

nosferatu

confronto tra le edizioni DVD di un classico del cinema

Il *Nosferatu* di Murnau (1922)¹ fa parte di quei film di cui «crediamo di sapere tutto. La loro interpretazione, divenuta in qualche modo tradizionale, s'impone alla nostra conoscenza come se l'avessimo concepita noi stessi»². Ma le molte analisi che, ormai da decenni, sono state pubblicate, si basano su una sola copia, il cui rapporto con la versione originale del film (per quanto lo si possa immaginare) troppo spesso non viene messo in discussione³. Probabilmente, ricercatori e cinefili hanno assimilato l'idea che il cinema muto non si basa su una forma unica e definitiva, ma al contrario su esistenze plurali. In effetti, all'epoca del muto, talvolta le riprese venivano effettuate con due cineprese, una accanto all'altra; ne risultavano due negativi, uno per il mercato nazionale e l'altro per l'esportazione. Nel caso di film girati con una sola cinepresa, le riprese migliori venivano

destinati alla diffusione locale, e si attingeva alle altre per le copie da inviare all'estero. In alcuni paesi accadeva perfino che lo stesso film avesse piani differenti, in termini di asse (due cineprese) o di riprese (una sola MDP). In più, le differenze tra una versione e l'altra riguardavano anche, potenzialmente, il colore (la copia poteva essere semplicemente in bianco e nero, oppure tinteggiata e/o virata, o ancora colorata a *pochoir*) e il montaggio (soppressione, aggiunta, spostamento di piani e/o di didascalie). In breve, occuparsi di cinema muto significa sempre rinunciare del tutto al feticismo della versione unica e definitiva... cosa che, del resto, la programmazione di questi film nelle sale ha in qualche modo ostacolato: come spiegare al pubblico, senza sminuire il valore della programmazione, che il film proiettato è per forza di cose una trasformazione di quella che fu la versione tedesca del 1922 del *Nosferatu* di Murnau (il termine "copia", del resto, non sembra di per sé implicare l'idea che si tratta senz'altro della riproduzione perfetta di un originale percepito come punto di riferimento indiscusso)? Aggiungiamo che la *Politique des auteurs*, parte integrante della cinefilia francese a partire dagli anni Cinquanta, non accetta di buon grado l'idea che quella certa versione di un film non corrisponda scrupolosamente alle intenzioni del suo autore, ma sia piuttosto il riflesso di pratiche commerciali tipiche dell'epoca di produzione. Senza dubbio per tutte queste ragioni (e per altre ancora), il *Nosferatu* di Murnau si è mosso a lungo, a seconda delle programmazioni cinematografiche, nel mondo fantastico delle copie uniche: il cinefilo, come la sonnambula Ellen del film, pensava chiudendo gli occhi (sulle variazioni tra una copia e l'altra).

Del resto, come non vedere nelle molteplici edizioni DVD del film e nelle differenze tra le copie proposte l'occasione di desacralizzare l'icona della versione unica, originale, e la possibilità, offerta a tutti gli spettatori (perlomeno a quelli che possono permettersi tutte le edizioni, o hanno il tempo e la voglia di andare a consultarle alla BNF)⁴, di poter storicizzare le diverse versioni del film e allo stesso tempo mettere in discussione la pertinenza delle interpretazioni successive di cui è stato oggetto? Evidentemente, è un tema che non può esaurirsi in poche righe. Per questa ragione ci limiteremo a un tentativo di tassonomia delle diverse edizioni e a qualche interrogativo sulle differenze facilmente osservabili tra una versione e l'altra; precisiamo che un lavoro comparativo vero e proprio e più globale dovrebbe prendere in considerazione anche gli elementi invarianti di tutte le copie.

1. Le diverse edizioni DVD di *Nosferatu*

1.1. *Le versioni non restaurate*

La versione di riferimento di *Nosferatu* è stata a lungo quella di cui Bouvier e Leutrat hanno riprodotto la sceneggiatura desunta nel loro lavoro. All'origine, si tratta di una copia datata probabilmente 1926 o 1927, conservata da Henri Langlois alla Cinémathèque Française e lunga circa 1.600 metri (cioè una durata compresa tra 75 e 80 minuti, a 18 immagini al secondo). Destinata al mercato interno, ha didascalie in francese di cui una rimasta celebre («E quando ebbe oltrepassato il ponte, i fantasmi gli vennero incontro») perché presa in prestito dai surrealisti, nonostante sia una traduzione molto approssimativa del testo originale (che figura nella sceneggiatura dell'epoca, disponibile alla Cinémathèque Française). Di questa copia venne fatta una stampa in bianco e nero, nel 1947, destinata al MoMA di New York. Le didascalie vennero allora tradotte in inglese e adattate: vennero modificati i nomi originali affinché fossero identici a quelli dei personaggi del romanzo di Bram Stoker, trasposto "illegalmente" (senza pagare i diritti e quindi modificando numerosi dettagli, tra cui il titolo) da Henrik Galeen e Murnau. In questa versione, Orlok diventa Dracula, Hutter si chiama Jonathan Harker, e la città di Wisborg è identificata con Brema.

