

## ***Touch of Evil* tra restitutio textus e restauro creativo**

Federica Rovelli

Università degli Studi di Cagliari  
frovell@yahoo.it

---

È noto che la gestazione e le trattative precedenti la distribuzione dei film di Welles produssero spesso testi poco aderenti alla volontà del regista. Non costituisce un'eccezione il caso di *Touch of Evil*, la cui direzione venne affidata a Welles quasi casualmente – in seguito a un malinteso tra la Universal e Charlton Heston –, per essergli successivamente sottratta nelle ultime fasi di post-produzione; la versione licenziata dalla casa cinematografica nel 1958 fu quindi distribuita senza il suo consenso. Ciononostante la paternità del film non parve mai messa in discussione da pubblico e critica. Significativa, e forse all'origine di tale fraintendimento, fu la presa di posizione di André Bazin che, riconoscendo nell'opera uno dei vertici della produzione wellesiana, la proclamò primo esempio di un nuovo cinema dell'ambiguità (Bazin [1958] 2005, pp. 172-6). Negli anni successivi *Touch of Evil* venne restaurato per due volte con l'intenzione di offrire una versione del testo maggiormente conforme alla volontà di Welles: le due nuove versioni, distribuite rispettivamente nel 1976 e nel 1998, si imposero di volta in volta come punto di riferimento influenzando nuove generazioni di critici, cineasti, spettatori e divenendo oggetto di studi analitici. A questo proposito, e prima di addentrarsi in un discorso più specificamente audiovisivo, sarà utile ricapitolare le tappe che hanno portato alla distribuzione delle tre versioni attualmente esistenti per comprendere su quale tipo di testo (o 'testi') si stia tentando di indagare.

La prima versione di *Touch of Evil* (1958) è il risultato dell'estromissione di Welles dal progetto, voluta del vicedirettore della Universal Edward Muhl che, in accordo con Jonathan Rosenbaum – allievo del regista –, ordinò a Ernst Nims di rimontare il film, a Harry Keller di girare quattro nuove scene per chiarire la trama della narrazione, disponendo la chiusura della post-produzione (Leeper 2001, p. 227). Welles poté visionare il risultato di questa operazione una sola volta senza interruzioni e, amareggiato per molte delle scelte effettuate, scrisse di getto il celebre *dossier* di 58 pagine, riportante indicazioni precise per 50 modifiche (Welles [1957] 2008). Per dovere di completezza, e benché il dato venga spesso omesso, bisogna sottolineare che nello stesso *dossier* Welles non mancò di esprimere apprezzamento per il risultato conseguito in alcuni casi specifici, e che dal canto suo la Universal non si rifiutò totalmente di soddisfare le richieste avanzate dal regista, ritoccando più di una scena nella direzione indicata. La seconda versione del film distribuita incarna il desiderio di restituire un testo più vicino a quello immaginato dall'autore. Nei fatti, tuttavia, si tratta semplicemente della stessa versione del 1958 ampliata attraverso il reinserimento delle scene tagliate da Muhl: il montaggio rimane dunque quello rimaneggiato da Nims. La terza versione, infine, fu licenziata da un'équipe che, sotto la supervisione del produttore Rick Schmidlin e con l'aiuto di Rosenbaum – il già citato allievo di Welles –, comprendeva Walter Murch nel ruolo di *sound editor*, Bob O'Neil come direttore del laboratorio fotografico e Bill Varney a capo della *sound crew*. La nuova versione del film, definita dai suoi stessi artefici come un 'restauro', venne elaborata a partire dai seguenti materiali: la versione del 1976, costituita da un negativo della traccia video e da un master magnetico della traccia sonora con dialoghi, musica e effetti (*DME*), fu impiegata come vero e proprio *copytext* di partenza; la parte di negativo originale per il piano-sequenza iniziale, vale a dire privo dei titoli di testa sovraimpressi, fu ritrovata in una delle scatole contenenti la versione del 1976 e quindi sostituita al frammento corrispondente del *copytext* (Ondaatje 2002, p. 186). A partire da questi materiali l'équipe tentò di apportare le 50 modifiche segnalate da Welles nei suoi scritti. Molte indicazioni vennero desunte, oltre che dal *dossier*, da alcune annotazioni, in particolare da nove pagine di *sound notes* indirizzate a Joe Gershenson (Tully 1999) – capo del *music department* nel 1958 – e da alcune riflessioni scritte, in possesso di Nims. Le *sound notes*, redatte mentre il film veniva girato, contengono le indicazioni utilizzate successivamente da Henry Mancini per la composizione della colonna sonora; Welles vi descrisse minuziosamente i generi di musica da impiegare, per costruire il clima di frontiera caratteristico del film, e il criterio di distinzione tra *background music* – «[...] “realistica”, nel senso che è letteralmente eseguita durante l'azione» – e *underscoring music* – quella «[...] che accompagna l'azione e che non proviene da radio, night club o altro» – esprimendo la volontà di riservare alla prima una po-

