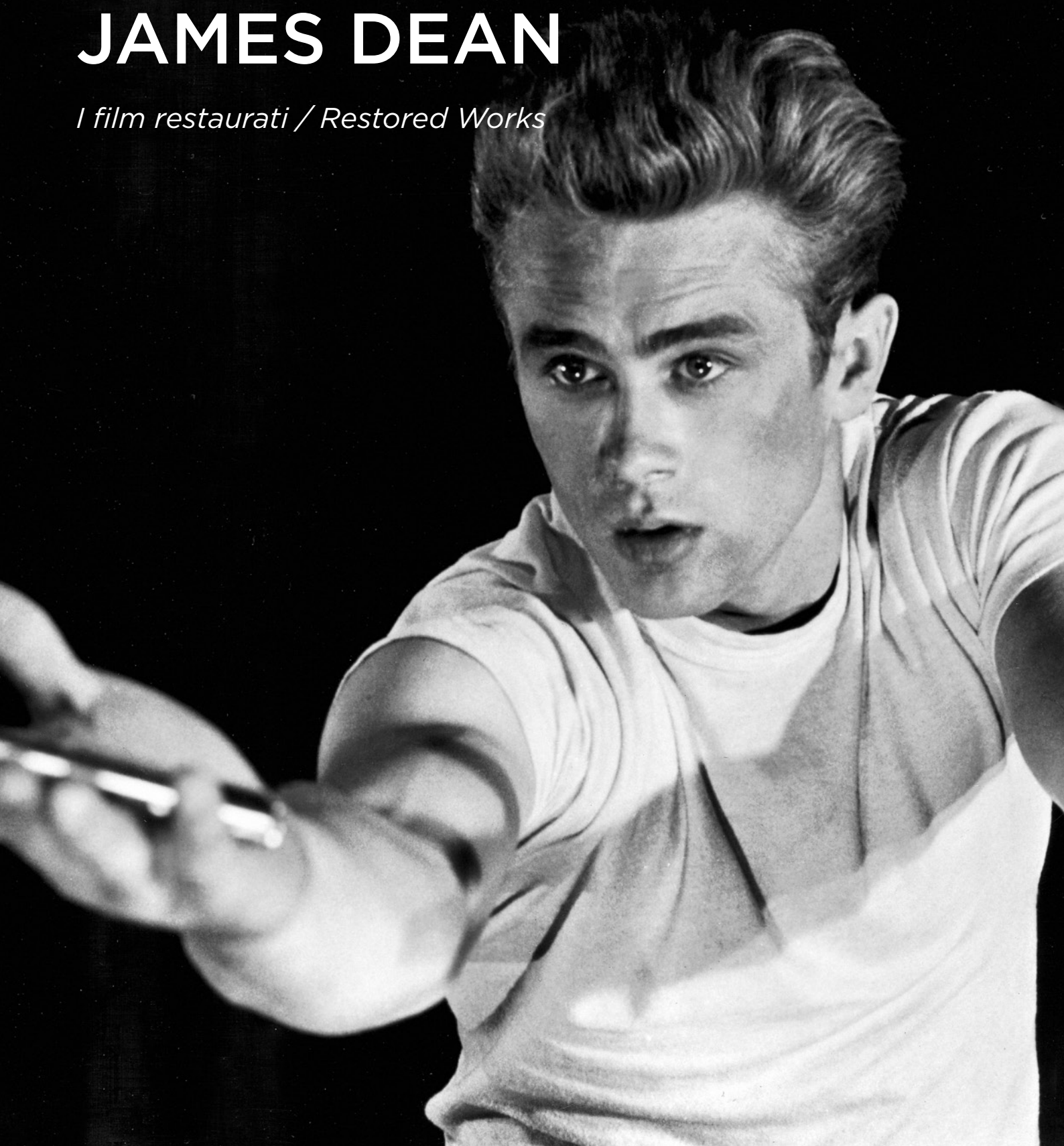


JAMES DEAN

I film restaurati / Restored Works



EAST OF EDEN

USA, 1955 Regia: Elia Kazan

■ T. it.: *La valle dell'Eden*. Sog.: dal romanzo omonimo di John Steinbeck. Scen.: Paul Osborn. F.: Ted McCord. M.: Owen Marks. Scgf.: James Basevi, Malcolm Bert. Mus.: Leonard Rosenman. Int.: James Dean (Cal Trask), Julie Harris (Abra), Raymond Massey (Adam Trask), Burl Ives (Sam), Richard Davalos (Aron Trask), Jo Van Fleet (Kate), Albert Dekker (Will Hamilton), Lois Smith (Anne), Harold Gordon (Gustav Albrecht), Nick Dennis (Rantini). Prod.: Warner Bros.-First National ■ DCP. D.: 115'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with Italian subtitles* ■ Da: Warner Bros per concessione di Park Circus ■ Il restauro 4K del negativo camera 35mm originale è stato realizzato alla Warner Bros. Motion Picture Imaging. Data la popolarità del film, il negativo aveva subito significativi danni fisici. Il suono stereo è stato ricavato da Chace Audio by Deluxe dalle colonne magnetiche delle copie di distribuzione / *4K restoration from the 35mm original camera negative at Warner Bros. Motion Picture Imaging. This original camera negative sustained heavy physical damage due to the popularity of the film. The stereo soundtrack was retrieved by Chace Audio by Deluxe from 35mm 'Mag Stripe' prints, manufactured for original release*

La grande intuizione di Kazan fu James Dean, un giovane attore che aveva interpretato il provocante ragazzo arabo nell'adattamento teatrale dell'*Immoralista* di André Gide ed era riuscito a sedurre non solo il protagonista ma anche la critica. Fu lo sceneggiatore Paul Osborn a proporre Dean, e dopo un breve colloquio Kazan fu certo che questo ragazzo era Cal. Steinbeck fu d'accordo, disse "eccome se lo è!" e la questione fu risolta.

Robert Cornfield in Elia Kazan, *Appunti di regia*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2011