"And when he had crossed
the bridge, the phantoms
came to meet him."

18

*Kaum hatte Hutter die Brücke
überschritten, da ergriffen ihn
die unheimlichen Gesichte, von
denen er mir oft erzählt hat.*

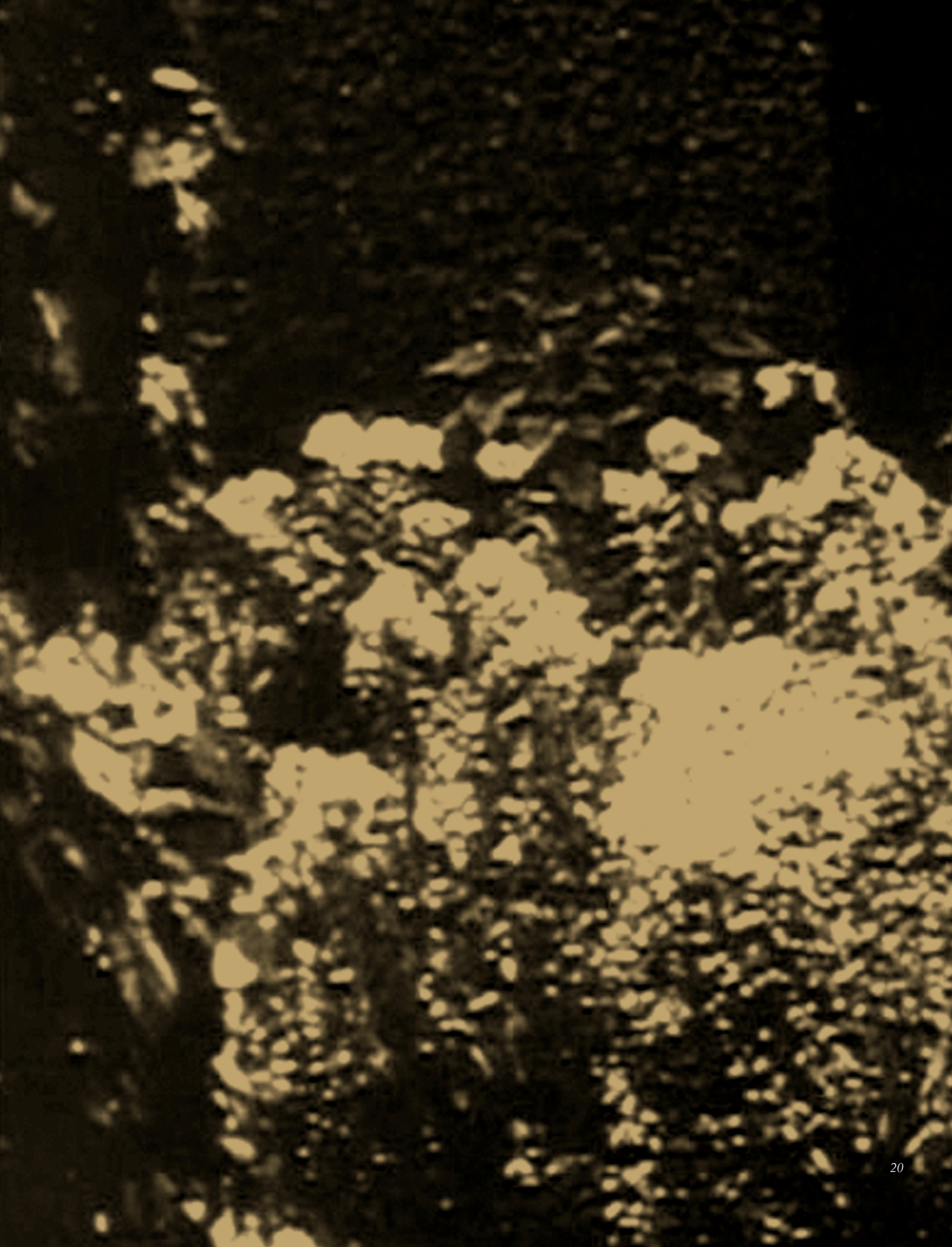
19

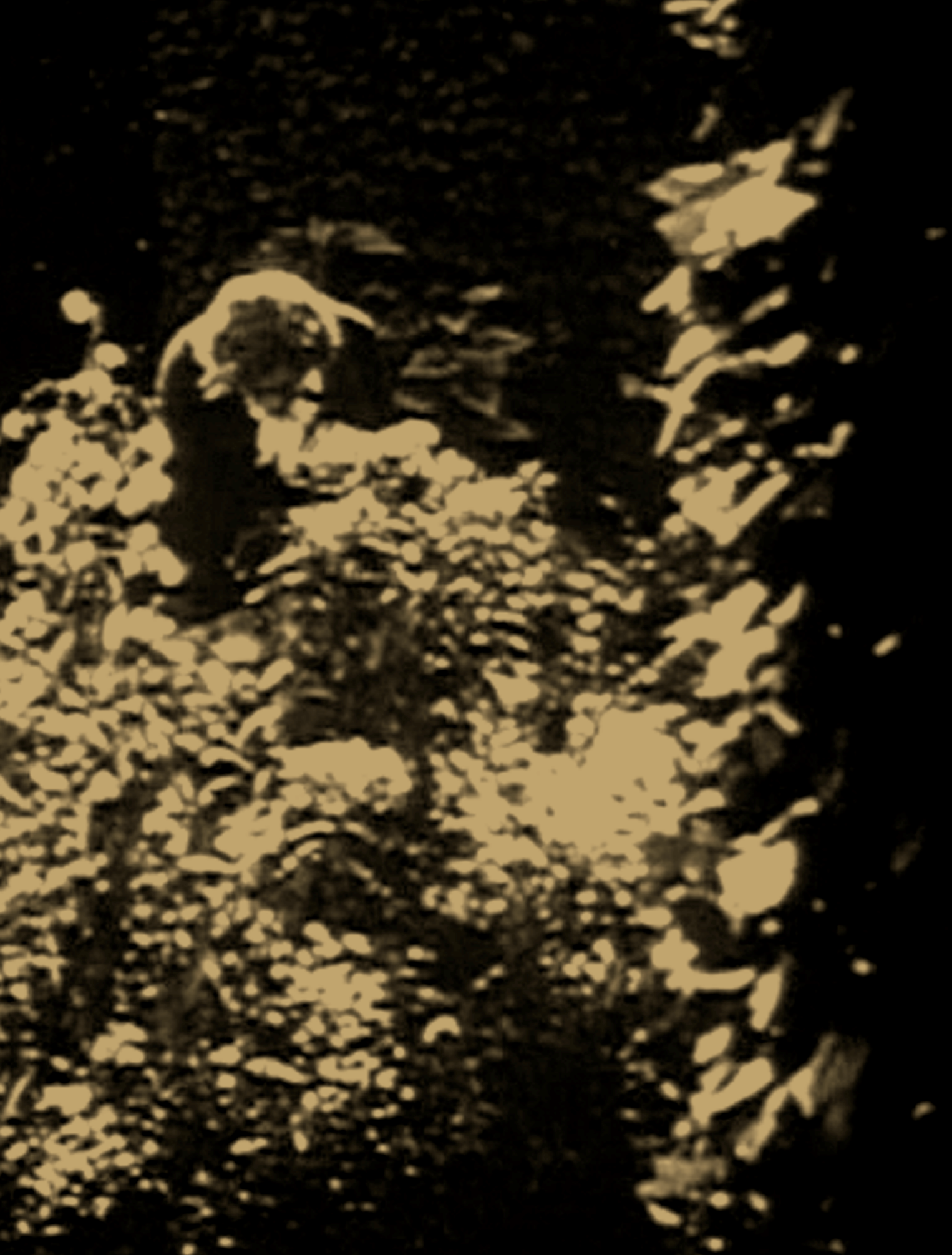
Più tardi, la copia è tornata in Europa, prima al National Film Archive di Londra, poi in Germania, in Francia, eccetera, con nuove traduzioni delle didascalie dall'inglese verso il tedesco e poi dal tedesco verso il francese. Se si aggiunge che le didascalie hanno spesso migrato all'interno delle copie in funzione degli spostamenti di queste ultime, è facile capire che queste versioni presentano tutte notevoli differenze che le allontanano, ogni volta un po' di più, dalla copia francese del 1926-27, a sua volta piuttosto dissimile dalla versione tedesca del 1922. Quest'ultima e i suoi molteplici stadi corrispondono ad alcune copie pubblicate in DVD, che peraltro riportano, nei titoli di testa, sotto il titolo del film, la dizione: «Acquired through the courtesy of La Cinémathèque Française». È il caso, ad esempio, del film distribuito negli Stati Uniti da Madacy Entertainment, nella collezione *Hollywood Classics* (2003), per una lunghezza di poco più di 60 minuti, dovuta a una velocità di proiezione irrispettosa della cadenza del muto; dell'edizione giapponese del film di IVC; dell'edizione canadese di *Front Row Entertainment*; del DVD della società *Cleopatra* (2001); di quello della *Alpha Video Classic*, che compensa l'assenza di indicazione degli atti in cui si articola il film con una divisione pertinente in cinque capitoli; e della maggior parte delle edizioni in VHS del film (la versione *Films Sans Frontières* del 1995, quella di *Barr Entertainment*, diffusa negli Stati Uniti nel 1991, la copia di *Timeless Video* – nonostante la copertina riporti erroneamente una durata di 92 minuti), con l'eccezione dell'edizione tedesca di *Transit Film*, che propone il restauro più recente. Precisiamo che sono in VHS anche le versioni maggiormente amputate: quella di *Blackhawk* presenta una copia in cui manca la metà del primo atto, dato che inizia con il viaggio di Hutter, mentre l'edizione inglese di *Redemption Films* manca di cinque primi piani nel primo atto e dei primi otto nel terzo atto.