sizione di netta preminenza sulla seconda (*ibidem*). Le annotazioni conservate da Nims sono citate unicamente in un'intervista a Murch (Ondaatje 2002, p. 196): stando al racconto del *sound editor*, esse contengono alcune riflessioni di Welles sulle strategie adottate per l'uso del sonoro; purtroppo non è specificato a quali anni risalgano, è chiaro tuttavia che esse non furono scritte per *Touch of Evil*. Sospendendo momentaneamente qualsiasi giudizio sulla validità dei criteri di restauro fin qui descritti, il primo scopo di questo contributo sarà quello di verificare in che modo la dimensione sonora sia stata coinvolta nei vari tentativi di ricostruzione del testo e di evidenziare come le eventuali modifiche apportate si ripercuotano sul prodotto audiovisivo nel suo complesso. Una riflessione conclusiva, condotta alla luce degli esempi esaminati, sarà quindi dedicata al problema della restaurazione/restituzione.

### **La morte di Linnekar**

Il celebre piano-sequenza iniziale (1958, 1976, 1998: 0' 0"-4' 7"), in assoluto la scena più discussa del film, costituisce un primo esempio interessante. Apertamente criticato dal regista nella realizzazione del 1958, divenne protagonista delle scoperte più rilevanti nelle fasi di restauro degli anni Novanta. La scena che Welles visionò, all'indomani del lavoro di Muhl e Keller, è quella riutilizzata anche nella versione del 1976: la colonna sonora di Mancini è protagonista assoluta e accompagna i titoli di testa oltre a preparare il momento dell'esplosione della bomba nascosta nell'auto di Linnekar. Il commento di Welles nel *dossier* fa comprendere quanto essa fosse lontana dal suo progetto: «Immagino che la traccia del suono attualmente impiegata per la sequenza iniziale sia provvisoria [...] non si capisce bene dove intendiate collocare i titoli» (Welles [1957] 2008, p. 1). Welles, inoltre, descrive dettagliatamente ciò che si aspettava di trovare dal punto di vista della sonorizzazione: «[...] il piano doveva presentare una successione di numeri musicali latino-americani differenti e contrastanti [...] gli altoparlanti sono all'entrata di ogni bettola, piccola o grande [...]. Il fatto che tutte le strade di questa città di frontiera siano invariabilmente sonorizzate con questa musica è stato previsto come dispositivo basilare di tutto il film» (*ivi*, p. 1). Indicazioni ben precise su come ottenere il timbro distorto nel giusto modo vengono fornite dallo stesso Welles nelle *sound notes*: «Di fondamentale importanza è notare che, nella registrazione di questi numeri – che si suppone siano ascoltati attraverso gli altoparlanti nelle strade –, l'effetto dovrebbe risultare tanto brutto quanto sarebbe nella realtà. La musica stessa dovrebbe essere suonata con abilità, d'altra parte non sarà sufficiente far passare la traccia attraverso una “camera eco” con una certa quantità di filtri nel mixaggio finale di questi» (Tully 1999). Ulteriori indizi sul progetto sonoro del regista arrivarono quando di questa sequenza venne rin-