Sentivo che il corpo di Dean era molto grafico [...]. Addirittura camminava come un granchio, come se cercas-

se sempre di rannicchiarsi. Io me ne accorgevo, ma non è una cosa visibile nei primi piani. Comunque Dean era storpio dentro – non era come Brando. La gente li paragonava, ma non c'era nessuna somiglianza. Era un ragazzo molto, molto più malato, e Brando non è malato, è solo tormentato. Ma penso anche che ci sia qualcosa di speciale nel volto di Dean. È un volto così desolato e solo e strano. E ci sono momenti in cui uno si dice "Oh, Dio, ma è bellissimo – che spreco! Quanta bellezza perduta!".

Dean era quello che aveva il talento più naturale dopo Marlon. Ma gli mancava la tecnica; non aveva una formazione adeguata. Non era in grado di interpretare ruoli che non fossero nelle sue corde. Spesso azzecchava una scena istintivamente al primo colpo. A volte invece no e allora cominciavano i problemi. Non aveva neanche un'intelligenza di prim'ordine. Dirigerlo era gratificante perché coglieva sempre qualcosa dello spirito della gioventù che si considerava defraudata dalla generazione precedente. Ma c'era un elemento di autocommiserazione e lo

trovavo seccante. C'era in lui una considerevole dose di innocenza, che però non si accompagnava alla forza o al coraggio ma all'odio e a una sorta di disperazione. La sua immaginazione era limitata, come quella di un bambino. Dirigerlo era come dirigere il cane Lassie; il regista somministrava una serie di premi e di minacce e ingaggiava con lui una partita psicologica. Bisognava coccolarlo e abbracciarlo oppure minacciare di abbandonarlo. Il suo attore preferito era Brando, e qui il solo termine possibile è adorazione. Quando Brando venne a far visita al set della *Valle dell'Eden* Jimmy era intimorito e quasi raggrinzito per il rispetto. Ma non sono d'accordo con quanti dissero che aveva preso in prestito i manierismi di Marlon; lui aveva già i suoi, ed erano più che sufficienti.