Le varie edizioni DVD offrono copie in bianco e nero con pochi extra (un quiz sul film in *Hollywood Classics*, una breve presentazione di David Carradine per *Front Row*, niente in *Cleopatra* e *IVC*) e un nuovo accompagnamento (tranne che nell'edizione giapponese, del tutto silenziosa – il che non è necessariamente la soluzione peggiore). La sola differenza tra queste edizioni sta nella durata che riportano, spesso fluttuante perché legata a quella dei titoli di testa, sempre diversi, aggiunti all'inizio del film. Per queste edizioni (precisiamo che sono quasi tutte posteriori al restauro del film), lo stato delle copie proposte è in qualche modo commisurato alla povertà degli extra.

1.2. *I primi restauri*⁵

Altre edizioni propongono copie più complete di quelle che abbiamo appena esaminato. Sono quindi di innegabile interesse filologico, nonostante ci siano alcune divergenze notevoli rispetto alla versione restaurata congiuntamente dalle cineteche di Monaco e Bologna. È il caso dell'edizione inglese venduta da *Eureka Video* (2001), che dura più di 90 minuti (cioè una lunghezza molto vicina ai 1900 metri – circa – originali, per una velocità di scorrimento rispettosa della cadenza del muto) e comprende dunque aggiunte e piani più lunghi, cosa che contribuisce a modificare notevolmente il montaggio (tanto è vero che alcune didascalie non appaiono allo stesso punto). Peraltro quest'edizione presenta due inconvenienti: offre solo una monocromia seppia, lontana dagli splendidi colori del restauro, e si spaccia come proveniente dalla sola copia d'epoca conservata in Germania. In effetti si tratta, più semplicemente, di una stampa tratta dal primo restauro effettuato a Monaco nel 1981. *Image Entertainment* (2001) propone una versione piuttosto simile (con qualche piccola differenza), ma diffusa a una velocità superiore (il film dura solo poco più di 80 minuti). La differenza principale rispetto all'edizione precedente riguarda la presenza di una coloritura che permette di sottolineare alcuni piani, attraverso effetti di rottura cromatica a volte piuttosto efficaci. La fonte di questa versione è un secondo restauro datato 1984.





1.3. *L'ultimo restauro*

Infine, tre edizioni sono basate sull'ultimo restauro (a oggi), messo in opera a Bologna nel 1995 in seguito a ricerche effettuate in precedenza a Monaco. Questo restauro giunge a una versione la cui lunghezza è molto vicina a quella originale (senza che, ovviamente, si possa parlare di una versione definitiva perché conforme a quella del 1922); perciò, com'è naturale, le differenze tra i tre DVD non riguardano il montaggio quanto piuttosto la qualità della riproduzione e della presentazione del restauro stesso. Il DVD del British Film Institute (2002) offre probabilmente – e paradossalmente – la copia meno buona, e in ogni caso condizioni di visione indegne di questa versione. In effetti il film è riquadrato (circondato da un quadro nero), dato che si tratta di una versione destinata in un primo tempo a una diffusione esclusivamente televisiva. L'edizione americana dovuta a Kino On Video (2002) si rivela molto più soddisfacente, soprattutto per la qualità della risoluzione e della copia. Ma entrambe le versioni soffrono di una traduzione inglese delle didascalie a volte lontana dal testo tedesco. Il DVD francese venduto da Films sans Frontières (1999) conserva invece le didascalie tedesche, sottotitolate sia in francese sia in inglese. Ma, verosimilmente, deriva da una copia della pellicola di qualità peggiore, cosa di cui risente soprattutto la resa dei colori.