venuto non solo il negativo privo dei titoli di testa, poi impiegato per il ripristino della parte fotografica, ma anche una parte della traccia audio: gli ingegneri del suono dell'équipe Schmidlin, rimuovendo il tema musicale di Mancini dal mix dei tre canali *DME*, ritrovarono infatti i suoni ambientali descritti dal regista e composti da passi, sirene delle macchine, belati delle capre e voci delle comparse. Non sembra possibile stabilire se questa traccia fosse stata già ascoltata e ritenuta idonea da Welles, fatto sta che essa coincide perfettamente con la descrizione del *dossier*. Recuperata questa parte dell'audio, Murch decise di interpretare le parole di Welles per la parte più propriamente musicale: il *sound editor* utilizzò la musica presente nel resto del film e quella presente nella colonna sonora preparata da Mancini, quasi come se si trattasse di una *ouverture*. Il risultato è un insieme di suoni e ritmi che enfatizza la varietà di culture, razze e classi sociali tipiche di una situazione 'di frontiera' (Leeper 2001, p. 232) e che potrebbe essere descritta con il termine *pansound*, coniato da James Naremore (2004 [1978], p. 66) in riferimento al già noto *panfocus*. Infine Murch decise di associare l'auto di Linnekar a un brano di rock'n'roll trasmesso dall'autoradio seguendo una strategia riscontrabile in tutto il film (Tully 1999). L'aggiunta di questo dettaglio, tuttavia, risulta evidentemente creativa e ha delle ripercussioni profonde sul piano audiovisivo: con l'inserimento di pochi frammenti di musica provenienti dall'auto, Murch definisce infatti un punto d'ascolto conforme al punto di vista, davanti al quale scorrono, oltre all'auto contenente la bomba, tutti gli altri elementi caratterizzanti la città di frontiera. Le indicazioni di Welles erano molto meno circostanziate e avrebbero potuto riferirsi persino alle sensazioni uditive dei Linnekar. All'atto pratico, quindi, esse avrebbero potuto essere associate a un punto d'ascolto in contraddizione rispetto a quello determinato sul piano delle immagini, secondo una formula certamente insolita e sperimentale. Senza spingersi oltre in ipotesi meramente speculative o entrare in merito a valutazioni relative all'efficacia di ciascuna soluzione, bisognerà convenire almeno su due elementi: il semplice inserimento di una musica proveniente da un'autoradio può risultare determinante per la definizione del senso generale di un testo audiovisivo; l'operazione di Murch si pone a un livello non semplicemente restaurativo o ricostruttivo, ma evidentemente coautorale.

### L'omicidio di Grandi

Il secondo esempio in esame è costituito dalla scena dell'omicidio di Grandi (1958: 1h 9' 29"-1h 14' 56"; 1976: 1h 20' 44"-1h 26' 10"; 1998: 1h 16' 38"-1h 22' 5") che ha luogo nel Ritz Hotel. Nel corso delle indagini sulla morte di Linnekar, Vargas e Quinlan si sono già scontrati apertamente per

la linea da tenere durante gli interrogatori; scoperto dal messicano nel tentativo di falsificare delle prove a carico di un indiziato, Quinlan decide di liberarsi di lui infangando la reputazione della moglie. Suzan Vargas viene quindi rapita dai ragazzi della famiglia Grandi, che mettono in scena un'orgia lasciando al fianco della donna, in stato di shock, marijuana ed eroina. Quinlan, dopo aver segnalato anonimamente il ritrovamento della signora Vargas, uccide Grandi nella stessa camera in cui questa dorme, col duplice scopo di attribuirle l'omicidio e liberarsi di un testimone scomodo. In questo caso tutte e tre le versioni del film sono caratterizzate da una precisa atmosfera creata, sul piano sonoro, attraverso la modifica dello statuto della traccia musicale. Appena la scena ha inizio, la traccia sonora impiegata in tutte le versioni ha le caratteristiche di una musica proveniente da un jukebox o da una banda collocati al piano inferiore dell'hotel: la qualità dell'audio è ovattata e la musica, di tipo *background* stando alle categorie impiegate dallo stesso Welles, è come filtrata dalle pareti dell'edificio. Anche la conclusione della scena è la medesima in tutti e tre i casi: la traccia musicale, praticamente portata a un'intensità maggiore e privata di filtri, viene impiegata come commento alle azioni che si svolgono sulla scena incrementata nell'intensità, gli ottoni e le conga contrappuntano i suoni della lotta tra Grandi e Quinlan modificando il loro ritmo a seconda delle circostanze e marcando delle vere e proprie cesure formali all'interno dell'azione. La nuova funzione *underscoring* si fa sempre più evidente nel proseguo della scena: le trombe si confondono con le urla di Grandi, le percussioni con il suo fiato, così come lo scoppio della tromba precede, come a introdurle, le urla di Suzan per la vista dell'uomo morto. Andando contro le leggi dell'acustica, e rendendo impossibile allo spettatore l'immedesimazione nel punto d'ascolto realistico – altrimenti la band o il jukebox dovrebbero essere entrati nella stanza in cui si sta consumando l'omicidio –, lo stratagemma adottato carica la scena di un'atmosfera onirico-surreale, chiaramente riferibile al punto di osservazione di Suzan, ancora in stato di dormiveglia, che sarà presto assunto come principale. Le tre versioni del testo, tuttavia, divergono a causa di un dettaglio: in quelle del 1958 e del 1976 il passaggio da statuto *background* a quello *underscoring* della musica è giustificato da un elemento narrativo: la rottura del vetro della finestra da parte di Grandi durante la lotta (1958: 1h 13' 31"; 1976: 1h 24' 45"). Nella versione del 1998, invece, l'intensità sonora aumenta nel momento in cui Quinlan innervosito smette di parlare al telefono e chiude la porta a chiave (1998: 1h 19' 55"); ancora prima che Grandi rompa il vetro della finestra i decibel continuano ad aumentare e il suono inizia a perdere la qualità ovattata caratteristica della parte iniziale della scena. Nella ver-