Elia Kazan, *Appunti di regia*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2011

Kazan's great casting hunch was James Dean, a young actor who had played the tantalizing Arab boy in a stage adaptation of André Gide's The Immoralist and succeeded in seducing critics in ad-



East of Eden

dition to the play's protagonist. Screenwriter Paul Osborn suggested Dean, and after a brief interview, Kazan was sure this guy was Cal. Steinbeck agreed, "said he sure as hell was, and that was it". Robert Cornfield in *Elia Kazan, Kazan on Directing, Alfred A. Knopf, New York 2009*

I felt that Dean's body was very graphic; it was almost writhing in pain sometimes [...]. He even walked like a crab, as if he were cringing all the time. I felt that, and that doesn't come across in close-up. Dean was a cripple, anyway, inside – he was not like Brando. People compared them, but there was no similarity. He was a far, far sicker kid, and Brando's not sick, he's just troubled. But I also think there was a value in Dean's face. His face is so desolate and lonely and strange. And there are moments in it when you say, "Oh, God, he's handsome – what's being lost here! What goodness is being lost here!"

Dean had the most natural talent after Marlon. But he lacked technique: he had no proper training. He could not play a part outside his range. He often hit a scene immediately and instinctively right. Sometimes he did not and then there would be problems. Nor was his intelligence of a high order. Directing him was gratifying because he always caught something of the spirit of the youth which considered itself disenfranchised by the preceding generation, their parts. But there was an element of self-pity here and I found this irksome. He had considerable innocence but not as an adjunct of strength or courage; but of hatred and a kind of despair. His imagination was limited; it was like a child's. To direct him was somewhat like directing Lassie the dog; the director dealt in a series of rewards and threats and played a psychological game with him. He had to be coddled and hugged or threatened with abandonment. His own favorite actor was Brando, and the only word possible here is hero-worship. When Brando came to visit my set of East of Eden, Jimmy was awestruck and nearly shriveled with

respect. But I cannot concur in an impression that has some currency, that he fell into Marlon's mannerisms; he had his own and they were ample.

Elia Kazan, Kazan on Directing, Alfred A. Knopf, New York 2009

REBEL WITHOUT A CAUSE

USA, 1955 Regia: Nicholas Ray

■ T. it.: *Gioventù bruciata*. Sog.: Nicholas Ray, dal saggio omonimo di Robert Lindner. Scen.: Stewart Stern, Irving Schulmann. F.: Ernest Haller. M.: William H. Ziegler. Scgf.: Malcolm C. Bert. Mus.: Leonard Rosenman. Int.: James Dean (Jim), Natalie Wood (Judy), Sal Mineo ('Plato'), Jim Backus (Frank), Ann Doran (Carol), Corey Allen (Buzz), William Hopper (padre di Judy), Rochelle Hudson (madre di Judy), Dennis Hopper (Goon). Prod.: David Weisbart per Warner Bros., First National ■ DCP. D.: 111'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles ■ Da: Warner Bros per concessione di Park Circus ■ Restaurato da Warner Bros. in collaborazione con The Film Foundation grazie al contributo di Gucci e The Film Foundation / Restored by Warner Bros. in collaboration with The Film Foundation. Restoration made possible through funding provided by Gucci and The Film Foundation.

Il restauro è stato realizzato alla Warner Bros. Motion Picture Imaging partendo dalla scansione alla risoluzione di 8K del negativo camera originale in CinemaScope (2.55:1). Il negativo originale non era più in grado di produrre una stampa fotocimica soddisfacente a causa dello scolorimento.

Il suono stereo originale è stato restaurato da Chace Audio by Deluxe e ricavato dalle colonne magnetiche delle copie di distribuzione. Il regista Nicholas Ray girò il film usando un dei primi negativi colore Eastman 5248, alternativa economica al procedimento delle tre matrici Technicolor. Purtroppo questo negativo non permetteva una resa ottimale dei colori. Trattando-

si di un film in 'WarnerColor', è stato il laboratorio della Warner Bros., e non la Technicolor, a sviluppare il negativo Eastman e a creare le sezioni ottiche.

