feroci, ma lasciando la maggior parte degli spettatori entusiasti. Ribaltando i valori del Frankenstein classico, puntando l'attenzione sul Barone, giovane aristocratico dandy e crudele, consapevole di essere ai limiti della sua scienza, il film trasformava il «mostro» in «creatura», un oggetto di pietà per lo spettatore più che un criminale lunatico e assassino. È così il pubblico, digiuno da anni di lavori gotici, non poté fare a meno di cadere nella rete della Hammer, diventando vittima delle sue sfumature cromatiche da sogno e decretando il definitivo successo della casa inglese e dei suoi protagonisti, Fisher, Cushing e Lee. E questo, nonostante gli strepiti della critica, ottusa e conservatrice.

La macchina si era messa in moto ed il tema era pronto per nuove avventure con una potenziale audience che non attendeva altro. Le 65 mila sterline investite avevano portato milioni che chiedevano di essere reimpiegati. Il passo successivo a quel punto, era assolutamente scontato.





Dracula, amore e odio

Se il gioco era andato bene con Frankenstein, pensarono alla Hammer, perché non provare con l'altro mito Universal, quello del Conte vampiro, il principe delle tenebre, Dracula. Con i medesimi ingredienti, la casa britannica elaborò una ricetta che portò ad un film sensazionale, diverso dal modello lanciato da Bela Lugosi eppure già classico al momento dell'uscita grazie soprattutto alla nuova visione del personaggio.

Lee, primo vampiro con i canini acuminati, tramutò il malvagio succhiasangue da eterea ed ipnotica creatura del male, a simbolo sessuale dalla grande carica erotica, estremamente virile. Per la prima volta un morso del vampiro riusciva ad offrire un impulso sensuale allo spettatore in un misto di umori a cui vittime e pubblico non potevano evitare di concedersi, fra voluttà e malizia con sentimenti di terrore. Il carisma di Lee era quindi l'arma definitiva e la sua figura imperiale rendeva gloria all'eroe creato da Bram Stoker. Di fronte a lui c'era anche la fondamentale parte di Cushing, il dottor Van Helsing, ancora un uomo di scienza lucido e anticipatore, dinamico e lungimirante, come sarebbe piaciuto allo stesso Stoker. Il tutto, inserito in una cornice nuova, fascinosa ed irresistibile.

«Quando accettai la parte ero determinato a non vedere quanto fatto precedentemente da altri attori, Lugosi in particolare — racconta Lee — non volevo fare le cose che aveva fatto e pensavo che nel profondo della Transilvania un vampiro in smoking fosse abbastanza ridicolo».

«Così non ho mai copiato Lugosi. Cercai di entrare nella parte leggendo il libro di Stoker, studiando la sceneggiatura ed elaborando una mia visione del personaggio. Per prima cosa stabilii che, essendo un nobile, doveva avere una presenza regale, impressionante nel fisico. Allo stesso tempo, doveva conservare negli occhi uno sguardo triste come un uomo prigioniero della propria vita che prova una sorta di disperazione che diventa una luce di pace nel momento in cui muore. Insomma, un carattere con molti aspetti diversi da far coincidere: molto pericoloso, fiero, forte oltre le capacità umane, irresistibile per le donne, rispettato dagli uomini che, in fondo, vorrebbero essere come lui. Tutti elementi contenuti nel libro e che io volevo fossero anche nel film».

«La prima volta che ho recitato Dracula mi sono divertito moltissimo. Con Peter Cushing ero solito scherzare continuamente assumendo spesso un comportamento poco ortodosso. Devi conservare un buon senso dell'umorismo se vuoi vivere bene su un set cinematografico. Ci divertivamo ad immaginare come avremmo voluto che il film fosse e accadeva sovente che Fisher ci interrompesse per richiamarci all'ordine. Ricordo che nel momento di

girare la sequenza in cui Dracula deve buttare la donna nella fossa scavata in giardino, successe qualcosa di molto ridicolo. Gettai la ragazza, che poi era una stunt girl, nella fossa e mi buttai su di lei cominciando a ridere sino a che Fisher fermò l'azione dicendo che che non stavamo facendo 'uno di quei film...».

«Alla fine credo che Dracula sia un vero anti eroe, dotato di una grande forza che spesso non sa controllare e questo dà delle difficili responsabilità per l'interprete. Non è infatti semplice rendere credibile un personaggio come Dracula che la gente guarda per un'ora e mezza sapendo di dover accettare qualcosa che non accadrà mai nella vita reale. Mi sono sempre chiesto come se la sarebbero cavata molti grossi attori nel dire certe frasi e nel recitare una parte così semplice e allo stesso tempo così complessa».

Il successo di «Dracula» fu anche l'inizio di un calvario di contraddizioni per Christopher Lee. A guardare la lista dei film interpretati dall'attore, sentendo e leggendo le sue dichiarazioni, è infatti difficile trovare un nesso. Stando a lui, dopo l'interpretazione del 1957 non avrebbe voluto più inforcare i canini del vampiro. E ancora, sempre nelle sue affermazioni, c'è sempre stato negli ultimi vent'anni un odio per la parte che lo ha reso famoso. Un tentativo continuo di sminuire il personaggio del conte nell'ambito della propria carriera. «Dracula è solo un episodio della mia vita di attore» ha dichiarato nel 1982. Eppure, Lee è stato vampiro almeno una decina di volte e a questo personaggio deve la sua notorietà. Essere stereotipati non deve risultare certo piacevole, ma rinnegare l'interpretazione più importante di una carriera certe volte può sembrare troppo.

A partire da quel vampirico 1959 Lee ha sempre cercato di allontanarsi dal mito di Dracula, accettando ogni tipo di parte, provando a cancellare il ricordo con la quantità di lavoro piuttosto che con la qualità, prendendo parte in dozzine di trash movies. Il mito era però sempre presente ed inevitabile. E nonostante gli sforzi, ritornava sulla sua strada periodicamente ed inevitabilmente.

I satanici film di Dracula

Dopo l'esordio con Terence Fisher, Christopher Lee decide di non interpretare più film di vampiri. Rifiuta quindi di far compagnia a Peter Cushing in *Le spose di Dracula*, secondo lavoro Hammer sul tema, e si dà alle più svariate interpretazioni.

Nel 1961, nel tentativo di ridicolizzare la propria figura, accetta però di partecipare a *Tempi duri per i vampiri* di Steno e Pio Angeletti a fianco di Renato Rascel in una commedia horror all'italiana dall'indubbio contenuto immondo. Lee, nei panni del Barone Rodrigo, tenta così di esorcizzare il passato, cercando di annulla-

re anche il suo carisma horrorifico senza, verrebbe da dire fortunatamente, riuscirci.

Nei primi cinque anni del decennio Lee rilascia numerose interviste e alla domanda «farà ancora Dracula?» risponde annoiato che non bisogna porre limiti alla provvidenza e che, se il copione fosse quello giusto, non avrebbe alcun problema tornare nella parte».

L'occasione capita nel 1965 quando la Hammer, in un primo momento di difficoltà, decide di puntare tutto sui vampiri e di ritornare sul tema con tutto il cast del primo grande suo successo. Fisher accetta, Cushing si nega accampando impegni precedentemente già presi, Sangster dice sì ma firma la sceneggiatura con uno pseudonimo (John Samson) e Lee, al quale sembra che i soldi non dispiacciono, rientra nel ruolo. Ne viene fuori *Dracula, Prince of Drakness*, un film controverso che nonostante delle ottime atmosfere gotiche non convince pienamente né i suoi realizzatori né il pubblico degli appassionati. Lee, in questo caso, cerca di rinnovare il personaggio e propone un Dracula che non parla, basato tutto sui movimenti degli occhi e sui gesti che assumono una valenza quasi rituale. Ma dietro di questo c'è però una curiosa spiegazione.

«Alla Hammer mi volevano nel film, ma sarei costato loro troppo se avessi preso parte a tutto il lavoro, e allora, dissero, «costruiamo la storia e vediamo se riusciamo a mettercelo dentro». Quando ebbi la sceneggiatura nelle mani mi resi conto che non avevano molto bene in mente cosa avrei dovuto dire e io gli risposi che piuttosto che recitare frasi come «Io sono l'apocalisse» avrei preferito evitare di dire una sola parola e giocare tutto sui gesti. Il problema della Hammer è che il film veniva prima degli interpreti che venivano fatti calzare a forza. Una volta chiesi: «Perché non usare il libro di Stoker, nessuno lo ha mai fatto». Non mi risposero e mi arrabbiavo. «È giusto il momento di finirla — replicai — mi state sfruttando. Vendete questi film solo perché ci sono io che faccio il vampiro. Sto diventando stereotipato e questo rende sempre più difficile trovare nuovi lavori perché i produttori non sanno che io so fare molte altre cose».

Nonostante queste affermazioni, Lee non abbandona la Hammer e Dracula per molti altri anni. Nel 1968 interpreta *Le amanti di Dracula*, un buon lavoro di Freddie Francis, quindi, l'anno dopo, *Una messa per Dracula* di Peter Sasdy e nel 1970 *Il marchio di Dracula* di Roy Ward Baker. E non è tutto. Sempre con la Hammer prende parte a *Dracula A.D. 1972* e, nel 1973 a *The Satanic Rites of Dracula*, ultimo insieme alla Hammer che andrà avanti con il solo Cushing in *La leggenda dei sette vampiri d'oro* nel 1974. Tutto questo, senza dimenticare che nel 1970 era stato *El conte Dracula* per Jess Franco e nel 1972 aveva indossato i panni di un baffuto vampiro in *In search of Dracula* di Calvin Floyd.

«Con 'I satanici riti di Dracula' persi tutto l'interesse nel personaggio — rammenta Lee — e credo che pure il pubblico l'abbia pensata nello stesso modo. Così la feci finita. Pensai che Dracula in tempi moderni fosse abbastanza ridicolo, una stupida mistura fra il Dottor No e Howard Hughes. Era assurdo; come attore non volevo continuare a fare sempre la stessa cosa».

«Mi contattarono persino per interpretare Dracula nella versione musical di Broadway. Un giorno, un tipo venne da me nell'albergo dove risiedevo a Washington e mi chiese di leggere il copione, affermando che era fedele al testo originale. Lo lessi e mi accorsi che sarebbe stata una avventura abbastanza pericolosa per le immaginabili risate che la parte avrebbe provocato involontariamente. Era impossibile e rifiutai».

«Più divertente fu *In search of Dracula*, un film documentario diretto da un americano residente in Svezia, Calvin Floyd. Andammo a girare in Transilvania, al confine fra la Romania e l'Ungheria, in posti veramente meravigliosi. Sono ancora esattamente come nel libro, montagne, nebbie, castelli e pipistrelli; una cosa assolutamente straordinaria. Finimmo per arrivare in una città molto vecchia, Pojana, con un grande castello in rovina. Una sera, era freddo e buio con una bellissima luna che illuminava i dintorni, un pipistrello volò stridendo ad un pelo dalla mia testa ed il regista commentò: 'Ti ha riconosciuto'».

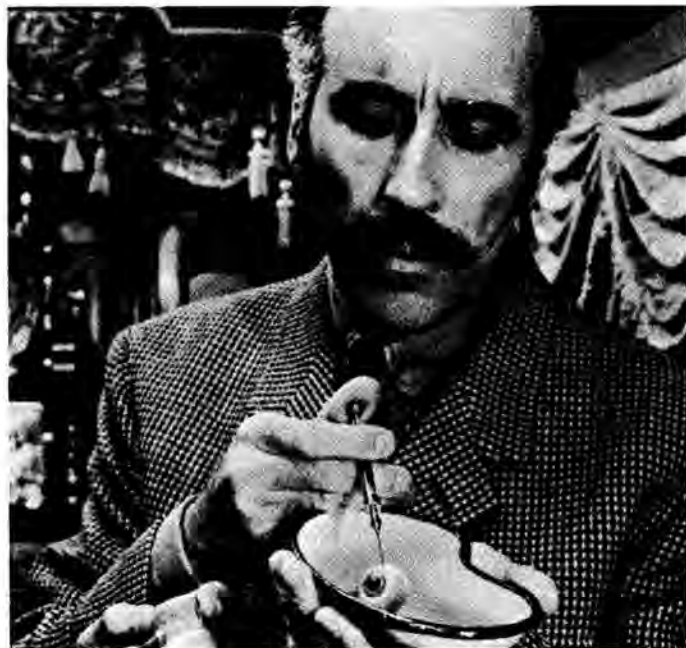
In qualche modo Lee esagera. Dal punto di vista dello spettatore l'ammucchiata di film di vampiri generata dalla Hammer a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta non è affatto da buttare. Prodotti come *Taste the Blood* e *Scars of Dracula* non sono affatto malvagi, anzi. Sono saghe che si rinnovano, favole gotiche estremamente godibili, intrattenimento senza pretese ma grande intrattenimento. Quella serie di film della Hammer, non priva di difetti, è ancora l'abc del vero horror. E le tonnellate di sangue che sono venute negli anni successivi non sono riuscite ad uguagliare la casa inglese tanto che persino il «ridicolo» *I satanici riti di Dracula* è alla fine un buon film. Anche se Lee non sembra essere d'accordo.

L'ultimo episodio vampirico dell'attore inglese è una altra parodia, *Dracula père et fils*, produzione francese, della quale esistono diverse versioni. La originale è in francese, con Lee che recita in lingua; ce ne è poi una doppiata da Lee in inglese e diverse altre doppiate da attori americani che però sono state ritirate dal mercato per una causa intentata dallo stesso attore.

«Il regista del film, il medesimo che poi avrebbe fatto *Il viziato*, Edouard Molinaro, era una persona fantastica. Peccato che abbiamo cambiato il senso del film con quello stupido titolo, inserendo il nome Dracula per motivi commerciali. Io facevo la parte di un gentiluomo della Transilvania con una figlio dandy che «non cresce come avrebbe dovuto». È un vampiro, ma è assolutamente ati-

pico. Cammina di giorno e usa solo bare di Gucci. Era un film molto divertente che hanno capito in pochi».

Dopo questo lavoro, Lee non ha più voluto avere a che fare con i vampiri. E ora, quasi per scaramanzia, non si vuole pronunciare sul futuro. «Non so cosa accadrà. L'unico motivo che potrebbe tentarmi ad interpretare Dracula di nuovo sarebbe un film completamente fedele al libro di Stoker, parola per parola, riga per riga. Ma non credo che possa essere fatto. Immagino che sarebbe troppo costoso».



Il circo dei mostri

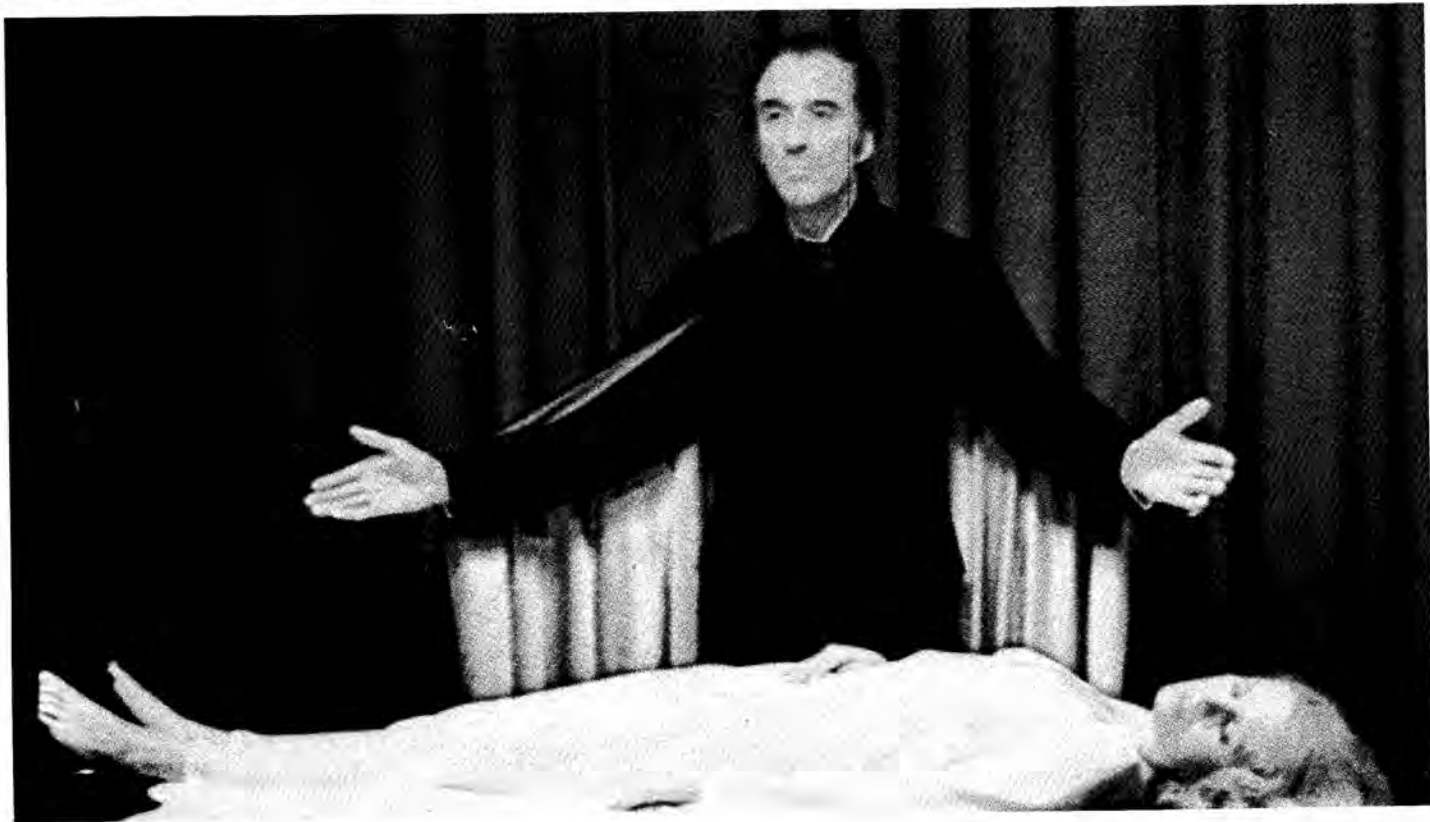
Christopher Lee ha un suo motto, «non esistono piccole parti e grandi parti, ma solo piccoli attori e grandi attori». Lui sa di essere un grande attore e per gusto ha sempre accettato ogni parte, anche in film realmente ignobili. «È particolarmente difficile recitare ruoli che siano credibili — è il suo parere — non è mai facile far credere qualcosa. E penso che avesse ragione Ralph Richardson quando diceva che il recitare è 'un sognare per mettere ordine'. Non riesco a pensare una definizione migliore».