In ultima analisi, tutte queste versioni, che derivino o meno da copie restaurate, presentano solo scarti relativamente minimi, lontani dai cambiamenti di fondo effettuati, ad esempio, dal rimontaggio francese del 1930, intitolato *La Douzième heure* (nel quale, in particolare, l'inizio è stato espunto e dislocato alla fine del racconto, per dare l'illusione di un lieto fine: Ellen non muore). D'altronde non sembra che esista un DVD di questa versione, né sotto questo titolo né con quello di *Nosferatu*. In ogni caso, tali differenze, talvolta marginali, modificano discretamente le interpretazioni possibili del film.

2. Su alcune differenze tra le versioni

Murnau, con Griffith, fa senz'altro parte di quei cineasti che più hanno contribuito al passaggio al modo di rappresentazione cosiddetto istituzionale, in particolare grazie all'uso narrativo del montaggio di cui proprio *Nosferatu* è testimone. Ma, paradossalmente, il montaggio è proprio l'elemento che cambia di più da una versione all'altra, tanto da costituire il solo elemento variabile, dato che le diverse copie esibiscono tutte le stesse inquadrature e la stessa scelta delle riprese. I diversi montaggi possono divergere in modo strutturale (quando le variazioni riguardano unità più grandi della sequenza) o puntuale (per unità inferiori o uguali alla sequenza).

2.1. *Variazioni strutturali*

Prima differenza evidente tra le versioni restaurate e le altre: l'assenza della struttura in atti, nonostante quest'ultima sia presente nella sceneggiatura. Si tratta di una grossa alterazione, tanto più se si pensa al parallelismo esistente tra la divisione del film in cinque atti e i cinque movimenti possibili della Sinfonia (ricordiamo che, fin dalle prime proiezioni, il sottotitolo del film è *Eine Symphonie des Grauens – Una sinfonia dell'orrore*). In più, la costruzione narrativa non corrisponde alla scansione del *Dracula* di Bram Stoker e iscrive piuttosto il film nei codici della drammaturgia classica. Si ricorderà che, secondo Barthes⁶, la narrazione classica spesso prende le mosse da un intreccio di predestinazione: l'inizio imposta il percorso generale dell'opera e spesso ne contiene implicitamente la soluzione. Un principio simile è chiaramente all'opera nella versione lunga del film, ma non nelle altre. In effetti, il primo atto ha subito, più degli altri, soppressioni e abbreviazioni di piani che ne modificano profondamente il senso. A questo si aggiunge la “deformazione” delle didascalie d'apertura che, nelle versioni non restaurate, non rap-

From the diary
of Joseph Birkmann,
able historian of his
native city of Bremen:

21

Nosferatu! That name alone
can chill the blood!
Nosferatu! It was he who
brought the plague to Bremen.
Nosferatu! Do not ever
say the name aloud!

22

A Chronicle of the Great Death

in Wisborg
Anno Domini
1838



23

Mosferatu

Does not this word sound like
the call of the death bird at
midnight? Take care you never
utter it, lest life's pictures fade
into pale shadows, and ghostly
dreams rise from your heart
and feed on your blood.

24

presentano il testo di un libro, mentre le copie restaurate attestano l'importanza che la nozione di scrittura assume nell'insieme del racconto. Al di là della strizzatina d'occhio intertestuale indirizzata allo spettatore (sottinteso: un libro è all'origine del film, in tutti i sensi della parola), la presenza iniziale e poi ricorrente della scrittura fa parte del patto di lettura del film. Tanto più che, a differenza di ciò che si legge nelle didascalie delle versioni non restaurate, il narratore del libro è anonimo, in un'associazione immediata tra scrittura ed estraneità. Si può notare, del resto, che tutti i documenti "ufficiali" presentati nel film risultano, in fin dei conti, inutili (il diario di bordo, l'avviso alla popolazione: nessuno dei due riesce ad arginare l'epidemia; la lettera di Hutter, addirittura, dice a Ellen il contrario di ciò che è successo, essendo stata scritta prima degli eventi), mentre i documenti "occulti" (in particolare, "il libro dei vampiri") hanno una vera e propria funzione magica e un potere immenso (grazie al libro, Ellen scopre come sbarazzarsi di Nosferatu).