Ned Price

Rebel without a Cause resta la rappresentazione hollywoodiana più emblematica della gioventù moderna (gli italiani e altri europei avevano già compiuto questa ricognizione), non più incarnata dalle presenze stereotipate di Shirley Temple e Mickey Rooney ma da creature fragili, tormentate e disorientate sulla soglia dell'età adulta. Nessun altro film seppe addentrarsi così tanto in questa tematica. Il saggio del dottor Robert Lindner da cui fu tratto il film era sepolto negli archivi della Warner dal 1946 e fu ripescato proprio quando la tematica giovanile si stava facendo scottante.

I giovani attori trovarono nel regista un'anima affine che li capiva e che sapeva vedere nell'onore e nella dignità le caratteristiche salienti – già oltre la portata delle persone più anziane – della loro generazione. Il ritratto che Nicholas Ray fece di James Dean (e naturalmente di Natalie Wood e Sal Mineo) era plausibile e trattava con irriverenza i precetti dell'Actors' Studio. Non a caso, contrariamente a Kazan e a Stevens, Ray fu il solo a non lamentarsi del carattere di James Dean.

Il film traeva la propria verosimiglianza dalla ricerca antropologica, sempre cara a Nicholas Ray. Ma non avrebbe potuto conquistare il rango di verità eterna senza il CinemaScope (nel glorioso formato 2.55:1) e il colore (ricordiamo che il film fu girato per dieci giorni in bianco e nero prima che la Warner Bros. decidesse il passaggio al colore): lo testimoniano già i primi sensazionali minuti nella stazione di polizia. La messinscena è fondamentale in questo sottile e improbabile melodramma condensato in ventiquattro ore. I giovani volti di Dean e Wood, prima estranei l'uno all'altra e ora costretti ad affrontare l'ignoto, mettono in campo la tenerezza quale sorprendente antago-



Rebel without a Cause

nista di un mondo troppo crudele e la miracolosa forza dell'innocenza ancora intatta. Anche i luoghi, come il planetario e la sua notte artificiale seguita da una notte vera e dai suoi lampi di vita familiare, offrono un efficace contrasto con l'ipocrisia del mondo adulto.

Ma le parole più eloquenti restano quelle di François Truffaut, che considerava James Dean "un eroe baudelairiano": "In James Dean i giovani d'oggi si ritrovano completamente, e più che per le ragioni che si citano di solito, violenza, sadismo, frenesia, malvagità, pessimismo e crudeltà, per altre infinitamente più semplici e quotidiane: pudore dei sentimenti, fantasia in ogni occasione, purezza morale senza rapporti con la morale corrente ma più rigorosa, gusto inestinguibile dell'adolescente per la competizione, ebbrezza, orgoglio e rimpianto di sen-

tirsi 'fuori' della società, rifiuto e desiderio di integrarsi e infine accettazione – o rifiuto – del mondo come è".

Peter von Bagh

Restoration was completed from an 8K scan of the original CinemaScope (widescreen 2.55:1) camera negative at Warner Bros. motion Picture Imaging. Due to color fading, the original camera negative could no longer yield an acceptable photochemical print. The stereo soundtrack was reconstructed by Chace Audio at Deluxe from the magnetic soundtrack stripes of release prints.

Director Nicholas Ray shot this film using early single-strip Eastman color 5248 negative, which was a low-cost alternative to the 3-strip Technicolor process. Unfortunately, this early color negative yielded poor color imagery. This was a 'WarnerColor' feature, which meant

that the Eastman negative would be processed and optical sections created at the Warner Bros. laboratory, rather than at Technicolor.

Ned Price

Rebel without a Cause is the striking, quintessential Hollywood film about the emergence of modern youth on screen (Italian and other European cinemas had made redefinitions earlier) – no longer represented by the zombielike presences of Shirley Temple or Mickey Rooney, but by recognizable fragile, searching souls and their vertigo on the threshold of adulthood. No film went into this so profoundly, nothing even came close. The premise – Dr. Robert Lindner's study – had been in the Warner archives since 1946; it was tackled at the precise moment when young people became an independent force.