Convinto di questo, dopo aver interpretato Dracula e aver raggiunto il successo con il personaggio, Lee ha continuato ad esplorare il mondo della celluloide, immedesimandosi in una serie pressoché interminabile di film a contenuto orrorifico.

Nel 1959, prende parte a tre film Hammer in perfetto stile gotico. *The Man Who Could Cheat Death*, *The Mummy* e *The Hound of the Baskerville*, tutti e tre girati da Terence Fisher, lavori delicati, di gran gusto, violenti ma non troppo, decisamente coinvolgenti.

In *The Man Who Could...*, Lee per la prima volta si trova nei panni del dottore saggio e rigoroso costretto a combattere un malvagio Anton Diffring che, uccidendo giovani donne, riesce a conservarsi dalla vecchiaia fino a che le cose non gli vanno storte.

Con *The Mummy*, partecipa invece all'ennesimo remake di un classico Universal che questa volta la Hammer produce in linea con l'originale, anche perché era stato firmato un contratto di distribuzione con la casa americana. La sceneggiatura viene affidata ancora a Jimmy Sangster e, con un Peter Cushing in grande forma, il film offre spunti fantastici. «È stato faticosissimo —



ricorda Lee — perché nella scena dello stagno con le sabbie mobili io dovevo portare Iyonne Fourneaux per una cinquantina di metri tenendo le braccia tese. Lei non poteva attaccarsi al mio collo perché doveva risultare svenuta. Un grandissimo sforzo giunto al culmine in una seguente scena quando per sfondare una porta mi slogai una spalla».

The Hound of the Baskerville è il primo passo di una trilogia Holmesiana di Christopher Lee. «Sono l'unico attore che abbia mai interpretato i due fratelli Holmes, Sherlock e Mycroft; nel primo film insieme a Peter Cushing, recitai la parte del protagonista romantico a cui spettava la ragazza e... il cane. Quest'ultimo era uno splendido danese che si chiamava Colonel. Sul set si annoiava moltissimo, così i tecnici gli davano continuamente della cioccolata che lo rendeva estremamente mansueto. Quando doveva

simulare gli attacchi, non voleva però sentire ragioni e ricordo che, un giorno, lo incitarono tanto che mi morse davvero sotto una ascella».

«I miei commenti su *Sherlock Holmes and the Deadly Necklace* non possono essere scritti. Il personaggio del detective era affascinante, e mi piacerebbe reinterpretarlo in condizioni migliori. Quella volta, però, andò male ed il risultato fu confuso. Lo girammo in uno studio a Spandau, a pochi passi da dove furono impiccati i famosi congiurati del 20 luglio che cercarono di uccidere Hitler. Il teatro di posa era stato precedentemente una fabbrica di gas venefico, un posto strano. Accadde però che il sonoro del film fosse inutilizzabile e che quindi il lavoro dovesse essere ridoppiato; io, mi aggiudicai una voce ridicola. E, a peggiorare tutto, ci si mise anche la musica, un orribile jive. Se il film non è andato bene



è quindi solo colpa del produttore».

«L'esperienza con Billy Wilder, nel 1970 con *The Private Life of Sherlock Holmes*, fu assai migliore. Il film è recitato e diretto molto bene e la mia rappresentazione di Mycroft credo sia molto simile ai testi di Conan Doyle. Per calzare il personaggio, mi rasai anche la testa e sono stato fortunato che tutti i capelli mi siano ricresciuti. Non succede sempre».

Nel 1960, Lee interpreta *The Two Faces of Doctor Jekyll*, lettura capovolta del capolavoro di Robert Louis Stevenson a cui fa seguito *The City of the Dead*, una delle prime realizzazioni di Milton Subotski, graziosa storia di streghe e paura. Nello stesso anno è da segnalare la partecipazione in *The Hands of Orlac*, psicotrilletter di grande suspense interpretato con Mel Ferrer.

Nel 1961 è la volta di *Taste of Fear*, uno dei film che Lee preferisce, un giallo a fondo psicologico dal finale mozzafiato, diretto con grande tensione da Seth Holt. Insieme ad una Susan Stasberg irresistibile, Lee è un dottore che sembra cattivo ma che alla fine risolve il caso e salva la giovane attrice.

Il 1961 ed i successivi sono quindi gli anni dell'Europa. Lee lavora con Mario Bava (splendido *Ercole al centro della terra*), Helmut Ashley (bello il *Narciso Nero*), John Paddy Carstairs, Antonio Margheriti (*La vergine di Norimberga*), Camillo Mastrocinque (*La cripta* e *l'Incubo*) in una serie di produzioni curiose alcune delle quali, in particolare quelle italiane, sono di ottimo livello.

Negli stessi anni, l'attore stringe un sodalizio di ferro con Don Sharp che prima lo porta nel mondo dei pirati in un lavoro Hammer da quattro soldi (*Devil Ship Pirate*, 1963) e poi gli fa vestire i panni di Rasputin e quindi di Fu Manchu che Lee indosserà per cinque volte.

«Rasputin è uno dei miei film preferiti, è stato un personaggio difficile e stimolante, per le sue caratteristiche di sdoppiamento di personalità. Le informazioni su di lui sono contrastanti e così, nell'affrontare il ruolo, ho messo dentro qualche mia idea personale. Qualche anno fa, a Los Angeles, ho incontrato la sorella di Rasputin e ho subito pensato. «Se ha visto il film, sono nei guai». Lei mi ha subito tranquillizzato dicendo che io assomigliavo molto a Rasputin. Io, allora, le ho fatto notare che la statura era diversa e così gli occhi. Lei ha risposto che quello che ci accumulava era l'espressione. Non ho osato chiederle perché».

Con Fu Manchu, Lee va quindi alla ricerca di una nuova caratterizzazione ed, invero, la mascherata riesce benissimo nonostante che i film, soprattutto quelli di Jess Franco, siano di qualità mediocre; il Lee orientale, visto anche in *Five Golden Dragons* è comunque un esempio di grande professionalità, del desiderio di cambiare, che la seconda metà degli anni Sessanta mette chiaramente in evidenza. Si parte con lo stupendo *The Gorgon* di Terence Fisher in cui è ancora un buon professore universitario, si passa

per *The Devil Rides Out* ancora di Fisher, si arriva a *Scream and Scream Again* e *The Oblong Box*, film puzzle di Gordon Hessler, sino al diabolico rapporto con Jess Franco, regista spagnolo dalla discutibile arte, e alle collaborazioni Amicus *The House that Dripped Blood*, *I monster* e *The Creeping Flesh*.

«Mi ci sono voluti degli anni per convincere la Hammer a girare *The Devil Rides Out*, per fargli vincere i problemi di censura contro i satanismo. È stato un film magnifico e Dennis Wheatley (lo scrittore autore del romanzo da cui la pellicola è stata tratta, ndr) ne fu veramente entusiasta. Dennis è un mio vecchio amico e quando il film uscì nelle sale mi mandò una copia della prima edizione del libro con un ringraziamento».

«All'inizio la Hammer voleva che io interpretassi Mocata, il capo della setta satanica. Io gli chiesi però di farmi stare con i buoni, una volta tanto, e credo che i fatti mi abbiano dato ragione. Anche perché credo che Charles Gray sia stato perfetto nel ruolo del cattivo».

«Di *I monster* ho sempre pensato che si trattasse di un titolo orribile, l'ho sempre detto a Milton Subotski, il padrone della Amicus. Il film ripercorreva da vicino la storia del dottor Jeckyll, ma, per non so quale ragione, si era deciso di cambiare il nome del protagonista e non quello degli altri personaggi. Non chiedetemi perché: ho smesso da molto tempo di interrogarmi sulle ragioni che spingono certa gente a fare certe cose nel mondo del cinema».

All'inizio del 1972, Chris Lee, insieme al regista Peter Sasdy e al produttore Anthony Nelson Keys, quello di *Dracula il vampiro*, parte per una nuova avventura e fonda una sua casa di produzione, la «Charlemagne», che però metterà un solo film in cantiere, *Nothing but the Night*, altro episodio della serie «bambini diabolici» interpretato dallo stesso Lee e dell'immancabile Peter Cushing.

La «Charlemagne» ha quindi vita breve, ma a lei va il pregio di aver fatto scattare la molla per la produzione di quello che Christopher Lee reputa il suo miglior film in assoluto, *The Wicker Man*, realizzato dal British Lion nel 1973 con la regia di Robin Hardy. Un lavoro che, nonostante la netta caratterizzazione freak tipica dell'inizio degli anni settanta assume una valenza eretica travolgente che non manca di coinvolgere lo spettatore sino in fondo. Stupendo con l'inesorabile finale a sorpresa.

«Tutto cominciò a cena con Anthony Schaffer, un bravo sceneggiatore, che mi raccontò di aver appena finito di leggere un libro che gli aveva fatto balenare l'idea. Mi offrì quindi di partecipare al film che si sarebbe potuto fare se lui avesse scritto quella storia ed io accettai perché trovavo il soggetto interessante».

«Un mese dopo mi richiamò dicendo che aveva completato la sceneggiatura accentuandone i toni di religiosità pagana. Lessi lo

script e lo trovai fantastico, il vero sogno di ogni artista. Girammo tutto in Scozia sulla costa del sud-ovest fra ottobre e novembre e quello che si vede al cinema non riesce ancora a rendere l'idea di quanto belli fossero i posti. Quando vidi il lavoro finito rimasi un po' deluso. Il film andava bene, ma alcuni tagli non erano a mio parere stati fatti come si sarebbe dovuto. Una volta uscito nelle sale i risultati furono strani; fu accoppiato a *Don't Look Now* di Nicholas Roeg e riscosse abbastanza consensi. Per poi sparire misteriosamente nel nulla. (Vero è che la prima copia decente del film è stata ritrovata dal British Film Institute solo due anni fa, ndr).

«Mi sono spesso chiesto come una pizza cinematografica contenuta in una scatola di latta possa scomparire così. Eppure è successo. Una volta Peter Snell, il produttore, mi raccontò di aver trovato un contenitore pieno di pellicole messo a tappare un buco formatosi in una delle strade vicino ai nostri studi. Si trattava proprio di *The Wicher Man*.

Verso la metà degli anni Settanta; Lee comincia a variare la propria attività. Lavora con Richard Lester nelle due versioni di *I tre moschettieri*, interpreta Scaramanga ne *L'uomo dalla pistola d'oro* e chiude la sua carriera Hammer nel 1975 prendendo parte a *To the Devil a Daughter*, epittaffio della casa inglese tratto ancora da un racconto di Wheatley.

«Per la scarsa qualità di questo film bisogna biasimare ancora una volta la produzione, come del resto io ho fatto diverse volte. Il coinvolgimento sessuale del film è stato troppo enfatizzato rispetto al contenuto satanico. Va bene che si stava girando una messa nera, ma credo che tutto sia stato fatto in modo abbastanza grossolano. Poi, credo che gli ultimi cinque minuti del film rovinino quanto fatto sino ad allora. La conclusione con la morte del prete satanista che interpreto e l'apparizione rivoltante del bambino sono inutili e osceni».

Si era alla fine dell'avventura. Lee voleva qualche cosa di diverso, voleva scoprire la sua America, cosa che avrebbe fatto subito dopo. Però, prima di cominciare a trattare il decennio americano occorre mettere a fuoco il rapporto fra Lee e Cushing, due grandi attori, amici sul set e nella vita.

Insieme, i due sono stati in grado di creare miti e appassionare diverse generazioni da quel primo incontro casuale dei tempi dello *Amleto*. Ricorda Freddie Francis: «Peter è sempre stato un attore molto conscio dei propri mezzi, Chris lo è solo adesso, una volta non era molto sicuro di sé. Ho l'impressione che cercasse continuamente la sua ispirazione in Peter, erano amici e non li ho mai sentiti non essere d'accordo».

«È difficile parlare di Peter senza essere un po' sentimentali — è il parere di Lee — troppo sentimentali, in un modo che a lui non piacerebbe. Siamo nati lo stesso giorno, il 27 di maggio, ed in que-

sta data gli mando sempre dei messaggi stupidi per ricordargli il mio affetto e la mia amicizia firmandoli Silvestro. Questo è un gioco che ha avuto inizio un giorno in cui dopo aver girato ci siamo trovati sul set senza nulla da mangiare. Io, che sono un grosso appassionato dei cartoni animati di gatto Silvestro, ho cominciato ad imitarne la voce gridando «Non c'è nulla da mangiare». Da allora lui mi ha sempre chiamato Silvestro come per celebrare un rito scherzoso privato».

«Peter è una delle poche persone realmente valide che io abbia mai incontrato. Ha spesso interpretato personaggi malvagi, ma posso garantire che la sua vera anima è l'esatto contrario di questi. È stato splendido, di recente, in *Masks of Death*, nel ruolo di Sherlock Holmes».

Voglia di America

Nel 1976, Christopher Lee prende la sua decisione. Smonta baracca e burattini e parte alla volta di Hollywood nell'estremo tentativo di cancellare il suo passato. Basta con Dracula e Frankenstein, il futuro deve essere diverso.

«Quando andai negli States nel 1963 per interpretare un episodio della serie televisiva di Alfred Hitchcock, mi ero fatto una idea di cosa vuol dire essere attore celebre, idea che in seguito avevo avuto modo di rafforzare quando attraversai l'oceano per promuovere *The Man with the Golden Gun* e *The four Musketeers*. Avevo scoperto che ero uno dei pochissimi attori inglesi ad essere ben conosciuto al pubblico americano, ma il fatto di essere stato stereotipato come Dracula mi aveva impedito di ricevere offerte per interpretare ruoli diversi. Così decisi di abbandonare la Gran Bretagna per andare negli Stati Uniti e ricominciare daccapo».

Le cose cominciano bene ed il primo ingaggio è subito interessante. Il produttore William Frye, che sta curando per la Universal il terzo episodio della serie *Airport*, chiama Lee per un cast di tutte stelle. L'attore accetta e compare così al fianco di Jack Lemmon, James Stewart, Olivia de Havilland, finendo però tragicamente come suo solito, affogato nella sciagura dell'aeroplano.

«Provammo la scena dell'annegamento per un paio di giorni, in condizioni difficilissime, con il risultato di buscarmi un perfido raffreddore. Ricordo con piacere Jack Lemmon, un gran professionista; mi ha aiutato molto, quando bagnato giravo per il set cercando di capire cosa stesse succedendo».

La sorte non sembra però essere dalla parte del nostro eroe. Dopo *Airport '77* ricomincia la serie dei film difficili, pellicole di media levatura in cui Lee finisce per cadere ogni volta quasi per caso. Come successo per *Starship Invasions* e *The End of the World*, girati rispettivamente da Ed Hunt e John Hayes. Due lavori estre-

mamente discutibili in cui persino la classe dell'interprete britannico risultata appassita.

«Quando ho letto per la prima volta la sceneggiatura di *Starship Invasions*, ho pensato si trattasse di una idea molto interessante. Si parlava infatti di un popolo in grado di comunicare telepaticamente, senza muovere la bocca, un concetto visivamente molto interessante. Nelle mani di un buon regista avrebbe probabilmente funzionato bene. Ed invece non mi resi conto che si sarebbe trattato di una ridicola mascherata e che il regista non aveva abbastanza esperienza per tenere il film in mano. C'è poi da pensare che quando mi offrirono la parte e mi dissero che sarei stato al fianco di Robert Vaughn e questo mi fece accettare. Poi ho scoperto che non era vero, ma era troppo tardi».

«La storia di *The End of the World* non è molto differente. I produttori avevano garantito al mio agente che nel film ci sarebbero stati anche José Ferrer e John Carradine. Quando cominciai le riprese scoprii di essere l'unica star della pellicola. È proprio un film che non avrei voluto aver interpretato».

A furia di film che non avrebbe voluto interpretare, Lee arriva alla fine del decennio con una dozzina di lavori alle spalle che lo hanno messo in parcheggio ai limiti dello star system hollywoodiano e che non sono stati in grado di far dimenticare il suo passato orrorifico. Nel complesso, sono però da ricordare *Return from the Witch Mountain* di Kevin Connor e, soprattutto, *1941*, discusso film di Steven Spielberg, accolto dapprima con una certa freddezza e poi osannato con il passare degli anni. Un lavoro che Lee, in versione ufficiale della marina tedesca, ricorda con un certo piacere.

1941 costò moltissimo. Quello che mi sembra di aver capito di Hollywood è che la gente viene giudicata a seconda dei budget che riesce ad impiegare e la tua abilità dipende da quanto percepisci per un film o per quanto spendi. Così credo che *1941* sia stato ucciso dalle sue pretese dimensioni, nonostante l'immensa abilità di Spielberg. Sa fare delle cose magnifiche con la camera da presa. Vorrei lavorare di nuovo con lui».