Le diverse versioni restaurate conservano anche i nomi dei personaggi scelti da Murnau e Galeen e non li sostituiscono con quelli di *Dracula*. Esse permettono così di formulare l'ipotesi che anche i minimi dettagli derivanti dal lavoro di adattamento dei due rivelano il senso del loro modo di procedere. Da questo punto di vista, l'esempio di Hutter è illuminante. La scelta del suo nome non è affatto neutra nella cultura germanica: Jacob Hutter è noto in Germania per essere stato, nel Sedicesimo secolo, a capo di un movimento cristiano radicale, gli Anabattisti, originatosi nel Tirolo del Sud e poi diffusosi in Moravia, regione situata tra la Boemia e i Carpazi, molto vicino al presunto castello di Dracula. Perseguitato dal re Ferdinando, Hutter morì sul rogo nel febbraio 1536 e si dissolse nel fumo, un po' come Nosferatu. C'è dunque, nell'uso di questo nome attribuito a un personaggio tutto sommato poco simpatico, un'inevitabile ironia, in particolare nei confronti della religione (al contrario di quanto accade nel romanzo, e il nome serve allora a sottolineare una rimozione), cosa che non stupisce in un autore che tre anni dopo realizzerà un *Tartufo* dal tono piuttosto gaio. Inoltre, il film associa il patronimico Hutter a un personaggio privo di nome proprio. Quando la sua giovane sposa lo chiama da lontano, lo fa usando il suo cognome: un dettaglio che contribuisce a rendere esplicita la natura ambigua del rapporto che lega Ellen a suo marito e che corrisponde ad altri dettagli presenti nelle versioni restaurate e mancanti nelle altre.

2.2. *Variazioni puntuali*

La maggior parte delle differenze puntuali si concentrano, con qualche piccola eccezione, nel primo atto del film: nelle versioni non restaurate alcune assenze cancellano elementi essenziali dell'intreccio di predestinazione. La prima apparizione di Ellen (quando gioca col gatto), ad esempio, è seguita da un'ulteriore inquadratura su di lei ripresa dall'interno della casa.

Quest'inquadratura, presente soltanto nei DVD realizzati a partire dal restauro più recente, contribuisce a equilibrare il sistema di opposizioni che lega Hutter alla moglie: lui è colui che vede, mentre Ellen è vista (da Hutter, poi dallo sguardo non ancorato ad alcun personaggio che è, nel film, appannaggio di Orlok). Possiamo aggiungere che Hutter è associato a uno spazio ampio ed Ellen a uno spazio ristretto, che l'uomo è caratterizzato fin dall'inizio da un'estrema mobilità, o anche motilità, mentre Ellen è confinata piuttosto in una fissità eterna, cui riesce a sfuggire solo durante il sonno a causa del sonnambulismo. Quest'unione poco armoniosa inizia a sfaldarsi nella sequenza successiva. Una didascalia («Perché uccidere fiori così belli?»), assente nelle versioni non restaurate, spiega la malinconia che percorre all'improvviso il volto di Ellen. Fin da ora la morte separa la coppia, non fosse che per la rottura prodotta dall'apparizione della didascalia... che modifica radicalmente il senso dell'inquadratura successiva. Quell'abbraccio, il più tenero di tutto il primo atto, diventa così una sorta di consolazione e non un puro slancio d'amore, sentimento sconosciuto alla giovane coppia.

















La scena in cui Hutter annuncia il suo viaggio alla giovane sposa conferma, attraverso le varianti, la lettura ambigua del rapporto tra i due protagonisti. Nelle copie provenienti dal restauro del 1995, Hutter quasi si costringe ad abbracciare Ellen e si libera rapidamente dalla stretta, con la scusa di aggiustarsi il colletto, cosa che fa Ellen stessa. Quest'inquadratura è seguita da un raccordo di movimento in piano ravvicinato: Hutter, forse consapevole della maleducazione del suo comportamento, stringe tra le braccia Ellen, ma in modo piuttosto furtivo, dato che abbandona la stretta per andare a prendere i bagagli. Altro raccordo di movimento: Hutter torna e dà il mantello a Ellen, prima di andarsene con lei. Nelle altre versioni, la concatenazione è molto diversa: il primo abbraccio continua con la fine dell'ultima inquadratura citata (l'uscita). Così l'abbraccio si distende su due inquadrature articolate tramite un raccordo ben preciso, cosa che tende a provare che la cancellazione dell'atteggiamento di Hutter non è dovuto all'usura della pellicola. Un montaggio del genere testimonia probabilmente la volontà deliberata di rendere la scena ancora più conforme a un certo romanticismo, all'atmosfera del film d'amore di cui *Nosferatu* sembra partecipare, perlomeno all'inizio.