Young actors found in their director an understanding soul brother who saw honor and dignity – already beyond the grasp of older people – as defining characteristics. Thus, Nicholas Ray's portrayal of James Dean (and of course of Natalie Wood and Sal Mineo as well) seemed real and somehow sovereignly irreverent even about Actors' Studio concepts; symptomatically Ray, contrary to Kazan or Stevens, was the only one who didn't complain about Dean's behavior. This vision's truthfulness was based on anthropological research, always close to the heart of Nicholas Ray. But it could not have become timelessly true without the touch of color and CinemaScope (in its great early period of 1:2.55 format – ten days were filmed in black and white before Warner Bros. made the change), epitomized immediately in the sensational first minutes at the police station. The mise-en-scène means everything in this subtle melodrama that takes place in 24 hours, and its improbable story, condensed for the sake of deeper truth: the young faces of Dean and Wood, previously strangers to each other, confronted with the great unknown, tenderness as a surprising counterforce to the too cruel world, the miraculous feeling that the best human potential is still untapped; and the places, like the planetarium and its artificial night, followed by the short real night there and its flash of a true family in contrast to the perverted realities in the homes of each of the three adolescents.

François Truffaut, for whom Dean was "a Baudelairian hero", wrote the most eloquent lines about him: "In James Dean, contemporary youth recognizes itself completely, less for the reasons that are usually said – violence, sadism, frenzy, darkness, pessimism and cruelty – than for others infinitely more simple and everyday: emotional modesty, fantasy every moment, the eternal taste of adolescence for the test, drunkenness, pride and regret at feeling 'outside' of society, refusal of the desire to belong, and finally the acceptance – or refusal – of the world as it is".

Peter von Bagh

GIANT

USA, 1956 Regia: George Stevens

■ T. it.: *Il gigante*. Sog.: dal romanzo omonimo di Edna Ferber. Scen.: Fred Guiol, Ivan Moffat. F.: William C. Mellor. M.: William Hornbeck. Scgf.: Boris Leven. Mus.: Dimitri Tiomkin. Cost.: Marjorie Best. Int.: Rock Hudson (Jordan 'Bick' Benedict), Liz Taylor (Leslie), James Dean (Jett Rink), Mercedes McCambridge (Luz Benedict), Carroll Baker (Luz Benedict II), Dennis Hopper (Jordan Benedict III), Sal Mineo (Angel), Elsa Cardenas (Juana Benedict), Chill Wills (zio Bawley), Rod Taylor (David). Prod.: Henry Ginsberg, George Stevens per Giant Productions, Warner Bros. ■ DCP. D.: 201'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles ■ Da: Warner Bros per concessione di Park Circus ■ Il restauro 4K dal negativo camera 35mm originale è stato realizzato alla Warner Bros. Motion Picture Imaging con la supervisione di George Stevens Jr. Trattandosi di un film in 'WarnerColor', è stato il laboratorio della Warner Bros., e non la Technicolor, a sviluppare il negativo Eastman e a creare le sezioni ottiche / 4K restoration from the 35mm original camera negative at Warner Bros. Motion Picture Imaging , under the supervision of George Stevens Jr. Giant was a 'WarnerColor' feature, which meant that the Eastman negative would be processed and optical sections created at the Warner Bros. laboratory, rather than at Technicolor.

Non c'è immagine del giovane Jett Rink in *Giant*, non c'è sua apparizione, sua fuga, suo sguardo sbieco, suo ritrarsi in penombra che non sembri già predisposto in funzione del mito (e relativo *merchandising*). Jimmy Dean, cappello calato sugli occhi, allunga le gambe sul cruscotto della macchina scoperta. Jimmy Dean appoggiato allo stipite della porta, questa volta il cappello getta un'ombra su metà del viso, esasperando il rilievo delle labbra socchiuse a reggere la sigaretta. Jimmy Dean corre, solo come un giovane coyote, su uno sfondo vuoto di deserto – come il giovane coyote che Liz Taylor vede, annuncio di terra selvatica, dal

finestrino del treno su cui ha appena consumato la sua notte di nozze.