Gli anni Ottanta non sono stati una miniera. Lee ha lavorato molto, moltissimo, spesso per la televisione, ma tutte le prestazioni sono finite nel nulla. Lui stesso, che continua a professarsi un maestro, non riesce a trovare un film che negli ultimi tempi lo abbia veramente soddisfatto. Non c'è riuscito *The Return of Captain Invincible* e nemmeno *The Howling II*, entrambi di Philippe Mora.

«Sono convinto di aver compiuto la mia missione, negli Stati Uniti, anche se non sono mai stato protagonista di un grande film. In America, adesso la situazione è questa, si passa da un estremo all'altro. Ci sono i film con gli effetti speciali che costano molto e per i quali gli attori vengono pagati moltissimo. E ci sono i

film per i teenagers, che costano meno, ma sono anche visti da un numero minore di persone. Ne ho fatti due che quasi nessuno conosce, *Rosebud Beach Hotel* di Harry Hurwitz e *Road Trip* di Steve Carver.

Abbiamo lasciato in fondo un film che Lee ha girato nel 1982, l'unico lavoro in cui si respiri veramente l'antica aria di casa britannica, *The House of the Long Shadows* (fra l'altro presentato in anteprima mondiale proprio al Fantafestival di quell'anno). Insieme all'attore ci sono i tre vecchi amici di sempre, gli eroi ormai immortali John Carradine, Peter Cushing e Vincent Price. Insieme, hanno messo su una commedia horror delicata e divertente, piena di doppi sensi e di finali multipli incatenati.

«Non potevo mancare, è stato il cast a convincermi. Avevo fatto dei film con Vincent, molti con Peter e uno con John (*Goliath Awaits*), ma nessuno con tutti e tre. La trama era poi divertente, con una giusta mistura di brividi e sorrisi, con un colpo di scena che nessuno si aspetta alla fine. Quello che però conta di più è che si trattava di una commedia al cento per cento, anche se la gente non deve aver capito molto bene quello che intendevamo fare. Tanto è che a Londra la pellicola è durata pochissimo e in un solo cinema; all'estero lo hanno visto solo ai festival e in qualche sala, anche se è piaciuto quasi a tutti. Non so perché il film non abbia avuto una distribuzione decente perché il successo avuto in seguito su videocassetta avrebbe fatto sperare sicuramente di meglio».

Da noi *La casa delle lunghe ombre* ha fatto capolino per una settimana nell'agosto del 1983. Da allora, sui nostri, schermi, Christopher Lee non è più apparso.

Lee, comunque, non demorde e seguita a passare da set a set seguendo quell'istinto di artista che lo ha sostenuto per quarant'anni. L'occasione buona, si sa, è sempre dietro l'angolo e, nonostante l'età, l'attore non pensa di perderla. I veri eroi, con o senza canini, sono lunghi a morire. Vero Chris?

NOTE

Nel testo sono stati usati i titoli originali dei film; per quelli italiani si vada alla filmografia.

Le dichiarazioni di Christopher Lee sono state estratte da interviste rilasciate a *Film & Filming*, *Hammer House of Horror*, *Fangoria* e direttamente all'autore del testo.

CHRISTOPHER LEE
SUL GRANDE SCHERMO

1947
Corridors of Mirrors
(Il mistero degli specchi)
di Terence Young.

1948
Scott of the Antarctic
(La tragedia del Capitano Scott)
di Charles Frend

One Night with You
di Terence Young

A Song for Tomorrow
di Terence Fisher

My Brother's Keeper
di Alfred Roome

Penny and the Pownhall Case
di Slim Hand

Hamlet
(Amleto)
di Laurence Olivier

1949
Trottle True
di Brian Desmond Hurst

1950
They Were Not Divided
di Terence Young

Prelude to Fame
di Fergus McDonell

1951
Captain Horatio Hornblower R.N.
(Le avventure del Capitano Hornblower)
di Raoul Walsh

Valley of Eagles
(La valle delle aquile)
di Terence Young

1952
Paul Temple Returns
di MacLean Rogers

Top Secret
(Zitto...e moscat!)
di Mario Zampi

The Crimson Pirate
(Il corsaro dell'Isola verde)
di Robert Siodmark

Babes in Bagdad
di Edgar G. Ulmer

Moulin Rouge
(Moulin Rouge)
di John Huston

1953
The Triangle
di Lance Comfort

Innocent in Paris
(Provinciali a Parigi)
di Gordon Parry

Thought to Kill
di Lawrence Huntington

The Mirror and Markheim
cortometraggio
di John Lemont

1954
International Settlement
cortometraggio
(L'ultima nave da Shanghai)
di Lance Comfort

Crossroads
cortometraggio
di John Fitchen

Destination Milan
di Lawrence Huntington

The Death of Michael Turbin
di Bernard Knowles

The Final Column
di David MacDonald

The Cockleshell Heroes
di José Ferrer

1955
That Lady
(La principessa di Mendoza)
di Terence Young

Man in Demand
di David MacDonald

The Dark Avenger
(Il vendicatore nero)
di Henry Levin

Police Dog
di Derek Twist

Stranglehold
cortometraggio
di Ernest Morris

Storm Over Nile
(Tempesta sul Nilo)
di Terence Young e Zoltan Korda

Alias John Preston
di David MacDonald

1956
Private's Progress
(Operazione Fifa)
di John Boulting

Port Afrique
(Porto Africa)
di Rudolph Maté

Beyond Mombasa
(Oltre Mombasa)
di George Marshall

The Battle of the River Plate
(La battaglia del Rio della Plata)
di Michael Powell e Emeric Pressburger

1957
Fortune is a Woman
(Indagine pericolosa)
di Sidney Gilliat

I'll Meet by Moonlight
(Colpo di mano a Creta)
di Michael Powell e Emeric Pressburger

The Traitor
(L'assassino colpisce a tradimento)
di Michael McCarthy

The Curse of Frankenstein
(La maledizione di Frankenstein)
di Terence Fisher

Amere Victoire
(Vittoria amara)
di Nicholas Ray

The Truth about Women
di Muriel Box

1958
A Tale of Two Cities
(Verso la città del Terrore)
di Ralph Thomas

Battle of the V-1
(La battaglia del V1)
Vernon Sewell

Horror of Dracula
(Dracula il vampiro)
di Terence Fisher

Corridors of Blood
di Robert Day

1959
The Hound of Baskervilles
(La Furia di Baskerville)
di Terence Fisher

The Man who Could Cheat Death
(L'uomo che ingannò la morte)
di Terence Fisher

The Mummy
(La mummia)
di Terence Fisher

Treasure of Santa Teresa
(Larry agente segreto)
di Alvin Rakoff

1960
Too Hot to Handle
(Londra a Mezzanotte)
di Terence Young

The City of Dead
(La città dei morti)
di John Moxey

The Two faces of Doctor Jekyll
(Il mostro di Londra)
di Terence Fisher

Beat Girl
di Edmond T. Greville

Hands of Orlac
(Le mani dell'altro)
di Edmond T. Greville

The Terror of the Tongs
(Il terrore dei Tongs)
di Anthony Bushell

1961
Taste of Fear
(La casa del terrore)
di Seth Holt

Das Geheimnis der Gelben Narzissen
(The Devil&s Daffodil, titolo inglese)
(Il segreto del Narciso d'oro)
di Akos Von Rathony

Das Ratsel der Roten Orchidee
(The Puzzle of the Red Orchid, titolo inglese)
di Helmut Ashley

Tempi Duri per i Vampiri
di Steno e Pio Angelotti

Ercole al Centro della Terra
di Mario Bava

The Pirates of the Red Blood River
(I Pirati del Fiume Rosso)
di John Gilling

1962
Sherlock Holmes und das Halsband des Todes
(Sherlock Holmes e la valle della paura)
di Terence Fisher

In Namen des Tufel
(The Devil&s Agent, titolo inglese)
(Codice ZX3, controspionaggio!)
di John Paddy Carstairs

1963
Sfida al Diavolo
di Giuseppe Vaggezzi

La frusta e il corpo
di Mario Bava

The Devil Ship Pirates
(La nave del diavolo)
di Don Sharp

1964
La vergine di Norimberga
di Antonio Margheriti

La cripta e l'incubo
di Camillo Mastrocinque

Il Castello dei morti vivi
di Luciano Ricci e Michael Reeves

The Gorgon
(Lo sguardo che uccide)
di Terence Fisher

Dr. Terror House of Horrors
(Le cinque chiavi del terrore)
di Freddie Francis

1965
Rasputin the Mad Monk
(Rasputin il monaco folle)
di Don Sharp

She
(She, la dea della città perduta)
di Robert Day

The Face of Fu Manchu
(Fu Manchu A.S.3 Operazione Tigre)
di Don Sharp

Dracula Prince of Darkness
(Dracula principe delle tenebre)
di Terence Fisher

The Skull
(Il teschio maledetto)
di Freddie Francis

1966
The Brides of Fu Manchu
di Don Sharp

Circus of Fear
(Il lungo coltello di Londra)
di John Moxey

Theatre of Death
(Il teatro della morte)
di Samuel Gallu

1967
The Night of the Big Heat
di Terence Fisher

Vengeance of Fu Manchu
(La vendetta di Fu Manchu)
di Jeremy Summers

Die Schlangengrube und das Pendel
(The Blood Demon: titolo inglese)
(La tredicesima vergine)
di Harald Reinl

Five Golden Dragons
(I 5 draghi d'oro)
di Jeremy Summers

1968
The Devil Rides Out
di Terence Fisher

Victims of Terror
di Harold Baim

The Face of Eve
(Hula Hula la femmina della giungla)
di Jeremy Summers

Curse of the Crimson Altair
(Black Horror)
di Vernon Sewell

Dracula Has Risen from the Grave
(Le amanti di Dracula)
di Freddie Francis

Blood of Fu Manchu
di Jess Franco

The Castle of Fu Manchu
di Jess Franco

1969
One More Time
(Controfigura per un delitto)
di Jerry Lewis

The Magic Christian
(Magic Christian)
di Joe McGrath

Scream and Scream Again
(Terrore e terrore)
di Gordon Hessler

Taste the Blood of Dracula
(Una messa per Dracula)
di Peter Sasdy

The Oblong Box
(La rossa maschera del terrore)
di Gordon Hessler

El Proceso de los Brujos
(Il trono di fuoco)
di Jess Franco

Eugenie, Eugenie, the Story of her Journey
into
Perversion
(De Sade 2000)
di Jess Franco

1970
Julius Caesar
(Ventitré pugnali per Cesare)
di Stuart Burge

The Private Life of Sherlock Holmes
(Vita privata di Sherlock Holmes)
di Billy Wilder

Scars of Dracula
(Il marchio di Dracula)
di Roy Ward Baker

The House that Dripped Blood
(La casa che grondava sangue)
di Peter Duffell

El Conde Dracula
(Il conte Dracula)
di Jess Franco

Cuadec (Vampir)
di Pedro Portabella

Umbracle
(The Shady Place, titolo inglese)
di Pedro Portabella

1971
I, Monster
(La vera storia del Dottor Jekyll)
di Stephen Weeks

Hannie Caulder
(La texana e i fratelli penitenza)
di Burt Kennedy

The Creeping Flesh
(La morte arriva con la pioggia)
di Freddie Francis

1972
In Search of Dracula
di Calvin Floyd

Dracula A.D. 1972 (1972, Dracula colpisce
ancora)
di Alan Gibson

Deathline
di Gary Sherman

Nothing but the Night
(Il cervello dei morti viventi)
di Peter Sasdy

Golf in the Sun
di Michael Seligman

1973
The Three Musketeers
(I tre moschettieri)
di Richard Lester

The Wicker Man
di Robin Hardy

The Satanic Rites of Dracula
(I satanici riti di Dracula)
di Alan Gibson

Dark Places
(La scala della follia)
di Don Sharp

1974
The Man with the Golden Gun
(007, L'uomo dalla pistola d'oro)
di Guy Hamilton

Le boucher, la star et l'orpheline
di Jerome Savory

The Four Musketeers
(I quattro moschettieri)
di Richard Lester

Diagnosis: Murder
di Sidney Hayers

1975
The Diamond Mercenaries
(Per un pugno di diamanti)
di Val Guest

Der flüsternde Tod
(Death in the Sun, titolo inglese)
di Jürgen Goslar

Dracula pere et fils
(Dracula padre e figlio)
di Eduard Molinaro

Revenge of the Dead
(solo narratore)
di Evan Lee

The Keeper
di Tom Drake (o Don Wilson, a seconda
delle fonti)

1976
To the Devil a Daughter
(Una figlia per il Diavolo)
di Peter Sykes

1977
Airport 77
(Airport 77)
di Jerry Jameson

End of the World
di John Hayes

Starship invasion
di Ed Hunt

Return from the Witch Mountain
di John Hough

1978
Caravans (idem)
di James Fargo

Circle of Iron
di Richard Moore

The Passage
di J. Lee Thompson

Jaguar Lives!
di Ernest Pintoff

1979
Arabian Adventure
di Kevin Connor

Nutcracker Fantasy
(Cartone animato. Solo narratore)
di Takeo Nakamura

Bear Island
di Don Sharp

1941
(1941, attacco ad Hollywood)
di Steve Spielberg

Captain America II
(film per la televisione)
di Ivan Nagy

1980
Serial
di Bill Persky

Stiegler or Steigler
di Oliver Hellman

Safari 3000
di Harry Hurwitz

1981
An Eye for an Eye
di Steve Carver

The Salamander
di Peter Zinner

The Return of Captain Invincible
di Philippe Mora

1982
The Last Unicorn
(solo narratore)
di Arthur Rankin e Jules Bass

House of the Long Shadows
(La casa delle lunghe ombre)
di Peter Walker

1984
The Far Pavillions
(versione cinema del serial Tv)
(Padiglioni Lontani)
di Peter Duffel

Howling II
di Philippe Mora

The Rosebud Beach Hotel
di Harry Hurwitz

New Magic
(cortometraggio)
di Douglas Trumbull

The Big Lobby

1985
Round Trip
di Steve Carver

CHRISTOPHER LEE SUL PICCOLO SCHERMO

Negli anni cinquanta, oltre ai cortometraggi menzionati nella filmografia, Lee appare in diverse serie e programmi televisivi. Fra questi, «Errol Flynn Theatre», «O.S.S.», «Ivanhoe», «William Tell». Nel 1955 recita nella versione televisiva di «Moby Dick» diretta da Orson Welles.

A partire dal 1960 aumentano le apparizioni in diverse serie fra cui «The Avengers». Partecipa anche a «The Sign of Satan» per la serie «L'ora di Hitchcock» diretto da Robert Douglas nel 1964.

Nel 1974 prende parte a «Earthbound» di Charles Chrichton nel ciclo «Spazio 1999» e ad altre serie americane fra cui «How the West Was Won» e «Charlie's Angels». Quindi ai film per la Tv, «Poor Devil» di Robert Scheerer (1972), «The Pirate» di Kenneth Annakin (1978), «Once upon a spy» di Ivan Nagy (1980), «Goliath Awaits» di Kevin Connor (1981), «Charles and Diana, a Royal Love Story» di James Goldstone (1982), «Massarati and the Brain» di Harvey Hart (1982) e «Shaka Zulu» di William Faure (1985).

nota: I titoli dei film sono quelli della edizione inglese. Abbiamo indicato questi per dare una uniformità alla filmografia visto che che molte pellicole, soprattutto quelle europee, hanno fino a quattro denominazioni completamente diverse.

GLI OSPITI:

RALPH BAKSHI
SYD MEAD



RALPH BAKSHI, L'ANTI-DISNEY
di Massimo Moscati

1. La vita.

Non tutti sono d'accordo nel considerare Ralph Bakshi come colui che ha rivoluzionato il concetto di cinema d'animazione, indirizzandolo specificamente verso un pubblico adulto. Ma è indubbio che, sia per forma che per contenuti, i film di Bakshi hanno esteso enormemente i confini dell'animazione, dimostrando che questa arte non deve necessariamente portare il marchio di Walt Disney.

La carriera artistica di Bakshi si può tranquillamente dividere in due momenti: il primo periodo composto da tre inquietanti studi sull'«adulto urbano» (*Fritz the Cat*, 1972; *Heavy Traffic*, 1973; *Coonskin*, 1975); il secondo periodo, che giunge fino a noi e che, seppure rivolto ad un pubblico adulto, segue schemi più canonici.

In questa sua prima fase creativa Bakshi concepì una «trilogia» composta da un linguaggio e da immagini eversive e pesantemente volgari. *Fritz the Cat*, ispirato all'omonimo cartoon di Robert Crumb, fu il primo cartone animato severamente vietato ai minori, e divenne un po' l'emblema dell'industria cinematografica «X-Rated»; *Heavy Traffic* si distinse come il primo lungometraggio d'animazione «problematico», costituito da materiale attinto dalle osservazioni personali dell'artista e dalla sua vita interiore; *Coonskin*, infine, s'impose come il primo lungometraggio d'animazione dedicato all'esperienza dei neri d'America.

Il tutto con un taglio grafico impudente, osceno e violento. Dopo aver destato polemiche, offeso molti, esaltato altri e fatto scoppiare la «querelle» sul quesito se i suoi film fossero satirici o pornografici, Bakshi abbandonò «alla chetichella» quei suoi espliciti commenti sociali per cambiare radicalmente registro, e con *Wizards* (1977) realizzò una fiaba «fantasy» pacifista, preludio al ben più ambizioso *The Lord of the Rings* (1978), da J.R.R. Tolkien.

Sulla scorta delle esperienze proprie di Disney, Bakshi aveva già ampiamente sposato, in una fusione perfetta, il «live-action» all'animazione più consueta.