Le copie non restaurate presentano poi un'altra manipolazione dello stesso genere, che consiste nel sopprimere la fine di un'inquadratura il cui significato appartiene allo stesso campo semantico. Hutter ha affidato Ellen a una coppia di amici, gli Harding, e sta per andarsene. In queste versioni Hutter si rivolge alla moglie per rassicurarla, prima di stringere la mano all'amico. La copia restaurata mostra sì Hutter che si avvicina alla moglie, ma l'inquadratura dura un po' più a lungo, fino a che Harding si avvicina a Hutter e gli rivolge la parola (il movimento delle labbra è ben visibile): in questo modo cambia l'enunciatore del dialogo della didascalia. Dunque Hutter se ne va senza una parola per la moglie, dimostrandosi molto più affettuoso nei confronti dell'amico. Perciò questo piccolo cambiamento ha una funzione importante, perché articola maggiormente l'inizio del film attorno al problema delle relazioni matrimoniali, problema sottolineato senza dubbio da Murnau (e del tutto inventato rispetto al romanzo) allo scopo di rafforzare il carattere ambiguo della relazione tra Ellen e *Nosferatu*. Del resto la stessa idea torna in altri momenti delle edizioni DVD provenienti dal restauro più recente, in particolare quando un'inquadratura di *Nosferatu* è interrotta, nel quarto atto, da una didascalia in cui Ellen dice: «Lui sta arrivando. Devo andargli incontro». Se, nelle versioni non restaurate, il «lui» è reso esplicito dal passaggio a un'inquadratura di Hutter, qui diviene deliberatamente più ambiguo.

Tra il restauro del 1984 e quello del 1995, che circolano entrambi nelle diverse versioni DVD, emergono anche alcune differenze a proposito delle coloriture e dei viraggi. La copia del 1984 reca una coloritura rossa utilizzata per molte riprese di paesaggio prive di qualsiasi presenza umana. Una scelta del genere raddoppia la stranezza di tali riprese: stranezza data da ciò che rappresentano (paesaggi vuoti), dalla loro posizione autarchica nel montaggio, dalla loro modularità in qualche modo, e dunque dal colore. Il film presenta tutta una serie di riprese del genere che divengono, a partire dal terzo atto, segni della presenza minacciosa, perché invisibile, del vampiro (in particolare le inquadrature riprese dalla nave). In ogni caso, la coloritura rossa nel restauro del 1984 a volte è sorprendente: il giallo seppia sembrerebbe più logico, ad esempio, per l'inquadratura di Hutter che guarda il cielo dal calesse prima che i guidatori si fermino definitivamente, quasi alla fine del viaggio. Il rosso dell'inquadratura rompe la coerenza cromatica dell'insieme, mentre il giallo avrebbe marcato in modo più evidente il passaggio dal giorno alla notte, segnato dal blu dell'inquadratura sul cielo che segue subito dopo.

Il restauro del 1995 testimonia scelte di coloritura molto diverse. Così, alcune riprese di paesaggi privi di personaggi sono blu. In questo modo la loro estraneità diminuisce ed essi servono soltanto a significare delle ellissi: è il caso della panoramica che

segue l'inizio del viaggio di Hutter in cui il blu segnala l'arrivo della notte e giustifica la fermata all'albergo. Il ripetersi di esempi del genere in questa copia suggerisce che si tratta prima di tutto di un uso narrativo dei colori, che permettono la costruzione di un quadro temporale: il giallo per il giorno, il blu per la notte e il rosso per i momenti intermedi: il cadere della notte e l'aurora. Al contrario, il restauro precedente privilegiava un uso maggiormente estetizzante dei colori. La fluttuazione da un restauro all'altro (e dunque, verosimilmente, da una copia d'epoca all'altra) indica che le scelte cromatiche non erano definitive e decise dal cineasta.