Non è solo luce postuma, la tragedia americana dell'eroe giovane e bello – e *killed in action* (su una strada della California, a riprese non ancora ultimate). La presenza di Jimmy Dean in *Giant* risponde a un esigente processo di costruzione divistica. Con sottigliezza George Stevens lo conduce lavorando sui margini, sulle soglie. Accoglie il turbamento che il corpo ancora quasi adolescente, alieno, così Actors' Studio, porta in un'epopea ranchera che non è la sua. Jimmy Dean recita sempre "a lato", come scrive Truffaut; è sempre fuori, spesso in qualche punto del secondo piano, ed è come se quel che accade in primo piano perdesse fuoco e interesse.

Sulla soglia della grande casa di Reata celebra il suo successo e l'inizio della fine. Dall'orma del piedino della dea, di Leslie/Liz che Jett Rink desidera senza averne il coraggio, sono uscite bolle di petrolio. Ci vuole tempo e lavoro, e lunghi fuoricampo mentre i protagonisti sono impegnati a collaudare il proprio matrimonio, ma infine il petrolio erompe, lo inzuppa. Jett Rink sarà un uomo solo, ma un uomo ricco. Esibisce trionfante la propria faccia unta e nera – come la faccia di *Accatone* sporca di sabbia, è l'annuncio d'un destino, una ridente maschera tragica. Questa scena magnifica è il displuvio del film, dove *Giant* risplende per quel che è: un capolavoro mancato.

Stevens sa mettere in scena come pochi le dinamiche familiari, il loro funzionamento affettivo ed economico. Come mostrano le sue commedie anni Quaranta (*The Talk of the Town*, *The More the Merrier*), è capace di raccontare, accarezzando i dettagli, quel che accade nelle case. La sua Reata, un gotico americano dai colori schiariti, sembra l'eccentrico prelievo da un quadro di Hopper – intorno non c'è il New England ma il rovente nulla texano, identica però l'evocazione dell'isolamento. *Giant* ha molti meriti, che non gli impediscono di diventare una

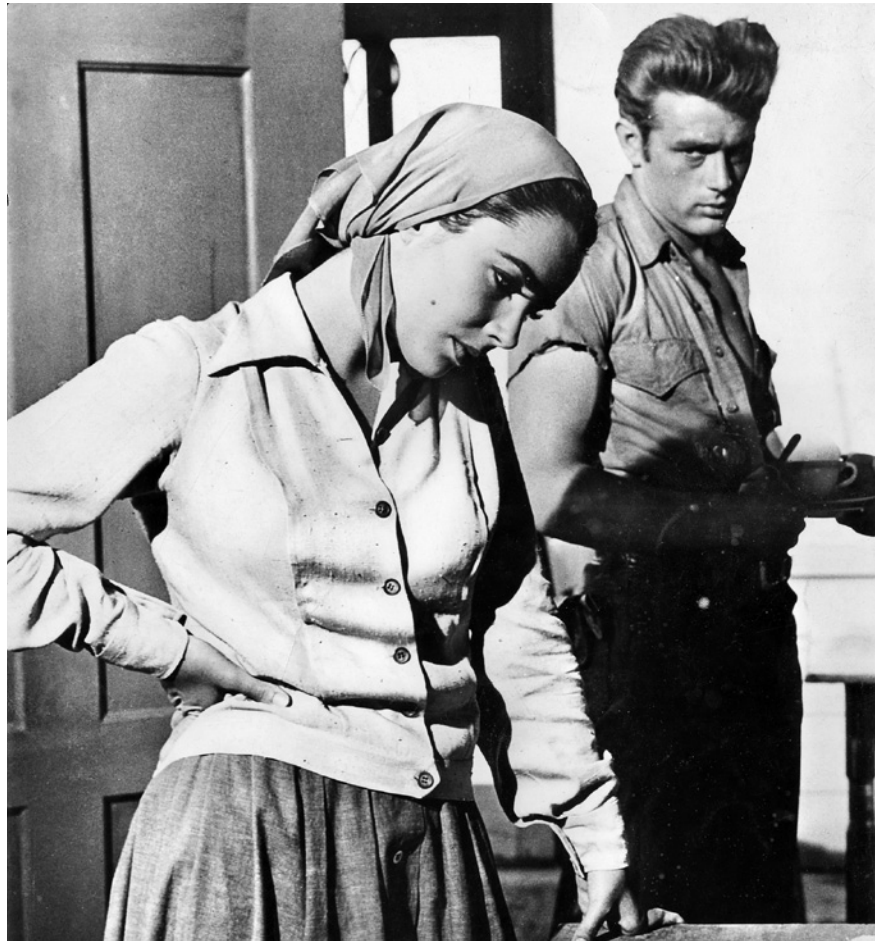
ridondante saga sui vecchi e i giovani, la rete narrativa più fitta ma meno tesa, il melodramma blandamente delegato alla causa civile e antirazzista; non aiuta il trucco che di colpo deve aggiungere a tutti vent'anni. Il gigante fragile, l'innocenza americana ormai corrotta dal petrolio, ha quella terribile stempiatura posticcia. Sì, dispiace che siano queste le ultime immagini che il cinema conserva di lui. Ma così è andata questa vita (di Jett Rink, di Jimmy Dean).