The Lord of the Rings è l'apoteosi di questo procedimento (che richiede, in una prima fase, le riprese dal vero) e Bakshi, riferendosi al realismo del suo film, lo definì «moving paintings» (dipinto filmato). Paradossalmente, e nonostante l'artista abbia realizzato altri lungometraggi (come vedremo), con *The Lord of the Rings* sembra essersi esaurita la «spinta» creativa di Bakshi.

Ralph Bakshi è nato il 26 ottobre 1938 ad Haifa, figlio di un ebreo di origine russa emigrato in Palestina e, in seguito, trasferito negli Stati Uniti.

La famiglia Bakshi si stabilì a Brouville, un sobborgo di Brooklyn, e il padre trovò un lavoro di second'ordine in un laboratorio di metalli. Brouville era un agglomerato di minoranze etniche (ebrei, italiani e neri) e il piccolo Ralph dovette subito darsi da fare. A otto anni, mentre stava suonando per le strade nella speranza di guadagnarsi qualche nichelino, il futuro regista si trovò nel bel mezzo di un regolamento di conti tra mafiosi e venne letteralmente inondato del sangue di un italiano vicino a lui, che era stato colpito alla testa.

Senza dubbio la memoria di certi episodi avvenuti durante la sua fanciullezza lo aiutarono, in seguito, a generare quella collera (come, ad esempio, traspare in *Heavy Traffic*) che, come ha dichiarato: «... mostra la frustrazione e l'angoscia della gente volgare intrappolata in un posto volgare».

La tesi, in fondo, che traspare chiaramente nel posteriore *Brutti, sporchi, cattivi* di Ettore Scola e che, del resto, Pasolini conosceva molto bene.

D'altra parte Bakshi nega che *Heavy Traffic* sia autobiografico e che fosse sua invenzione descrivere la sua famiglia con i connota-

ti con i quali appaiono gli odiati parenti del giovane protagonista, Michael: «C'era come una tensione viscerale nella mia famiglia. Si viveva sotto il motto «agire o morire», ed è un clima che rimpiango. C'era una totale indipendenza dalle convenzioni sociali, la situazione ideale per lo sviluppo di un artista. I miei genitori sono stati la cosa più bella della mia vita. Nella giungla urbana nella quale ho vissuto, sono stati il mio unico punto di riferimento e di conforto».

Per evitare ulteriori coinvolgimenti con le brutture della strada il giovane Bakshi si ritirava spesso sui tetti delle case ad osservare i piccioni e a sognare ad occhi aperti.

La vita in quella comunità era indubbiamente poco stimolante e un giovane di talento doveva «sopravvivere». Così Bakshi decise di esercitarsi inventando personaggi dei fumetti sul tipo di Superman e scrivendone le storie.

Ma il tuo talento andava indirizzato, e fu un'insegnante della «Thomas Jefferson High School» di Brooklyn a indurlo a seguire i corsi d'arte. In seguito ad una rissa, Bakshi venne trasferito alla «High School of Industrial Arts» (oggi «High School of Art and Design») di Manhattan.

Nel 1956 si diplomò come miglior allievo per il «cartooning». Nonostante il suo ideale fosse quello di diventare disegnatore di fumetti per i quotidiani, Bakshi venne assunto dagli Studi Terrytoons della CBS, a New Rochelle, N.Y., per 400 dollari alla settimana. Un successivo passaggio nel settore produttivo, pur migliorando la sua posizione economica, costituì per lui un arretramento professionale, perché non gli permise di sviluppare con la pratica il proprio talento artistico.

«Seguivo l'etica insegnatami dalla scuola d'arte: fare il bravo ragazzo, dipingere bene, stare zitto e fare un sacco di soldi».

Nel 1964 Bakshi viene promosso «director» e, dopo non più di un anno, si guadagna la carica di direttore artistico di tutta la Terrytoons. Otto mesi più tardi passa alla Paramount come direttore della divisione «cinema d'animazione». Lo Studio sarebbe stato chiuso nel novembre del 1967, a causa dei suoi alti costi: Bakshi vi aveva soggiornato per appena sei mesi.

Il panorama artistico che circondava Bakshi era vissuto dall'autore come un momento di alto degrado: «Ero annoiato, demotivato. Cominciai a bere. Non mi era chiaro cosa volessi fare o dire, ma sapevo che volevo creare qualcosa di mio. Di giorno lavoravo negli «studios», e la notte creavo i personaggi e le situazioni che avrei utilizzato in seguito».

Il racconto «Last Exit to Brooklyn» (1964), scritto dall'amico d'infanzia Hubert Selby, lo aiutò a svincolarsi dalle inibizioni e a dare piena libertà alla sua vena creativa.

D'altro canto il suo interesse per autori come George Grosz,

David Levine e Jules Feiffer lo spingevano a battere il percorso della satira.

Si deve a Steve Krantz, importante producer di film educativi e di prestigiosi serials d'animazione del sabato mattina come *Spiderman*, la genesi di una nuova era per il cartone animato. Dietro la promessa, da parte di Bakshi, di riorganizzargli gli «studios» di Toronto e di allestirne uno nuovo a New York, Krantz acconsentì ad aiutarlo nella produzione di un film d'animazione per adulti.

Non fidando nella validità di un'idea originale, Krantz acquistò i diritti di *Fritz the Cat*, noto fumetto «underground» di Robert Crumb. Quasi completamente finanziato da una piccola casa di distribuzione, la «Cinematic Industries», il lavoro iniziò nel 1969.

Il film, alla fine, si differenziò a tal punto dal fumetto che Robert Crumb si dissociò dall'operazione.

Presentato nel 1972 al Festival di Cannes, *Fritz the Cat* incontrò pareri inevitabilmente contrastanti. Ciò che soprattutto irritava era il taglio apparentemente razzista della proposta, che utilizzava il regno animale per compiere la sua satira. Così, ad es., i poliziotti erano rappresentati dai maiali, e i neri dai corvi. Ma, a parte l'uso più o meno adeguato degli stereotipi umani, non si poté fare a meno di riconoscere a Bakshi di aver colpito giusto nel proprio obiettivo e di aver descritto, con Fritz, una sorta di candido «wasp» da college universitario, con l'attitudine ad emulare Henry Miller.

Ma Bakshi tagliò corto sulle accuse di cattivo gusto del sul film osservando che «la realtà non è generalmente di buon gusto».

Del resto, proprio per conferire maggiore realtà alla sua satira, il regista utilizzò una colonna sonora composta di voci registrate sui luoghi reali, come quelle delle Pantere Nere, colte in un bar di Harlem.

Per non dimenticare che gli scenari furono realizzati dagli animatori su sfondi «dal vero» di New York.

Con il successivo *Heavy Traffic* (1973), Bakshi abbandonò il mondo animale per raccontare, sempre con toni pornografici, la storia di un giovane cartoonist. Sorretto dall'American International, il film fu nuovamente concepito per il pubblico adulto.

Ancora una volta preda di controverse opinioni, l'opera venne comunque inquadrata come uno studio impressionista su di un giovane sognatore, in situazioni drammatiche, esagerate, grottesche, descritte generalmente sotto forma di sogni, ma più spesso di veri e propri incubi.

Per sostenere il diritto di espressione dell'artista, il Museum of Modern Art di New York programmò il film nella memorabile serata del 7 agosto 1973 e, in quella occasione, il direttore della divisione cinematografica del Museo, Willard Van Dyke scrisse

Ma il lavoro di Bakshi non fu toccato, tanto rimaneva impressa la sua maestosità. Il regista, dapprincipio, filmò una vera e propria pellicola, con centinaia di comparse dislocate in Spagna e a Hollywood. In seguito ridisegnò sulle immagini in movimento il cartone animato, ricreando i fondali su vari stili che carpiavano suggestive immagini di Brueghel, Goya, Turner, Wyeth e altri.

Bakshi utilizzò uno stuolo di artisti, tra animatori e tecnici per tracciare, e sviluppare i caratteri. Come ha detto il regista: «Assegnai ad ogni personaggio un artista, come si fa quando si affida un ruolo ad un attore».

Ma anche se, nonostante diverse imperfezioni, *Lord of the Rings* è certamente da considerarsi la fantastica traduzione visiva di una grande opera letteraria, la critica non rese piena giustizia al suo lavoro, paragonandolo al miglior Walt Disney.

Prima di realizzare il seguito del film, Bakshi acconsentì a realizzare *American Pop* (1981) per la Columbia Pictures. Era un altro progetto complesso: un musical, con ben 17 numeri musicali, che narrava la storia degli Stati Uniti dal 1910 al 1980.

Ne sortì un prodotto di alto livello ma troppo emulativo del «cinema dal vero», con un «plot» da telenovela.

Dopo il fallimento di un progetto commissionato dalla Warner Bros., *If I Catch Her, I'll Kill Her*, che avrebbe segnato il suo esordio nella commedia con attori in carne ed ossa, Bakshi ha ripiegato su fronti più consuete firmando *Ice and Fire* (1982), uno scialbo prodotto per ragazzi basato sul risorto mito del superuomo barbarico alla Conan.

Ralph Bakshi è un uomo grande e grosso, dagli ispidi capelli neri, un ampio e cordiale sorriso. Parla con un forte accento di Brooklyn.

Appena diplomatosi il regista si sposò con una ragazza di Brownsville ed ebbe un figlio. Dopo cinque anni il matrimonio si risolve in un divorzio.

Attualmente vive con la seconda moglie, Elizabeth, e i loro due figli, in una casa di quindici stanze a Hancock Park, a Los Angeles.

Ama ascoltare musica medioevale, e ha una vasta collezione di libri illustrati per l'infanzia. A suo parere *Pinocchio* è il miglior film per l'infanzia.

In una famosa intervista a Scott Eyman, apparsa nel 1978 su «Take One», Bakshi espresse i suoi gusti sul cinema «tout-court»: «Potrei vedere e rivedere *Lawrence d'Arabia*, *Mean Streets* e tutta l'opera di Martin Scorsese. Per forme e strutture Eisenstein».

Completò l'intervista con questa promessa d'intenti: «Vorrei fare un film d'animazione perfetto per satira, humour, storia, struttura, regia e colore. L'ho sempre fatto «a spizzichi», ma non come un'entità compiuta».





2. I film

Fritz the Cat (Fritz il gatto, 1972).

Ambientata la storia negli anni '60, la narrazione inizia già esplicitamente con un gorilla che orina sui titoli di testa.

Fritz il gatto si presenta subito con le carte in regola dell'irriverenza: dopo aver «sedotto» tre (animali) femmine con un sermone dalle pretese socio-psicologiche, non solo riesce ad avviare un furioso amplesso col terzetto in una vasca all'interno di un covo di drogati, ma scatena una vera e propria orgia generale (che travolge anche due poliziotti dalle sembianze di maiale).

Ma Fritz come non ha problemi nell'affrontare il sesso, non è da meno nel dare il suo contributo alla questione ebraica, inscenando una parodia su di un gruppetto di vecchi rabbini e la comunità ebraica di una sinagoga (e, ancora una volta, intervengono i maiali-poliziotti).

In campo scolastico Fritz non vede miglior compito se non quello di dare fuoco a libri e carte, mandando al rogo l'intero edificio di studio.

E il micione certo non si spaventa a bazzicare la Harlem dei neri che, rappresentati da corvacci neri, inizialmente si sorbiscono le sue filippiche sulla questione razziale. Il tutto finisce, naturalmente, con un bel coito con una grassa negra.

Ma le cose si mettono male a causa della rivolta scatenata da Fritz e che viene sedata dalla polizia con metodi sanguinari.

In fuga, il micione Fritz avrà modo di farne ancora delle belle come far esplodere una centrale elettrica, e si ritrova ricoverato in un ospedale a Hollywood.

Ma Fritz conosce una sola morale e si immerge, ancora infermo, in un'altra, colossale orgia.

Il film si chiude con una serie di vecchie immagini fotografiche dell'America, nella contrastante rappresentazione di opulenza e miseria.

Sarebbe un errore confondere *Fritz the Cat* come un banale film pornografico. La sua scabrosità e virulenza celano, in realtà, il ritratto di un personaggio ingenuo e innocente in lotta permanente con un sistema massificante che appiattisce i valori e si macera nelle convinzioni e nelle ipocrisie, in una ostentata ostilità anche contro quei «democratici» che si fanno paladini delle minoranze pur esternando una dichiarata avversione sociale.

Per primo Bakshi ha sovvertito il luogo comune dichiarando apertamente che l'uomo, di qualunque colore sia la sua pelle, non solo è razzista ma quando può tende ad esercitare funzione di dominio.

Comunque sia, per il messaggio che trasmette (necessariamente qualunquista nella constatazione che solo il sesso può risolvere i problemi), *Fritz the Cat* può apparire sgradevole, non si può disconoscere la grandezza visiva sorretta da un ritmo sostenuto e da effetti grafici valorizzati da ottimi colori. Sotto la scorza di «sporco film» *Fritz the Cat* cela un'intelligente satira sociale (oggi indubbiamente datata, ma allora scardinante) che non può fare a meno del cattivo gusto.

Uno strano condensato di fumi di caffè del Greenwich Village e del puzzo di sudore di Harlem.

Heavy Traffic (1973)

Bakshi aggiusta il tiro e da dimostrazione di maturità realizzando un «american graffiti» inusuale e di alto livello che narra le peregrinazioni di un giovane newyorkese, Michael, mezzo italiano e mezzo ebreo, che muove i suoi passi innocenti (sempre innocenti!) e i suoi progressi all'interno di una metafora di desolazione senza scampo e che non è altro che la Vita. È un film crudo, violento, volgare e anche arrogante ma non ostenta la pornografia del precedente. È un'opera che evidenzia la maturità di Bakshi e la sua consapevolezza nella caducità delle cose.

Il film è vietato ai minori non tanto per la rappresentazione sfrontata di situazioni scabrose ma per gli «strumenti» che utilizza per descrivere la vita metropolitana a New York City. Michael, aspirante disegnatore di fumetti underground, si aggira per la città chiedendo ossessivamente: «Che cosa vi rende felici? Dove lavorate? Dove vi nascondete?». E due vecchi musicisti di jazz si fanno avanti in condizioni pietose rovistando nei bidoni della spazzatura.

Bakshi prende per mano lo spettatore e lo immerge nella quintessenza della metropoli, popolata di rifiuti, indesiderabili, puttane, poliziotti prezzolati, politici corrotti, mafiosi, madri folli e padri vigliacchi.

Nel centro, con la loro poetica libertà, Michael e Carole, la graziosa barista di colore, che è anche amata da Shorty, il fanfarone privo delle gambe, che frequenta il suo locale. *Heavy Traffic*, pur nelle sue crudeltà, contiene momenti di grande bellezza e, in fondo, molto lo avvicina a Henry Miller per quel fatalismo costante che esterna nei confronti del disonesto.

L'incisività di *Heavy Traffic* è data dal fatto che gli orrori che descrive non sono banalmente enumerati, ma traspaiono gradualmente, quasi casualmente e con spunti struggenti. Come nella sequenza nella quale Michael corre incontro alla madre in un malfamato locale di Mahattan. È ubriaca e in disordine (con il seno «ballonzolante» che fuoriesce dal vestito), e la sua immagine si fa rarefatta, immersa in una fantasticheria onirica, nella quale il suo aspetto reale si riflette con l'ombra di ciò che era in gioventù.

La tristezza di *Heavy Traffic*, che è denso di situazioni forti (come il dialogo sul tetto tra Michael e il negro Moe), emerge anche dalla constatazione che tutti, ma proprio tutti, credono di «sapere».

Tecnicamente Bakshi continua nell'esperimento di «missare» sapientemente disegni a fotografie, che ricreano la New York dagli anni '30 agli anni '60. E, anche se cronologicamente, il film sembra statico in realtà è sufficiente la visione di un cartellone di *Red Dust* con Clark Gable e Jean Harlow per capire che siamo nel 1932.

Se ispirazione c'è, in *Heavy Traffic*, forse di deve risalire a Max Fleischer.

Ha scritto Vincent Canby, recensendo il film nel 1973 sul «The New York Times»: «Il film americano più originale dell'anno». Certo anche questo film non lascia respiro ai cuori semplici: basta citare una sequenza. L'eroe e la sua amica decidono di far fuori un tizio. Lei lo adessa e lui gli spacca la testa, mentre il sangue scorre in abbondanza.

È una rappresentazione che molti hanno preferito non vedere.



Coonskin (1975).

È certamente il più debole della «trilogia urbana», nel quale anche i preziosismi tecnici (animazione e reale) deludono non poco.

Singularmente il «live-action», in *Coonskin*, dà un senso di irreale, di disagio, a tutto discapito dei personaggi di «cartone» che risultano sminuiti rispetto alla presenza umana. E anche la colonna sonora non è ai livelli migliori. La storia, anch'essa confusa e frammentaria, racconta di tre neri che lasciano il Sud per raggiungere Harlem, dove cercano di sostituirsi al Racket. Durante il viaggio incappano in un detective corrotto chiamato Mannigan, e che assomiglia a Telly Savalas.

Ma la storia, piuttosto incomprensibile, viene continuamente interrotta dall'intrusione di alcuni interpreti neri, compreso il cantante di colore Barry White.

Il film è così virulento con i neri da aver sollevato proteste violentissime, e imbarazzo per l'autore.

In *Coonskin* persiste la tendenza di Bakshi a rappresentare un'umanità infima e corrotta dalla bramosia del sesso, ma la vena è inaridita e ripetitiva.

Wizards (1977)

Un altro «flop» artistico per Bakshi che, con un budget limitato e grande velocità, confeziona *Wizards* che, sconfinando nel «fantasy», segna comunque la rinuncia alle tematiche della brutalità urbana.

La narrazione trae lo spunto dalla vicenda di due «wizards», uno buono e uno cattivo, che in un futuro prossimo scatenano una lotta tra bene e male, in un mondo incantato dominato da maghi e folletti in guerra contro un esercito di umanoidi di chiaro stampo nazista (come testimoniano certi inserti documentari tratti proprio dai notiziari di Goebbels).