In conclusione, che cosa ci dice il confronto tra tutte queste versioni? *In primis* che le copie più brevi, che corrispondono verosimilmente alle versioni per l'esportazione, sembrano aver deliberatamente fatto perdere mordente al film, in particolare per quanto riguarda la rappresentazione della coppia. *Nosferatu* è prima di tutto la storia di un desiderio: di Orlok per Ellen, ma anche di Ellen per Orlok, dato che in Hutter non ce n'è traccia. L'atteggiamento distante di Hutter nei confronti della moglie non appare quasi per niente nelle versioni scorciate, e l'attrazione che Ellen sembra confusamente provare per Orlok è edulcorata se non cancellata. Del resto, è sintomatico che le uniche scene a restare immutate siano quelle, più spiccatamente orrifiche, col vampiro. Tale rimozione, che sembra provenire in origine dalla versione francese del film risalente alla fine degli anni Venti, spiega forse l'accoglienza talvolta distaccata che, all'epoca, il film ricevette in Francia. Sono note ad esempio le riserve espresse da André Gide⁷, che gli rimprovera, in sostanza, di voler essere soltanto orrifico e perciò di non trasmettere alcuna paura, dato che non costruisce una dialettica tra desiderio e terrore: *Nosferatu* non è abbastanza affascinante per turbare davvero gli spettatori. Ora, le versioni più complete ci mostrano non solo che Murnau ha, al contrario, costruito il film proprio su questa dialettica, ma che in più l'ha sviluppata in maniera inedita, preferendo dipingere l'incoerenza del principale personaggio maschile più che il fascino del vampiro.

Così il senso del film può cambiare ampiamente a seconda del DVD visionato. Ma la molteplicità delle edizioni esistenti offre il vantaggio, al ricercatore come al cinefilo, di comprendere le trasformazioni subite da *Nosferatu* e di delineare meglio la natura risolutamente plurale dei film muti.

Traduzione di Chiara Tognolotti

note

- 01** Quest'articolo è già stato pubblicato in francese in *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, dossier "Mémoires de cinéma", n. 27, 2007, p. 25-31, <http://editions.bnf.fr/revue/sommaire.htm>. Esso costituisce la versione scritta di un intervento proposto, nel 2007, nel quadro del seminario "Il film plurale", diretto da Michel Marie e François Thomas (Université de Paris III/IRCAV).
- 02** Thierry Lefebvre, "Les Métamorphoses de *Nosferatu*", in *1895*, n. 29, dicembre 1999, p. 61.
- 03** Precisiamo che non è questo il caso di Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat per il loro *Nosferatu* (Cahiers du cinéma-Gallimard, Paris 1981), che hanno

- lavorato a partire da quattro copie, di cui oggi possiamo dire che, sfortunatamente, erano molto incomplete e/o differenti rispetto al restauro recente che si sforza di tendere al massimo verso la forma della versione tedesca del 1922.
- 04** Bibliothèque Nationale de France (*N.d.T.*).
- 05** Per maggiori dettagli fattuali riguardo alle differenze tra le versioni restaurate si veda <http://www.celtslavica.de/chiaroscuro/vergleiche/nos.html>.
- 06** Si veda Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino 1981 (ed. or. *S/Z*, Seuil, Paris 1970 poi in *Œuvres complètes*, tomo III, 1968-1971, Seuil, Paris 2002).
- 07** Testo riprodotto in Michel Bouvier, Jean-Louis Leutrat, *Nosferatu*, cit., pp. 41-42.

indice iconografico

(18) *Nosferatu: A Gothic-Darkwave Score*, Cleopatra Home Video, New Hope (Minnesota) 2001. La celebre didascalia francese tradotta in inglese.

(19) *Nosferatu le vampire*, Films sans frontières, Paris 2003. La didascalia nella sua formulazione originale.

(20) *Nosferatu, a Symphony of Horrors*, British Film Institute, London 2001. Una versione “riquadrata” di *Nosferatu*.

(21-22) *Nosferatu: The First Vampire; An Updated Version of F.W. Murnau's Nosferatu*, Arrow Home Entertainment, Orlando 2000. Didascalie d'apertura totalmente riscritte.

(23-24) *Nosferatu: The Original, the Ultimate; The Film by F.W. Murnau*, Kino on Video, New York 2002. Le due didascalie d'apertura nella versione restaurata.

(25) *Nosferatu: The Original, the Ultimate; The Film by F.W. Murnau*, Kino on Video, New York 2002. Ellen nella sua stanza, all'inizio di *Nosferatu*: un'inquadratura presente solo nella versione restaurata.

(26-27) *Nosferatu le vampire*, Films sans frontières, Paris 2003. Le relazioni ambigue della giovane coppia, suggerite da un raccordo assente nelle versioni non restaurate.

(28) *Nosferatu le vampire*, Films sans frontières, Paris 2003. Hutter parte, senza una parola per Ellen.