Paola Cristalli

In Giant there is not an image, appearance, departure, sideways look or retreat into shadows of the young Jett Rink that does not seem made for myth (and its merchandising). Jimmy Dean, with his hat pulled over his eyes, stretching his legs onto the convertible's dashboard. Jimmy Dean leaning against the door jamb, his hat casting a shadow on his face, magnifying his half-closed lips holding a cigarette. Jimmy Dean running alone like a young coyote on an empty desert background – like the young coyote Liz Taylor sees, herald of a wild land, from the train where she just spent her wedding night.

It is not just a question of posthumous light, the American tragedy of the young and beautiful hero killed in action (on a California road, while shooting was still underway). The presence of Jimmy Dean in Giant complies with the demanding process of making a star. With subtlety George Stevens directs him along edges and thresholds. He endures the agitation that this still almost adolescent, alien and decidedly Actors' Studio figure brings to a rancher epic that is not his own. Jimmy Dean consistently acts "on the side", as Truffaut wrote; he is always far away, often somewhere in the background, and what happens in the foreground suddenly becomes blurred and of less interest.

On the threshold of the grand house at Reata he celebrates his success and the beginning of the end. Oil bubbles up from the footprints of the goddess Leslie/Liz, for whom Jett Rink pines in silence. It takes time and work, and long off-screen



Giant

sequences while the main characters are putting their marriage to the test, but in the end the oil blows out and drenches him. Jett Rink will be a lonely but rich man. He triumphantly shows off his oily black face – like Accattonè's face covered in sand, it announces his fate, a smiling tragic mask. This magnificent scene is the film's turning point where Giant shines for what it is: a failed masterpiece.

Few knew how to present family dynamics and how they function emotionally and economically like Stevens. As his comedies from the 1940s demonstrate (The Talk of the Town, The More the Merrier), he could tell the story of what was going on inside homes, caressing the details. His Reata, a faded American Gothic, seems a wild sample taken from

a Hopper painting – it is not surrounded by New England but the scorching nowhere of Texas, yet the sense of isolation is the same. Giant has many virtues, which, however, do not prevent it from becoming a bombastic saga about the old and the young, the narrative network dense but not taut, the melodrama feebly assigned to civil rights and anti-racism; and the makeup that has to suddenly make everyone look twenty years older does not help. The fragile giant, American innocence made corrupt by oil, has an awful fake receding hairline. Yes, it is a shame that these are the final images of him preserved on film. But that is how life went (Jett Rink's life, and Jimmy Dean's).

Paola Cristalli