La morale si fa più consueta, con la scontata condanna del militarismo, ma Bakshi, come privato della sua volgare virulenza eversiva, perde anche la vena artistica al punto che, proprio a livello di tratto, i personaggi sembrano realizzati da un «team» di principianti.

Il signore degli Anelli (Lord of the Rings, 1978)

È il ritorno alla grande per Bakshi che, pur non firmando un'opera perfetta, dà sfoggio inequivocabile della propria arte.

Il romanzo di Tolkien non era certo facile da realizzare e *Lord of the Rings*, adattato da Chris Conkling e Peter S. Beagle, riesce a fatica a condensarne la prima parte.

Ma il film è certamente il kolossal del cinema di animazione.

Estremizzando l'esperimento adottato solo per la mirabile sequenza di battaglia di *Wizards*, Bakshi ha girato il film interamente con attori veri e con la presenza di grandi masse. In seguito, con l'ausilio di duecento disegnatori, ha ridisegnato le forme umane e animali su quelle vere e ha ricreato le scenografie in base alle proprie esigenze.

Un lavoro che ha generato diecimila scene e 250.000 singole immagini.

Ma a questo prodigioso lavoro tecnico va aggiunta la lodevole (e ritrovata) ispirazione creativa che spazia da Brueghel a Rembrandt, passando per il Doré.

Il tema, questa volta più articolato, valorizza al massimo l'eterno spunto del conflitto tra il bene e il male.

Lords of the Rings, nonostante la dichiarata anarchia di destra del suo autore, segna il definitivo ingresso di Bakshi nel «grande cinema».

La satira e l'irriverenza sono abbandonate per lasciare il posto ad uno spettacolo più canonico, dai contenuti meno disgressivi. Bakshi non è più un maginale, vuole diventare lo Stanley Kubrick del cartone animato.



American Pop (idem, 1981)

Pur sempre orientato per un pubblico maturo, ma non scabroso, *American Pop* narra con taglio epico la storia di una famiglia attraverso quattro generazioni: Zalmie, figlio di un emigrante russo scampato al «pogrom», e che, volendo diventare un cantante famoso, finisce col trasformarsi in «marginale» della malavita all'epoca del proibizionismo; Benny, suo figlio, che, pur promettendo come musicista (e avendo sposato senza desiderio la figlia di un boss di Cosa nostra), muore in Europa combattendo contro i nazisti; Tony, figlio di quest'ultimo, che si fa hippy, cercando di emulare l'insegnamento di Kerouac, e finendo con un overdose; e, per ultimo, il figlio illegittimo Pete che riuscirà a sfondare come cantante, realizzando quel successo che il destino aveva così duramente negato ai suoi predecessori.

American Pop, che ha la sua ragion d'essere, nei numeri musicali, crea un certo disagio apparendo quasi un'imitazione del «cinema vero». E, in effetti, la storia poteva benissimo essere orientata su di una pellicola con attori in carne e ossa. Ma non si può negargli un eccellente resa visuale e un altissimo grado di professionismo nella messinscena.

Fire and Ice/Fuoco e ghiaccio (Fire and Ice, 1982)

Ormai Bakshi rinuncia totalmente alle sue ispirazioni creative per assecondare un cinema più commerciale.

Su di una sceneggiatura di Roy Thomas e Gerry Conway, già veterani della Marvel (e della riscoperta fumettistica di Conan il barbaro), Bakshi si presta ad animare le creazioni di Frank Frazetta (che appare anche in veste di co-produttore). Ne è sortito un prodotto epico-favolistico ambientato nell'era preistorica: durante l'ultima glaciazione il Nord (dove è sito il Regno del Ghiaccio) è sotto il dominio della Regina Juliana che, per estendere il suo potere su tutta la terra, ha istruito il figlio Nekron alle arti magiche e lo ha dotato di poteri sovrumani. Così Nekron scatena i suoi umanoidi contro il Sud, dove si erge il Regno del Fuoco del buon Re Joral. È un vero sterminio apparentemente senza resistenza, a parte l'erculeo Larn che si oppone alla barbarie. Ma l'ira di Larn si scatena quando Teeegra, figlia di Joral, viene rapita da Nekron. Dopo lotte furibonde, e vicende alterne, il bene trionferà e Re Joral verserà il fuoco dei suoi vulcani sulla reggia del Re del Ghiaccio. E Larn e Teeegra coroneranno il loro amore e i loro sogni di pace.

Ben realizzato, *Fire and Ice* si riduce a semplice prodotto per ragazzi con cadenze dichiaratamente fumettistiche. Eppure, in profondità, riemergono le tematiche ambigue di Bakshi; la sua infatuazione per una certa visione reazionaria della vita, che tanto imbarazzo genera quando si deve giudicare il complesso della sua opera.

Massimo Moscati



SYD MEAD: UN DESIGNER PER IL CINEMA

Il design del concettualista Syd Mead celebra il potenziale tecnologico della nostra epoca. Internazionalmente riconosciuto come uno dei maggiori innovatori nel design del futuro, Mead è un vero stratega nel modellare la nostra tecnologia ambientale ed industriale.

Mead ha collaborato quale consulente con alcune tra le più prestigiose società del mondo, tra cui la Honda, la LearFan, la Philips e la General Electric. Ha disegnato modelli sperimentali per la Ford Motor Company, ha cooperato alla creazione di utilitarie per l'American Motors e realizzato progetti consultivi per la serie riguardante i modelli della metà degli anni '80 della Volvo. Ha esercitato inoltre le medesime funzioni presso la Chrysler e la Jeep. Le sue illustrazioni sono state riprodotte in pubblicazioni della NATIONAL GEOGRAPHIC e sono state oggetto di articoli su periodici di vario genere, da OMNI e PLAYBOY.

Mead ha creato nuovi modi di concepire il design industriale per molti clienti di altissimo livello, arricchendo i loro modelli già sperimentati di, come egli li chiama, «vocaboli visuali aggiuntivi». Le sue ultime creazioni sono un modello di rasoio elettrico Philips ed un particolare tipo di scaldabagno. Attualmente si sta occupando di design relativo a valigeria firmata in pelle, thermos, ed ad una linea di yachts ad alta visibilità della lunghezza di 170 piedi DAL per la Halter High-Tech Yachts di New Orleans.

Nel campo del trasporto navale ha progettato l'interno e l'esterno di un nuovo modello di traghetti per la Norwegian Carribean Lines. Ha curato inoltre il design strutturale e la definizione degli spazi interni del maggior transatlantico oggi esistente. Si è poi occupato della decorazione interna di un aliscafo Boeing, commissionatagli da un capo di stato mediorientale.

Nel settore dell'aviazione l'esperienza di collaborazione di Mead è quindicennale, a partire dalla presentazione del modello Airbus A300 per la Raymond Loewy International, per poi passare all'illustrazione della conformazione interna del Concorde per

l'Air France, mentre più recentemente si è dedicato alla strutturazione di 747 SUD per alcuni capi di stato. Un complesso design comprendente un ascensore a tre fermate è stato fornito alla Dee Howard Company. Un altro progetto per la decorazione interna di un 747 è stato recentemente approntato per un paese del Medio Oriente.

Ultimamente ha realizzato il design di un ulteriore 747 SUD, equipaggiamento con una saletta privata, camera da letto principale fornita di jacuzzi, un ampio salone con tavoli mobili ed una sala da pranzo per 16 ospiti.

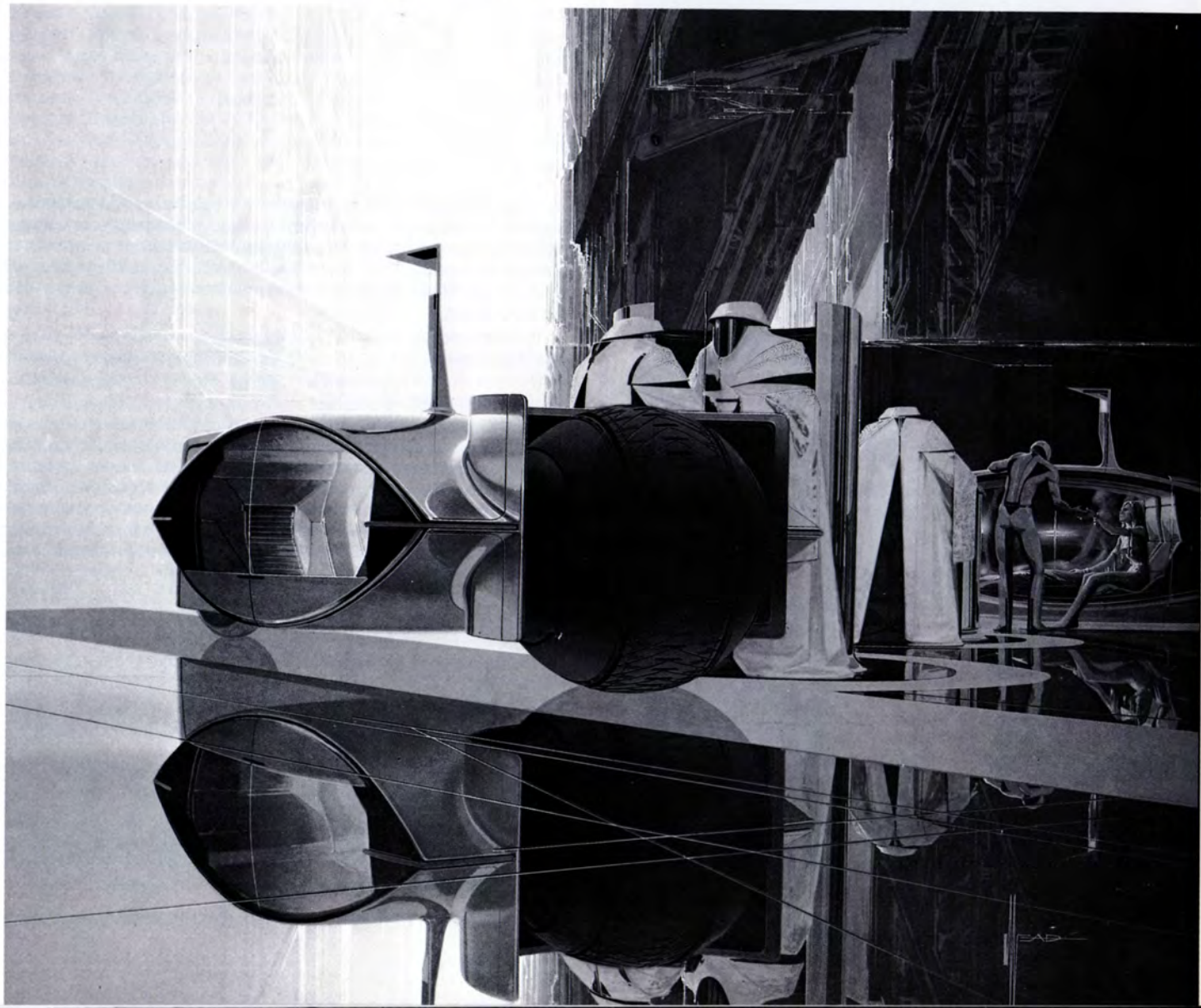
Mead si occupa anche di illustrazioni architettoniche di maggiori dimensioni e di progetti di zone da sviluppare. Sue sono le illustrazioni per un progetto di città amministrativa per l'Arabia Saudita, disegnata dalla 3D International di Houston, Texas. Mead ha collaborato con un'altra Società di Houston: la Texas Eastern Transmission per la progettazione teorica di un quartiere comprensivo di sei blocchi di edifici con uno stadio rotante del diametro di 250 piedi.

Nel 1979 Syd Mead fece pubblicare dalla DRAGON'S DREAM di Londra il suo primo libro, «SENTINEL». Conteneva una visione globale della architettura del futuro, di sistemi di trasporto e complessi di carattere sociale. A «SENTINEL» ha fatto seguito «OBLAGON» che è ora alla sua terza edizione. Una nuova pubblicazione, «SENTINEL II» riprenderà l'originale «SENTINEL», ma con una nuova impaginazione grafica ed una nuova copertina.

La sua abilità nel produrre fantasie tecnologiche rendendole credibili e consistenti ha risvegliato l'interesse di due importanti registi, John Dykstra e Douglas Trumbull, che hanno utilizzato il disegno della entità celeste «V'GER» di Mead nel film «Star Trek». Il suo lavoro concettuale per il film di Ridley Scott «BLADERUNNER» iniziò con la progettazione di alcuni veicoli ma,

dopo che le sue illustrazioni furono sottoposte a Ridley, finì per realizzare l'intero «look» concettuale del film. Contemporaneamente al suo lavoro per «BLADERUNNER» Mead ha disegnato modelli per veicoli mobili per il film «TRON» della Walt Disney

che è ora una pietra miliare per i video realizzati con l'aiuto del computer. Il suo ruolo originale si è di nuovo espanso fino alla creazione del paesaggio del mondo Tron, delle varie ambientazioni e alla grafica del titolo «TRON».



Nel suo ruolo di «futurista visuale» nel film *2010*, Mead ha ricevuto notevoli elogi da parte della critica per la progettazione nel velivolo spaziale «Leonov» e di altri oggetti come la capsula EVA, l'arma manuale che vi appare ed il sistema di trasferimento da una astronave all'altra. Usando profilature sul set, fornitigli da Albert Brenner, l'architetto Mead ha realizzato particolari strutturali relativi al ponte del Leonov ed all'allestimento dell'area di navigazione e degli alloggi per l'equipaggio.

Dopo *2010* Mead ha messo a frutto il suo incredibile talento nei film *Shortcircuit* ed *Aliens*. Per *Aliens* le miniature e le ambientazioni per il trasporto militare pesante del «Sulaco» presero l'avvio di comune accordo con il regista James Cameron. Il progetto di Mead per il Robot N° 5 in *SHORTCIRCUIT* ha ottenuto grande successo nel campo industriale e la possibilità di candidarsi per l'Oscar agli effetti visivi. Infatti tutti i film per i quali Mead ha prestato la propria opera hanno ottenuto la «nomination» all'Oscar per gli effetti visivi o per la scenografia. Il suo contributo grandioso alla realizzazione di film gli ha fatto meritare un invito da parte dello Smithsonian Institution's Museum ad esporre le sue realizzazioni nel campo del design in una mostra intitolata «Yesterday's Tomorrows: Past Visions of the American Future». Sempre di Mead è la progettazione e l'esecuzione del poster che accompagna questa mostra itinerante.

Sydney Jay (Syd) Mead è nato a St. Paul, Minnesota il 18 luglio 1933. Fu un vero e proprio bambino prodigio e continuò a nutrire il suo talento di illustratore durante gli anni della scuola superiore. La sua prima esperienza di lavoro fu quella di disegnatore di cartoni animati per la Alexander Film Co., Colorado Springs.

Durante il periodo del servizio militare, prestato per tre anni nella U.S. Army Corps of Engineering, salì rapidamente al grado di Sergente nella S-3 come istruttore di Compagnia NCO, ed esercitò le sue qualità nel realizzare cartine tridimensionali, monumenti inerenti all'attività militare, murali e disegni grafici.

Al termine del servizio militare, Mead si iscrisse alla Art Center School di Los Angeles, California. Si diplomò con lode nel 1959.

Lavorò per la Ford Company nell'Advanced Design Studio per progettare veicoli futuristici, tra i quali automobili giroscopiche. Dopo 22 mesi, Mead si licenziò dalla Ford e collaborò alla pubblicazione di libri presso la U.S. Steel, la Celenese Corporation, la Allis-Chalmers ed altri grandi nomi dell'industria. Il successo di tali libri e opuscoli a livello internazionale portò a Mead fama mondiale e tali pubblicazioni furono considerati pezzi da collezionista. Mead fu quindi richiestissimo come consulente per il design di molte importanti società.

Fu invitato a partecipare alla prestigiosa mostra «Documenta



6» a Kassel, nella Germania Occidentale, sponsorizzata dal museo Walrath/Ryckert a Colonia. Parte della sua opera fu selezionata dalla BMW e fatta circolare sotto il nome «Fahrzeuge, Utopische Design, Documenta 6». Nel 1978, reduce dal successo precedentemente ottenuto, Syd Mead fu nuovamente invitato alla mostra della Haus Industrieform, Essen, Germania Occidentale.

A seguire immediatamente le due mostre suindicate ci furono le personali all'Art Center College of Design di Pasadena, California, dell'Academy of Motion Picture Arts Sciences di Beverly Hills e nel 1983 quella al LaForet Museum di Tokyo, Giappone, seguita dalla mostra al SEIBU Ginza Store a Tokyo nel 1985. Commentò di persona pubblicamente alcune sue creazioni al Museum of Science and Industry di Los Angeles.

Una esposizione permanente dei disegni di Mead per vari film di fantascienza è stata allestita presso l'American Museum of the Moving Image di New York.

La sua attività di conferenziere si è espletata nel corso di convegni organizzati dalla Ford, Chrysler, General Motors, Disney WED Studio, Kenner Toy, Ncr, IDSA regionali e seminari di

carattere locale e durante una visita di 12 città per conto della Steelcase Corporation. Mead ha inoltre parlato davanti ad uditori universitari ed istituti di design di quattro continenti.

Mead spiega la sua metodologia come una elaborazione di un 80% di approssimazione di ciò che potrà essere realizzato. Da questa prima ipotesi scaturisce un progetto logico, combinato a parametri e messo in relazione ad altre ipotesi già verificate nel campo del design. Alla domanda relativa all'impatto dell'ambiente e della società sulle sue scelte, Mead sospende qualsiasi giudizio morale affermando che: «Il mio fine è quello di romanizzare visivamente l'avanzamento tecnologico. La tecnologia è un grande menu di possibilità: è la società, però, che compie la scelta definitiva».

Syd Mead ritiene che la tecnologia sia la celebrazione dell'intelletto umano. «La realizzazione delle aspirazioni umane dipende dalla nostra capacità di avventurarci verso l'ignoto, con l'unica responsabilità di sopravvivere. La scommessa del futuro è il più grande rischio che possiamo correre. Ma il rischio del non tentare è ancora maggiore».

FABIO GIOVANNINI

UNIVERSAL LO "STUDIO" DEGLI ORRORI



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 terrori 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. È Carl Laemmle, nato a Lanphelm 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 risolvere l'economia familiare.

Sorretto 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 G. 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 la 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'orrore 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, e di durata sempre inferiore ai 70 minu-



ti, 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. È 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 occorreva 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. È 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 *Airport* e poi sempre più fantastico con *Terremoto* o con la serie nata da *Lo squalo* di Steven Spielberg. I disaster movies avevano svelato una nuova disponibilità del 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 Fox.

Dopo la caduta di *Wiz*, il film musical-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 irreale, 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 of the Opera* 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 prolioso. 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 Goodman 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*, primo 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 House* 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 *Hellzapoppin'* 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 ruolo 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 Cult 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 licanthropia. 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 può respirare sulla terra ferma (cambia anche l'attore sotto la maschera: Don Megowan), ma avanza goffamente con una andatura alla Frankenstein. E come il mostro di Frankenstein anche questa Creatura desta sentimenti di compassione per il suo destino infelice. È una vittima, che scomparirà (questa volta definitivamente) nel mare.

MUTANTI

La Creatura della Laguna Nera venne interpretata come una raffigurazione delle paure per il rischio nucleare, una sorta di mutante nato dagli effetti della radioattività. Il terrore per la bomba atomica attraverserà tutti gli anni Cinquanta cinematografici, e alla Universal troverà in Jack Arnold il regista più capace di trasformare queste moderne paure in film di consumo.

Dopo la Creatura anfibia, l'incubo delle mutazioni si trasferirà sugli animali, con *Tarantula* e *The Deadly Mantis*. Nel primo film, del 1955, Jack Arnold ci propone un ragno gigante, contaminato da una nuova sostanza nutritiva sperimentata in laboratorio. Le proporzioni dell'aracnide sono tali da dover impegnare persino l'Air Force. Dotato di una buona suspense, il film era montato con intelligenza e si avvaleva di trucchi ed effetti speciali cui collaborò Bud Westmore. Meno efficace l'imitazione compiuta dal regista Nathan Juran con *The Deadly Mantis*, dove una mantide religiosa gigante mette in pericolo scienziati e cittadini, fino ad essere uccisa da un gas velenoso. Al contrario della tarantola del film precedente, questa mantide non nasce in laboratorio ma è una superstite di epoche preistoriche, riportata alla luce da un terremoto che la libera dai ghiacci in cui era ibernata.

Ancora esseri della preistoria appariranno in *The Land Unknown* (1957), scoperti da una spedizione nel mezzo dell'Antartico, e in *Dinosaurus* (1960), un film con spunti umoristici sulla resurrezione di un tirannosauro e di un uomo delle caverne. Un dente di calacanto avvelena invece Arthur Franz in *Monster on the Campus*, trasformandolo (sotto la direzione di Jack Arnold) in un incrocio tra il lupo mannaro e l'uomo di Neanderthal.

Il vero capolavoro è però rappresentato da *The Incredible Shrinking Man*, sempre di Jack Arnold e su soggetto di Richard Matheson. Contaminato da una nube radioattiva, un uomo (Grant Williams) rimpicciolisce progressivamente. Tutto il film è giocato sulla nuova situazione di un essere umano minuscolo in un ambiente gigante, in cui tutto è sproporzionato e pericoloso. L'uomo trova riparo in una casa per bambole, ma viene inseguito da un gatto, rischia di annegare nel lavandino e lotta con un ragno per il possesso di alcuni frammenti di cibo. Non mancavano gli aspetti commoventi, incentrati sulla «diversità» del piccolo uomo rispetto ai suoi simili e al suo ambiente. Gli effetti speciali erano dovuti a Clifford Stine, Roswell A. Hoffmann e Everett H. Broussard.

MARZIANI

La fantascienza ha avuto un posto minore nel fantastico Universal del periodo d'oro, ma si è talvolta affacciata come supporto per la trasposizione cinematografica di altre paure, quelle per l'invasione e per il Nemico che viene da lontano.

I primi marziani in lotta con i terrestri risalgono per la Universal al 1938, l'anno in cui Orson Welles fece il suo famoso scherzo radiofonico sull'attacco dei marziani alla Terra. Gli studi Universal da parte loro rimaneggiarono un serial di successo, *Flash Gordon's Trip to Mars*, ne fecero un lungometraggio e lo distribuirono con il titolo *Mars Attacks the World*. Il serial su Flash Gordon aveva avuto un precedente ciclo nel 1936, interpretato da Buster Crabbe, e rappresentava il primo serial di fantascienza. Costoso ma redditizio, il serial si avvaleva delle scenografie dei film Universal (ad esempio riutilizzò le scene di *The Bride of Frankenstein*), ma non era intrecciato in nessun modo con lo staff dei lungometraggi Universal. Lo stesso regista del fortunato ciclo, Frederick Stephan, non venne mai promosso alla regia di un lungometraggio.

I marziani degli anni Trenta restarono quindi una eccezione nel panorama produttivo della Universal, e bisognerà attendere il 1953 per vedere nuovi extra-terrestri in azione. Jack Arnold in quell'anno dirige *It Came from Outer Space* (Destinazione... Terra): uno scienziato assiste all'atterraggio in Arizona di un oggetto

volante, ma nessuno gli crede. La secca trama, tratta da un racconto di Ray Bradbury, narrava di una incursione pacifica degli alieni. Dopo essersi impadroniti 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 taglieti 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 Monolith 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 Hatton 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 G. 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 Boyler 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 d'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'aspet-

to 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 sconfina 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. È 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, l'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.

Leammle 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 Laemmle: «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 vociferò 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 dovuto a 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 nel 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:

re: 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 diavolello, 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 sequenze 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 figliololetto di Wolf Frankenstein, regalandogli persino un orologio d'oro.

Il regista F. Lee faceva il possibile per risollevarlo 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 transilvanica), 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.

È 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 pretendendo 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 controfigura Ed Parker le altre apparizioni del mostro.

Lo sceneggiatore Curt Siodmak escogitò 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 faccie 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 licanthropica. Il mostro di Frankenstein affonda nelle paludi con il dottor Niemann.

Tra tutte queste morti, la più poetica resta quella di Larry Talbot, e 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 anco-

ra 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 of 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 traculento 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 Buñuel...» (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 Costello*

Meet 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. Horsley 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 aficionado (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 alla 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'humor. Il film venne presentato a Londra, con la presenza dello stesso Wells e di James Whale. In quella occasione lo scrittore inglese esprime il suo entusiasmo, ma anche alcune critiche, soprattutto per la follia che viene attribuita a Griffin 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 inte-

ressato 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 nasconde da grossi occhiali neri, le esperienze pericolose (l'acido che brucia il tappeto ad esempio) o la sola orma dei passi che si imprimevano 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 sovrappressioni 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 riuscivano a raggiungere lo stesso livello di perfezione.

Su questa ottima resa degli effetti speciali si basarono le immane sequenze. 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 partorisce 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 crediti 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-En-Sen-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 incartapeccato (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 fidanzatino di Mina in *Dracula* e qui fedele innamorato della presunta reincarnazione della principessa. Anche Edward van Sloan interpretava un ruolo 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 risollevarne 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 fan. 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 Mummy's Ghost*, dove a guidare la mummia c'è un nuovo sacerdote, questa volta con la faccia di John Carradine. 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 bloc-

care 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 Curse*, 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 terrore 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, della casa Universal. I primissimi film in assoluto che abbiano affrontato il tema della licanropia 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 licanropia, 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 licanthropo 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 licanropia. 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 licanthropo 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 licanthropo 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 realiz-

zare 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 riprova 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 vedetta dell'horror Universal sulla scia del successo del suo licanthropo.

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 notte,

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 licanthropi 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 Loup-garous à 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 Meets the Wolf Man*, *The House of Frankenstein* e *The House of Dracula*, fino a *Abbott and Costello 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 licanthropo 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 lunghi 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 licanthropo 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.

Pressoché 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, scuoiava 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 buffuto 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 cer-

vello 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 ruolo 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 *If 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*. È 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 the 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 Yarbrough, talmente impietoso verso la malattia dell'attore da indurre la casa produttrice a limitarne la distribuzione. Hatton divenne noto come «The Creeper». È morto nel 1946.

LAMBERT HILLYER

È nato nel 1889 a South Band, Indiana. Dopo essere stato giornalista, passa al 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 Universal e, 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 BORG

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 Logosi 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 Holubar e Jane Gail

1917
Sirens of the Sea
di Allan Holubar. Con Louise Lovely e William Quinn
The Mysterious Mrs. M
di Lois Weber. Con Harrison Ford e Evelyn Selbie

1918
The Craving
di John Ford. Con Francis Ford e Mac 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 e Irene Rich

1923
The Shock
di Lambert Hillyer. Con Lon Chaney e Virginia Valli
The Hunchback of Notre Dame (Nostra Signora di Parigi)
di Wallace 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 Plante 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 Plante e John Boles

1929
The Charlatan
di George Melford. Con Holmes Herbert e Margaret Livingston

1930
The Cat Creeps
di Rupert Julian. Con Helen Twelvetrees 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 Whale. 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 F.)

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

Dracula's 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 Crabbe e Jean Rogers

1939

Son of Frankenstein (Il figlio di F.)

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 El Brendel

1940

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 Hardwicke

The Invisible Woman (La donna invisibile)

di Edward Sutherland. Con Virginia Bruce e John Barrymore

1941

Hellzapoppin' (Il cabaret dell'inferno)

di H.C. 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 Harold 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 Rathbone e Nigel Bruce

Sherlock Holmes in Washington

di Roy William Neill. Con Basil Rathbone e Nigel Bruce

Sherlock Holmes and the Secret Weapon

di Roy William Neill. Con Basil Rathbone 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 Cline. Con Ole Olsen e Chic Johnson, Lon Chaney 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 Leslie Goodwins. Con Anne Gwynne e Donald Cook

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 Ankers

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 (Al di là del mistero)

di Erle C. Kenton. Con Boris Karloff e Lon Chaney Jr

The Mummy's Curse

di Leslic Goodwins. 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 Chaney 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 Gale Sondergaard e Rondo Hatton

Dressed to Kill

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 Mermaid (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 Carlson 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 Carlson 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 del Cobra)

di Francis D. Lyon. Con Faith Domergue e Richard Long

This Island Earth (Cittadino dello spazio)

di Joseph Newman. Con Elsa Martinelli e Julie Adams

Tarantula (Tarantola)

di Jack Arnold. Con John Agar e Mara Corday

1956

The Creature Walks Among Us (Terrore sul 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 Alex Talton

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 Albright

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

Dinosaur (Dinosaurio)

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 e Rod Taylor

1965

Pinocchio in Outer 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 Bolander

The Night Walker (Passi nella notte)

di William Castle. Con Barbara Stanwyck e Robert Taylor

1966

The Ghost and Mr. Chicken (7 giorni di fifa)

di Alan Rafkin. Con Don Knotts e Joan Staley

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

di Earl Bellamy. Con Fred Gwynne e Yvonne De Carlo

Let's Kill Uncle (Gioco mortale)

di William Castle. Con Pat Cardin e Mary Badham

1967

The Reluctant Astronaut

di Edward J. Montagne. Con Don Knotts e Leslie Nielsen

1969

Eye of the Cat (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

Pufnstuf

di Hollingworth Morse. Con Jack Wild e Martha Raye

Skullduggery (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

SSSSSSSS Naked (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 James 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 Chris 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 Caine e David Warner

Somewhere in Time (Ovunque nel tempo)

di Jeannot Szwarc. Con Christopher Reeve e Jane 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 Huckabee

1982

The Thing (La Cosa)

di John Carpenter. Con Kurt Russell e David Clennon

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

di Steven Spielberg. Con Henry Thomas e Drew Barrymore

Cat People (Il bacio della pantera)

di Paul Schrader. Con Nastassia 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 III in 3-D)

di Joe Alves. Con Dennis Quaid, Bess Armstrong, Louis Gossett jr

Conan The Destroyer (Conan il distruttore)

di Richard Fleischer. Con Arnold Schwarzenegger, Grace Jones

Firestarter (Fenomeni paranormali incontrollabili)

di Mark L. Lester. Con David Keith, Drew Barrymore

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

di Walter Hill. Con Michael Paré, Diane 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

AMERICAN GOTHIC (USA - 1986)

reg. John Hough
sog. scen. Burt Wetanson,
Michael Vines, J. Hough
fat. Harvey Harrison
prod. John Quested, Christopher
Harrop
int. Rod Steiger, Yvonne De Carlo,
Michael J. Pollard, Fiona
Hutchinson, Sara Torgov

Sei giovani amici stanno volando verso un week-end all'aria aperta quando, per un guasto al motore dell'aereo, sono costretti ad atterrare su un'isola remota.

Durante la loro esplorazione trovano una strana casa abitata da un'altrettanto strana famiglia, costituita dai genitori e dai tre figli adolescenti, che vivono ancora come se il tempo si fosse fermato in un periodo intorno al 1920.

All'inizio il gruppo è ricevuto amichevolmente con torta di mele e letture bibliche.

Poi, uno dopo l'altro, i giovani muoiono di morti orrende fino a che rimane viva soltanto Cynthia.

Il segreto dell'isola è finalmente chiarito: fuggita dal mondo esterno tanti anni prima, la famiglia assassina ha creato sull'isola un mondo suo, dove gli stranieri sono peccatori e devono morire in nome di Dio. I delitti sono andati avanti per più di cinquant'anni.

Ma anche Cynthia ha dei segreti nel suo passato, e gli orrori che ha vissuto sull'isola sono sufficienti a spezzare il filo già esile che la lega alla realtà.

Cynthia si prende una terribile vendetta sulla famiglia degli orrori e si trova ad essere l'unica sopravvissuta nell'isola della morte.

Ed ora aspetta il prossimo ignaro visitatore.



LA CASA DEL BUON RITORNO (It. - 1986)

reg. sog. scen. Beppe Cino
fot. Antonio Minutolo
mus. Carlo Siliotto
prod. Beppe Cino
int. Amanda Sandrelli, Stefano Gabrini, Fiammetta Carena, Lola Ledda, Francesco Costa

Nell'antefatto Luca bambino uccide, durante un gioco, Lola, una bimba bellissima per la quale nutre un amore infantile. Divenuto adulto, Luca torna nella casa in cui si sono svolti quei tragici fatti, insieme alla sua ragazza, Margit. Qui i ricordi cominciano a riemergere, aiutati da Ayesha, una strana ed inquietante vicina. E con i ricordi, le allucinazioni, come quella di

una bellissima donna, perfetta sosia di Lola, che Luca incontra in un mercato e che insegue inutilmente. Il ricordo di Lola, i suoi vestiti, le sue fotografie ossessionano Luca, il quale allontana Margit per poter meglio coltivare l'insana ricerca dei suoi rimorsi. Gli è consigliata Ayesha, donna/strega, custode della memoria di Lola. Una memoria che va vendicata, spingendo Luca al suicidio.



BEYOND HORROR (Horror Trailer) (It. - 1987)

reg. sog. scen. Zeccara & Danielli
(Zed Parson)

fot. Giuseppe Lanci

mus. Paolo Zeccara

eff. spec. ZED immagini speciali

prod. Tore Sanguineti, Sandro Fogli

int. Franco Trevisi, Antonella Ponziani, Fredric Von Pickler

La sceneggiatura riprende, in veste nuova, un tema classico del cinema fantastico: l'arrivo sul nostro pianeta di un oggetto extraterrestre, veicolo per un misterioso elemento alieno che, diffondendosi nell'aria, provocherà imprevedibili effetti sull'uomo.

Il filmato ha richiesto un mese di preparazione (story-board, preproduzioni, effetti) e quattro giorni di riprese, tutte in interno.

Con la ricerca di soluzioni alternative, tipiche di un cinema ingiustamente definito di serie B, con la tenacia, il lavoro, la supervisione in prima persona, tipico dei filmmakers, i due autori hanno ultimato questo Horror Trailer. Un piccolo ma concentrato insieme di tecnica, glamour e sense of wonder.



CRASH (Persistent Vision) (G.B. - 1987)

reg. John Stewart
sog. scen. prod. John Stewart,
Carol Lemon

Nella notte, in una strada della campagna inglese, avviene un terribile incidente d'auto. Uno dei passeggeri viene sbalzato fuori dal veicolo, in condizioni di parziale shock, mentre una goccia cade ritmica sull'asfalto. Dell'altro passeggero non si sa nulla...



CREEPSHOW (USA - 1986)

reg. Michael Gornick
sog. scen. George A. Romero
prod. David Ball

È l'alba in una tranquilla cittadina della provincia americana. Billy sta aspettando ansiosamente l'apertura dell'edicola per poter acquistare il nuovo numero di Creepshow. Gli tiene compagnia Creep, un simpatico spettro che presenta a Billy le sue ultime storie di terrore....

La statua di legno di un capo indiano, posta fuori della porta di un negozio come pubblicità di una marca di sigari, è testimone dell'uccisione del proprietario del negozio, da parte di tre punks, durante una rapina.

La statua si anima e, dopo essersi dipinti i colori di guerra con il sangue del proprietario morto, si muove in cerca di vendetta. La mattina dopo, la testa di uno dei tre assassini viene ritrovata nel pugno della statua.

Nel secondo racconto, quattro adolescenti amanti dell'avventura decidono di fare un picnic fuori stagione al lago. Giunti sulla riva deserta scoprono che in mezzo al lago sta galleggiando una zattera abbandonata. Decidono immediatamente di raggiungerla a nuoto. È a questo punto che scoprono l'esistenza di una macchia d'olio mangiatrice d'uomini che li

insegue e li divora uno alla volta...

Intanto, nella realtà, Billy è perseguitato da alcuni prepotenti che lo inseguono per picchiarlo: Billy fugge, mentre Creep, sicuro che riuscirà a caversela, continua a sfogliare le sue storie.

Ne *L'autostoppista* una donna che sta guidando verso casa dopo aver passato il pomeriggio con il proprio amante, investe un passante. Terrorizzata dall'accaduto ma ancor più dal fatto che il marito possa scoprire la sua scappatella, fugge abbandonando sull'asfalto l'uomo esanime. Poco oltre i fari inquadrano un autostoppista, ma lei prosegue passandogli sopra e mutilandolo, finché non è troppo tardi...

Intanto nella cittadina i teppistelli hanno quasi raggiunto Billy. Quello che non sanno è che il ragazzo li ha condotti in un suo mondo privato, nella tana delle terribili mosche assassine vennesiane, che spalancano le grosse fauci alla vista di tanti succosi bocconcini. Nell'ombra Creep, muto testimone, osserva divertito. Perché ride bene che ride ultimo.



CHUD (USA - 1985)

reg. Douglas Cheek
sog. Shepard Abbot
scen. Pernell Hall
fot. Peter Stein
mus. Cooper Hughes
prod. Andrew Bonime
int. John Heard, Daniel Stern,
Chrisatopher Curry

Nel 1977, il New York Times riferì che esistevano numerose colonie di barboni ed altri derelitti che vivevano nel labirinto di gallerie e cunicoli che si estende sotto Manhattan.

Più o meno nello stesso periodo iniziarono a circolare voci secondo le quali il governo degli

Stati Uniti, in un disperato tentativo di venire in aiuto delle industrie produttrici di energia atomica, stava esaminando dei progetti rivolti ad immagazzinare scorie radioattive proprio in questi cunicoli sotterranei.

Fu così che...



DOLLS (USA - 1986)

reg. Stuart Gordon
sog. scen. Ed Naha
fat. Mac Ahlberg
eff. spec. Mechanical and Makeup Imageries inc.
prod. Brian Yuzna
int. Stephen Lee, Guy Rolfe, Hilary Mason, Ian Patrick Williams, Carrie Lorraine

La macchina della famiglia Bowers, il padre David, la moglie Rosemary e la piccola Judy, esce di strada in mezzo alla campagna. In macchina viaggiano anche Ralph Morris, un viaggiatore di commercio, e due giovani punk che girano il mondo in autostop, Isabel e Enid.

Lì vicino sorge la casa degli Hartwicks, i quali ricevono gentilmente gli sfortunati viaggiatori ed offrono loro un alloggio per la notte. La casa è una strana costruzione di campagna, tutta piena di bambole, per lo più fabbricate da Gabriel, l'anziano proprietario della casa, che vive solo con la moglie.

Mentre la piccola Judy e Ralph, il rappresentante, accompagnano il padrone di casa in una visita alla collezione di bambole, le due punk scoprono che c'è da rubare molto di più fra quegli oggetti di antiquariato di cui è piena la casa piuttosto che nel portafoglio di Ralph. E le bambole le osservano mentre riempiono la borsa di preziosi soprammobili sottratti.

Durante la notte Judy si alza per cercare un bicchier d'acqua e vede Isabel portata via, piena di terrore.

Va ad avvertire i genitori, ma questi non la prendono sul serio e la rimandano a letto. Anche Ralph, sulle prime, non le crede. Ma è costretto a cambiare idea dalle macchie di sangue che vede sulle pantofole della bambina.

I due partono all'esplorazione della casa, e scoprono, in soffitta, la camera delle torture. All'improvviso Ralph è punto in una gamba da «qualcosa» e cade giù per le scale. Svegliati dalla confusione gli altri ospiti si alzano, e Judy e Ralph tentano di spiegare come mai Isabel sia sparita e che qualcosa di allucinante stia succedendo nella casa. Ma la vista delle macchie di sangue sulle gambe di Ralph induce dritti a credere che sia lui il responsabile della sparizione della ragazza.

Spaventata dal fatto che nessuno vuole credere a lei ed al suo amico, Judy scappa via.

Mentre il padre corre a cercarla, la moglie Rosemary se ne torna a letto. Ma è troppo grande per dormire con le bambole... forse per questo cerca la morte saltando dalla finestra...

Anche Enid ha il piacere di fare la conoscenza delle bambole. Mentre sta esplorando la soffitta alla ricerca della sua amica, un plotone di minuscoli soldatini si occupa di eseguire la sua condanna a morte.

Alla fine, mentre David combatte contro un Punch di pezza, il padrone di casa scaglia su di lui l'antica maledizione.

E così, mentre Judy e Ralph scappano dalla casa dell'orrore, David, Rosemary, Isabel ed Enid se ne stanno seduti su uno scaffale trasformati anch'essi, come tutti gli altri, in bambole.



FROM A WHISPER TO A SCREAM (USA - 1987)

reg. Jeff Burr

sog. scen. Courtney Joyner,

Darin Scott, Jeff Burr

mus. Jim Manzie

prod. Darin Scott, William Burr

int. Vincent Price, Clu Gulager,

Terry Kiser, Martine Beswicke

Cameron Mitchell

Beth Chandler, una reporter free-lance, è testimone dell'esecuzione di Katherine White, una feroce assassina con più di venti delitti a suo carico.

Dopo l'esecuzione, Beth si reca ad Oldfield, città natale della criminale, e luogo che ha una poco edificante reputazione per aver dato i natali a criminali assetati di sangue.

Qui incontra lo zio di Katherine, Julian White, lo storico del paese il quale le spiega che il Male è insito nella città stessa, Male che infetta le menti degli abitanti. La storia della cittadina è scritta col sangue!

E per confermare questa tesi, Julian le racconta tre episodi avvenuti in città.

Stanley Burnside è uno psicopatico che infrange due fondamentali regole di buona educazione: «non uccidere il tuo compagno di tavola» «i bravi bambino non giocano con le cose morte». Questi errori lo porteranno di fronte a una presenza minacciosa che viene dalla Terra dei morti.

Quando Jesse Hardwicke si avventura nelle paludi del Bayou incontra Felder Evans uno

stregone voodoo che è al corrente dei segreti dell'immortalità. La brama di possedere questi segreti induce Jesse a tradire Felder, ma capirà subito che vi può essere un destino ben peggiore della morte.

Steve Arden è un giocoliere le cui bizzarre abilità sono sfruttate dalla proprietaria del luna-park, la Donna Serpente. Ma per amore della splendida Amarillis, Steve si ribella alla tiranna, e tutto per scoprire che, in un posto come Oldfield, un giovane amore non può andare d'accordo con il Male.

Quando, durante la Guerra Civile, il rinnegato Gallen e i suoi uomini cercano di saccheggiare Oldfield, si trovano di fronte ad un'inaspettata sorpresa: vengono fatti prigionieri da una banda di bambini criminali. E si accorgono presto che quei pargoletti si sono abituati ad una dieta davvero strana.

Beth è sconvolta da questi terrificanti racconti, ma non quanto Julian quando scopre che la visita della reporter ha, in effetti, un'altro motivo: un motivo che lo porta «da un sussurro a un urlo, From a Whisper to a Scream».



FROM BEYOND (USA - 1986)

reg. Stuart Gordon
sog. scen. Dennis Paoli
fot. Mac Ahlberg
mus. Richard Band
eff. spec. John Naulin,
Anthony Doublin
prod. Brian Yuzna
int. Jeffrey Combs, Barbara
Crampton, Ken Foree, Ted Sorel

Dalla soffitta di una vecchia casa isolata si sentono giungere strani rumori. Una vicina, infastidita, va a controllare ed assiste alla fuga del dr. Crawford Tillinghast che si allontana precipitosamente dalla casa mentre una luce abbagliante illumina l'orrendo spettacolo del corpo senza testa dell'altro scienziato, il dr. Edward Pretorius. La dottoressa Katherine McMichael è una splendida e brillante psichiatra, impegnata in un seminario all'estero.

Al suo rientro in patria la dottoressa McMichael riceve l'incarico di prendere in cura Crawford, internato in un manicomio criminale per ordine del tribunale. Katherine lo fa rilasciare, dopo essersi assicurata la protezione del robusto Bubba Brownlee. Insieme tornano alla vecchia casa e rimettono in funzione gli strani apparecchi scientifici che vi sono installati. Questi erano stati costruiti dal dr. Praetorius allo scopo di studiare la «sesta zona sensoria». Appena la macchina viene messa in funzione, si materializzano nell'aria strane creature simili ad insetti. Bubba viene divorato, mentre dal cervello di Crawford emerge, fra atroci spasimi, una escrescenza simile a un tubo. In mezzo a lampi di energia appare il dr. Praetorius il quale spiega di essere diventato, dopo essere stato a sua volta divorato dalle creature materializzate dalla macchina, uno degli Shoggoth, una razza creata dagli «Antichi».

Crawford e Katherine sopravvivono all'esperienza. Dopo il loro ricovero in ospedale si capisce anche la natura dell'appendice sulla fronte dell'uomo: è la ghiandola pinetale che, sollecitata dalle vibrazioni delle apparecchiature si è enormemente sviluppata.

Katherine torna alla casa per distruggere la macchina responsabile di quegli orrori, ma Crawford, succube del potere degli Shoggoth, l'ha preceduta e la cattura. La macchina si mette in moto da sola, appare Praetorius che fagocita Crawford e, assimilati anche i suoi sentimenti di desiderio nei confronti di Katherine, cerca di catturare la ragazza. Questa riesce ad incendiare la casa ed a fuggire da una finestra, mentre le fiamme purificatrici distruggono quegli orrori senza nome.

Katherine ha avuto ampia conferma delle sue teorie sulla sesta zona, ma chi mai le crederà?



GRAVEYARD SHIFT (USA - 1986)

reg. Gerard Ciccoritti
sog. scen. G. Ciccoritti
fot. Robert Bergman
mus. Nicholas Pike
prod. Michael Bockner
int. Silvio Oliviero, Helen Papas,
Cliff Stoker

Stephen Tsepes è un vampiro di 350 anni che passa la notte nelle strade di New York lavorando come autista di taxi.

Lui sa che l'unico sollievo alla sua sete insaziabile potrà venire dal possesso di Michelle, una donna stupenda che è la perfetta copia di colei che egli amò trecento anni prima.

La città è terrorizzata da una serie di bestiali delitti, le vittime dei quali sono trovate orrendamente mutilate e morte a seguito di una grande perdita di sangue.

La polizia è assolutamente incapace di risolvere questi casi e solo il marito di Michelle cercherà di difenderla, combattendo la lotta finale contro le forze del male e l'inestinguibile sete del vampiro.



THE KINDRED (USA - 1986)

reg. Jeffrey Obrow e Stephen Carpenter

sog. scen. S. Carpenter, J. Obrow, John Penney, Earl Ghaffari, Joseph Stefano

fot. Stephen Carpenter

mus. David Newman

eff. spec. Michael J. Mc Cracken, Matthew Mungle, Lars Hauglie

prod. J. Obrow

int. Rod Steiger, David Allen Brooks, Amanda Pays, Talia Balsam, Kim Hunter

Un'autoambulanza percorre un tratto di strada deserto portando un ferito. Ma un'altra macchina la fa uscire di strada, gli infermieri sono percossi ed il ferito rapito.

Nel Centro Ricerche Genetiche, Sharon corre a portare una buona notizia al suo fidanzato, il dottor John Hollins: sua madre, la dottoressa Amanda Hollins è uscita da un coma che durava da tre mesi. Recatosi al capezzale della madre, John riceve da lei un'ultima richiesta: si deve recare a casa di lei e distruggere il diario dei suoi esperimenti di genetica, quello che lei chiama «il diario di Anthony».

John si confida con un vecchio collega della madre, il dottor Philip Lloyd, un famoso scienziato genetista, vincitore, per i suoi studi, di

importanti premi. John non sa che il dottor Lloyd sta conducendo aberranti esperimenti su animali, ma anche su esseri umani, trasformati in creature alle quali di umano è rimasto ben poco.

Lloyd si reca a visitare Amanda in ospedale per farsi confidare l'esito delle sue ricerche e soprattutto dell'esperimento Anthony. Ad un suo rifiuto la uccide.

Dopo il funerale John, con Sharon ed altri giovani colleghi, si recano a casa di Amanda, una villa isolata nella campagna, per rispettare le ultime volontà della madre.

Ma nella cantina della casa è nascosto Anthony, qualcosa di orrendo che, uno alla volta, tenterà di distruggerli...



THE LAMP (USA - 1986)

reg. Tom Daley
sog. scen. Warren Chaney
fot. Herbert Raditschnig
mus. Don Preston
prod. W. Chaney
int. Deborah Winters, James
Huston, Danny D. Daniels, Andra
St. Ivanyi

Il film inizia con un «flashback» nel 1897: in una notte di nebbia, alla banchina del porto texano di Galveston è ormeggiato un veliero con i ponti coperti di cadaveri. Una giovane donna, ancora in vita, muore misteriosamente e la sola sopravvissuta rimane una bambina che si nasconde, portando al polso un braccialetto che era appartenuto alla donna e stringendo una strana lucerna.

L'azione si sposta, poi, in epoca attuale: la bambina è adesso una vecchia signora che vive in una grande casa e che viene uccisa da tre giovani delinquenti, introdottisi in casa per rubare, nonostante lei abbia tentato di metterli in guardia contro la maligna presenza che si cela nella vecchia lucerna. Ma il Male si scatena e compie sui tre una giustizia sommaria.

I beni appartenuti alla vecchia, fra cui la lampada, vengono inviati al locale museo. La figlia del direttore li esamina con curiosità, scopre il braccialetto appartenuto un tempo alla donna del veliero maledetto e subito lo mette al polso, ma non può più sfilarlo: è divenuta la nuova padrona della Lampada.

Le forze del male si impadroniscono di lei e l'inducono ad invitare cinque coetanei a passare la notte nel museo: musica, birra e un po' di sesso... Ma una morte orribile li attende.

Il potere della Lampada si estende anche agli animali ed alle cose: un cobra diventa suo strumento, ed anche le mummie egizie escono dal loro sonno.

Solo l'amore della ragazza per il padre potrà rompere il maleficio e distruggere il potere della Lampada. Ma è proprio la fine...?



MANNEQUIN (USA - 1987)

reg. Michael Gottlieb
sog. scen. Edward Rugoff, M. Gottlieb
fot. Tim Suhrstedt
mus. Sylvester Levay
prod. Art Levinson
int. Andrew McCarthy, Kim Cattrall, Estelle Getty, James Spader

Johnatan è un giovane che aspira a diventare un artista famoso, ma intanto è costretto ad adattarsi ad umili lavori e, oltre tutto, viene regolarmente cacciato e ne cambia uno dopo l'altro. Mentre lavora in una fabbrica di manichini per vetrine, riesce a crearne uno che sintetizza i suoi ideali di perfezione estetica, ma viene cacciato anche da quell'impiego e perde di vista il suo capolavoro, ma solo per ritrovarlo, pochi giorni dopo, nella vetrina di un grande magazzino. Per essere vicino alla sua creatura, Johnatan si fa assumere come vetrinista nel turno di notte. Possiamo immaginare la sua felicità quando scopre che, nelle ore notturne, quando nessun altro può vedere, il manichino si anima e diventa una stupenda ragazza viva. Per questa fantastica amante Johnatan crea, con l'aiuto del suo aiutante, lo stravagante

«Hollywood», delle vetrine straordinarie che, improvvisamente, conferiscono un'enorme popolarità ed un grande successo commerciale al magazzino, fino ad allora sull'orlo del fallimento. Questo successo non fa assolutamente piacere ai concorrenti, che erano sicuri di poter acquistare per una cifra irrisoria un magazzino ormai a rotoli.

Rendendosi conto che l'artefice del successo è Johnatan cercano di ostacolarlo in tutti i modi, giungendo al punto di rubare il manichino. Ma alla fine, naturalmente, tutti i problemi giungono a lieto fine, il manichino, liberato da un antico incantesimo, si trasforma definitivamente in una stupenda creatura in carne ed ossa, e questa divertente commedia surreale si conclude nel migliore dei modi.



MY DEMON LOVER (Demonio, amore mio) (USA - 1987)

reg. Charles Loventhal
scen. Leslie Ray
fot. Jacques Haitkin
mus. Kevin Benson
eff. spec. e trucco Carl Fullerton,
John Caglione, Neal Martz,
Doug Drexler
prod. Robert Shaye
int. Scott Valentine, Michelle Little,
Arnold Johnson, Robert Trebor, Gina Gallego

Denny, una splendida ragazza newyorkese, incontra un giorno un simpatico ragazzo, Kaz, che la corteggia assiduamente.

Ma Kaz ha un piccolo problema: quando si eccita sessualmente si trasforma in un orrendo mostro.

La ragazza, alla quale il giovane è molto simpatico, l'invita ad andare a vivere da lei. Kaz accetta, a condizione di evitare ogni coinvolgimento erotico (in effetti lo desidererebbe molto, ma la trasformazione gli farebbe perdere casa e ragazza). Intanto egli chiede aiuto ad un suo amico esperto in arti magiche, per scoprire da cosa dipenda l'incredibile fenomeno. Il mistero è presto svelato: era stata una vecchiaia, per vendi-

carsi del fatto di aver colto Kaz in intimità eccessive con la figlia, a scagliargli contro il maleficio. Solo quando Kaz compirà una buona azione sarà libero, ma la maledizione passerà sulla persona che, in quel momento gli sarà più vicina.

Intanto New York è sotto l'incubo di un maniacco che sfregia le ragazze: Kaz, che al momento delle trasformazioni perde la memoria, è convinto di essere lui il responsabile delle aggressioni. Ma quando la stessa Denny è rapita dal brutto, Kaz si precipita a salvarla e, avendo compiuto questa buona azione, è libero mentre il maleficio passa allo «Sfregiatore».



THE NUCLEAR CONSPIRACY (Ger. Fed. - 1986)

reg. Rainer Erler
sog. scen. R. Erler
fot. Wolfgang Grasshoff
mus. Eugen Thomass
int. Birgit Doll, Albert Fortell,
Mark Lee, Kitty Myers, Lucia
Bensasson

Susan, la giovane moglie di David, un giornalista free-lance inglese, è svegliata nel cuore della notte da una telefonata del marito. Ma la linea viene bruscamente interrotta.

Dopo settimane trascorse senza notizie del marito, Susan inizia le sue ricerche, aiutata da Steven, un fotoreporter.

Le ricerche portano i due a Marsiglia, dove è registrata una nave adibita al trasporto di rifiuti atomici, poi a New York, dove un giornalista collega di David li indirizza a Singapore. Ma subito dopo averli incontrati, il giornalista viene trovato assassinato. Allo stesso modo vengono uccisi tutti coloro che accettano di parlare con loro.

Lasciandosi dietro una traccia di morte, Susan e Steven giungono in Australia, dove, in pieno deserto, è in costruzione un gigantesco impianto di riciclaggio di scorie nucleari.

Qui trovano David, che ha seguito il pericoloso

carico fin da Marsiglia ed è stato abbandonato per morto da coloro che hanno lasciato solo dei containers vuoti. Chi è il nuovo padrone del prezioso e pericolosissimo carico?

Reiner Erler, autore di questo thriller fantascientifico, è nato a Monaco di Baviera nel 1933.

Attivo nel cinema dal 1962 ha ricevuto, per la sua opera di regista numerosi premi internazionali quali il premio Ernst Lubitsch, il Premio Italia, la Nympe d'Or di Montecarlo, il premio dell'ANICA al Mifed del 1963.

Quale autore fantastico ha ricevuto l'asteroide d'argento al festival di Trieste del 1979 per *Plutonium* e quello d'oro nel 1978 per *Operation Ganymede*.

È anche autore di romanzi fantascientifici e, in questa veste, ha ricevuto il premio quale miglior autore europeo al «Seacon» di Brighton nel 1984.



POPULATION: ONE (USA - 1986)

reg. Rene Daalder
scen. R. Daalder
fot. Jurg V. Walther, Frans Bromet, Daniel Pearl
eff. spec. vis. Woody Wilson
prod. Bianca Daalder
int. Tomata Du Plenty, Sheela Edwards

In seguito ad una devastante catastrofe mondiale, Tomata du Plenty viene accompagnato in un rifugio sotterraneo adibito a difesa civile. Un addetto lo porta, ancora sotto shock, in un laboratorio di Alta tecnologia, ben fornito di viveri, attrezzato di schermi video e di apparecchiature audiovisive.

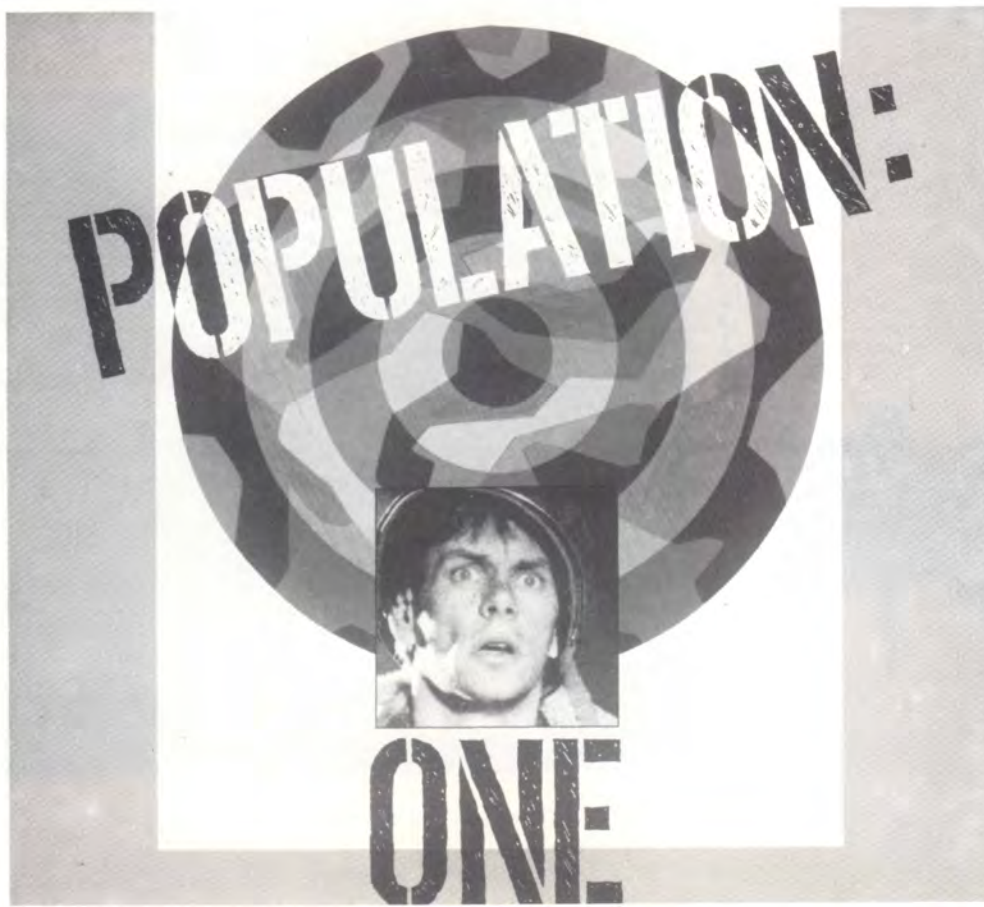
Dopo una breve ricognizione per il rifugio, l'addetto lascia solo Tomata. Poco dopo un altro sussulto del mondo esterno blocca qualsiasi possibilità di fuga dal rifugio.

Tomata, rimasto solo, scopre di essere l'unico sopravvissuto sulla Terra.

Impiegando la tecnologia audiovisiva a sua

disposizione, Tomata ripercorre e ricostruisce le tappe più importanti della propria vita, idealizzando e mistificando il proprio personaggio, sognando di essere stato il modello ispiratore di tutti i miti della gioventù americana. Egli ripercorre le tappe del suo amore per Sheela, vista come una star del rock, attraversando periodi come la grande depressione e la seconda guerra mondiale.

È mentre il nostro eroe continua nei grandiosi ricordi, le sue visioni diventano una fantastica panoramica musicale sulle grandezze e le miserie dell'America, fino all'ineluttabile apocalisse finale.



STATIC (USA - 1986)

reg. Mark Romanek
sog. scen. Keit Gordon, M. Romanek, Nancy Israel
fat. Jeff Jur
eff. spec. Richard Henderson, Robbie Knott
prod. Amy Ness
int. Keith Gordon, Amanda Plummer, Bob Gunton

Ernie Blick e Julia Purcell sono amici fin dall'infanzia, passata in una piccola città del Nevada.

Julia è partita ed ha girato il Paese insieme ad un complesso rock. Ernie, invece è rimasto in città e lavora in una fabbrica di oggetti religiosi. Ma lavora anche con passione intorno ad un'invenzione che, egli sostiene, cambierà il destino dell'umanità.

È il periodo di Natale ed Ernie è appena stato cacciato dal suo impiego, poiché un sorvegliante lo ha sorpreso a rubare un crocifisso, per la sua «collezione» privata. Ma ad Ernie non interessa troppo: aveva già deciso di lasciare comunque il lavoro per dedicarsi alla sua invenzione.

Julia è stata in giro con la sua band fino a pochi giorni prima, ma poi ha lasciato improvvisamente a metà un concerto ed è tornata a casa. Qui sente parlare dell'invenzione di Ernie, ma questi non vuole rivelare nulla neanche alla vecchia amica, finché non renderà pubblico il segreto, durante una festa che ha intenzione di dare alla vigilia di Natale.

Durante quella festa Ernie rivela la sua invenzione a Julia e ad alcuni amici: si tratta di uno strano congegno con un'antenna televisiva ed un monitor. Il suo costruttore lo presenta come il primo apparecchio in grado di offrire una visione dal vivo del Paradiso, ma quando l'accende non si vedono altro che scariche. Apparentemente solo Ernie riesce a vedere delle immagini nel monitor.

Deluso dall'accoglienza riservata all'invenzione Ernie decide di abbandonare la città. La mattina di Natale sale su un autobus diretto a sud. Ma qui incontra Emily, una vecchietta che fa parte di una congregazione di carità, che lo presenta alle amiche. Finalmente Ernie ha trovato delle persone disposte a credere nell'invenzione. Insieme ad Emily, Ernie studia un piano per garantirsi l'attenzione dei mass media: si impossesserà di un autobus di linea con tutti i passeggeri e chiederà, per liberarli, di essere intervistato da una troupe televisiva.

Ma quando l'intervistatore chiede di vedere l'invenzione, ed Ernie ordina all'autista dell'autobus di portarlo a casa dove questa è rimasta, la polizia, credendo che voglia fuggire, spara alle ruote dell'autobus. Questo, colpito nel serbatoio

del carburante, esplode. Nessuno sopravvive al rogo.

Julia si reca a casa di Ernie per raccogliere le sue cose e la prima che vede è lo strano apparecchio televisivo. L'accarezza quasi con affetto, fissando intensamente lo schermo.

Che i poteri di Ernie siano passati a Julia? Che l'apparecchio funzioni davvero...?



SCREAMPLAY (USA - 1985)

reg. Rufus B. Seder
sog. scen. Ed Greenberg, R.B. Seder
fot. Dennis M. Piana
mus. Basil Bova
eff. spec. Flip Johnson, Eugene Seder
prod. Dennis M. Piana
int. George Kuchar, Katy Bolger, Rufus B. Seder

Edgar Allen, uno sconosciuto commediografo, arriva alla stazione degli autobus di Hollywood portando con sé una macchina da scrivere portatile e pochi effetti personali.

Allen è dotato di una fantasia talmente fervida da superare spesso la sottile linea di demarcazione che esiste tra immaginazione e realtà.

Per vivere trova un lavoro come guardiano di un residence, e così conosce Nina Ray, una famosa attrice che prima tenta di sedurlo, poi lo scaccia di casa.

Quella sera stessa, Edgar inserisce il personaggio di Nina in un suo soggetto, immaginandola annegata nella vasca da bagno.

Incontra poi Lod, una rock star sul viale del tra-

monto convertito in folle predicatore, il quale cerca di esorcizzare il demone che si nasconde nel corpo di Edgar bruciandogli una mano. Quella sera, lo sceneggiatore inserisce nel copione anche il personaggio di Lot, immaginandone la morte fra le fiamme della sua casa.

Improvvisamente la sceneggiatura scompare, ma tutti gli avvenimenti in essa descritti cominciano realmente a verificarsi, i delitti ad essere commessi esattamente come Allen li ha scritti. Quando il suo agente gli comunica il rifiuto delle sue opere da parte di tutti gli «studios», Allen scrive la propria uccisione. E poi si accinge ad attendere il suo assassino...



STRANNAIA ISTORIA DOKTORA JEKILLA I MISTERA HYDA (URSS - 1986)

reg. Alexandre Orlov
sog. Guéorgui Kapralov, A. Orlov
fot. Valéri Chouvalov
mus. Edouard Artémiev
srenogr. Igor Léméchev
int. Innokenti Smoktounovski,
Alexander Feklistov, Alla
Boudnitskaya, Alexander Lazarev

Si tratta di un libero adattamento del celebre romanzo di Robert Louis Stevenson.

Un giorno il dottor Jekyll fa una scoperta sensazionale: scopre la facoltà di separare in sé il bene dal male.

È però costretto ad usare la sua scoperta in segreto, attribuendo il nome di Hyde alla nuova persona che egli diventa quando si incarna nella parte peggiore di sé stesso.

Ma mr. Hyde sfugge al suo controllo, commettendo crimini su crimini e compromettendo l'onorabilità stessa del dr. Jekyll.

Incapace di dominare il male che si annida in ogni anima umana, il dr. Jekyll mette fine ai suoi giorni.



STREET TRASH (USA - 1986)

reg. Jim Muro
sog. scen. Roy Frumkes
fot. David Sperling
mus. Rick Ulfik
prod. Roy Frumkes
int. Bill Chepil, Mike Lackey, Vic Noto, Jane Arakawa

Street Trash segue le vicende di due giovani emarginati, Fred, un ragazzo di diciott'anni, ed il fratello Kevin, più giovane di lui, che vivono ai margini della società, in un sinistro cimitero d'auto della Bowery di Manhattan.

Fred è rimasto segnato in modo indelebile dalle avversità che hanno distrutto la sua famiglia. Kevin ha, invece, assorbito meglio il trauma familiare e tenta di risalire la china reinserendosi nella normale società.

I due ragazzi, tanto diversi tra loro, hanno in comune quattro determinanti per la loro vita quotidiana: Frank Schnizer, il proprietario del cimitero d'auto, che passa da sevizie nei confronti della giovane segretaria a momenti di violenza inconsulta. Bronson, uno psicopatico reduce dal Viet Nam, che vive ai margini del cimitero d'auto ed ha assoldato un'incredibile legione di derelitti.

Il terzo è Nick Duran, il proprietario di un ristorante malfamato, la ragazza del quale ha passa-

to una notte con Fred, ed è stata poi trovata morta.

Ma la minaccia più letale per i ragazzi è il «Tenafy Viper», una pessima bevanda esposta nella vetrina del negozio di liquori di Ed...

È una porcheria vecchia di quarant'anni e, per qualche strano fenomeno avvenuto durante l'invecchiamento, chiunque ne beve si scioglie nel giro di pochi secondi, e costa solo due dollari la bottiglia...

I vagabondi alcolizzati muoiono uno dopo l'altro, come mosche. Ma anche Fred ama la bottiglia, ed il pericolo è reale...

Tutti questi avvenimenti si svolgono in un clima di diffusa suspense e surreale mistero, portando ad un crescendo di violenza intorno a Fred che tenta di proteggere il fratello più piccolo. Un'ultima battaglia, quasi un ricordo delle imboscate nelle risaie vietnamite, si scatena fra le rovine della Bowery.



VAMPIROS EN LA HABANA (CUBA - 1985)

reg. Juan Padrón
sog. e dialoghi: J. e Ernesto Padrón
scen. J. Padrón
disegni J. Padrón
animazione Mario Garcia Montez, José Reyes, Noel Lima
mus. Rembert Egules
int. filmati dal vivo Manuel Marin, Margherita Aguero, Frank González
prod. Paco Prats

L'azione si svolge a Cuba a metà degli anni '30.

Uno scienziato vampiro, il professor von Dracula, è emigrato a Cuba con il giovane nipote, Joseph, per lavorare ad una formula di sua invenzione che deve permettere ai vampiri di vivere alla luce del sole. Il nipote, che non sa di essere un vampiro cresce all'Avana e, grazie alla formula, conduce una vita normale.

Un gruppo di vampiri europei, venuti a conoscenza della formula, giungono all'Avana per impadronirsene, produrla industrialmente e sfruttarla presso i vampiri del mondo intero. I vampiri di Chicago, invece, vogliono distruggere la formula poiché il suo utilizzo da parte

dei vampiri comporterebbe il fallimento delle loro lucrosissime imprese: casinò e spiagge sotterranee.

Joseph, ormai al corrente della sua natura vampirica, è coinvolto in questa guerra che ha la formula per scopo finale.

Juan Padron, è nato nel 1947. Attivo nella grafica satirica e pubblicitaria fin dai primi anni '70, è autore di numerosi cortometraggi (i più recenti dei quali realizzati in collaborazione con il disegnatore Quino).

Vampiros en la Habana è il suo secondo lungometraggio, dopo *Elpidio Valdes* del 1979.



THE VIDEO DEAD (USA - 1986)

reg. Robert Scott
sog. scen. R. Scott
fot. Greg Becker
eff. spec. Dale Hall jr.
prod. R. Scott
int. Roxanna Augesen, Rocky Duvall, Michael St. Michaels, Jennifer Miro

In una tranquilla strada di periferia, il Male arriva in un modo dei più banali: con la consegna di un pacco a Henry Jordan, uno scrittore. Il pacco contiene un vecchio televisore. Quella notte l'apparecchio si accende da solo, mentre trasmettono un vecchio film dell'orrore nel quale i morti tornano in vita ed attaccano i vivi. L'apparecchio esplode, lanciando per la stanza lampi di energia, mentre la mano di uno dei morti viventi esce fuori dallo schermo ed un'orrenda creatura si trova così libera, nel mondo reale.

Il giorno successivo viene scoperto, nella casa, il cadavere di Jordan, morto di morte violenta. Poche settimane dopo una nuova famiglia acquista la casa, senza sapere che l'orrenda creatura uscita dal video si nasconde nei boschi lì intorno. In assenza dei genitori, i due figli esplorano la casa e trovano il vecchio apparecchio televisivo. Jeff lo rimette in funzione e il televisore proietta ancora una volta il film horror, mentre i personaggi del film continuano ad uscire dallo schermo e ad inserirsi nella vita reale.

La città è terrorizzata da zombies usciti dalla televisione che compiono efferati delitti. I due ragazzi si barricano in casa, assediati dai mostri, e si preparano ad una lunga notte di terrore.