sione Schmidlin-Murch, dunque, la trasformazione dello status dell'elemento musicale non è giustificata da alcun elemento narrativo – anzi la chiusura della porta dovrebbe sortire un effetto contrario e attutire ulteriormente il suono – e la rottura della finestra perde la sua funzione strutturale di demarcazione tra dentro-fuori, reale-surreale per divenire mero accadimento scenico. I risultati ottenuti sono differenti anche a causa della diversa successione temporale degli eventi: nella prima versione la musica diviene *underscoring* quando Suzan incomincia a riprendere conoscenza, preannunciando il cambio di prospettiva che caratterizzerà la successiva porzione di narrazione; nella seconda essa diviene commento qualche istante prima. Il cambio di prospettiva che nella versione precedente sembrava introdotto da questo differente status del suono, è quindi preannunciato con maggior anticipo.

È necessaria un'ulteriore precisazione: a rigor di logica, infatti, il precedente esempio non dovrebbe avere nulla a che vedere con la 'volontà dell'autore', dato che l'intera sonorizzazione, e di conseguenza il progressivo incremento dei decibel, è da attribuire all'*editing* Universal del 1958; l'operazione dell'équipe di Schmidlin-Murch, a sua volta, è di tipo arbitrario e surrettizio – poiché non apertamente denunciata a differenza di altre –, ma si ispira a quella del 1958. Si potrebbe addirittura obiettare che la selezione di questo esempio sia discutibile dal punto di vista metodologico. A questo punto diviene palese quanto sia rischioso operare in nome della 'volontà d'autore': Welles infatti non criticò affatto la scena in esame dando l'impressione di essere soddisfatto della sua realizzazione, o per lo meno di non reputarla disastrosa. Dobbiamo supporre, dunque, che essa avrebbe potuto essere presente anche nella versione licenziata dal regista. In effetti la trasformazione dello statuto dell'elemento musicale, che si verifica 'in diretta' sotto le nostre orecchie, quasi a svelare il meccanismo impiegato normalmente nelle colonne sonore del cinema hollywoodiano, costituisce una riflessione metatestuale originale, cui il regista avrebbe potuto accennare durante le riprese o che più semplicemente avrebbe potuto adottare a partire dalla proposta di un collaboratore.

## Conclusioni

I due esempi esaminati ci consentono di tornare sulle questioni inizialmente sollevate: il coinvolgimento della dimensione sonora nelle operazioni di 'restauro' è evidente e paragonabile, se non maggiore, a quello della dimensione video. Nel caso di *Touch of Evil*, d'altra parte, la dimensione sonora fu proprio quella cui Welles, ormai estromesso, dovette

smettere di lavorare, quindi gli interventi per rendere il film proiettabile sarebbero stati comunque indispensabili. I problemi principali, tuttavia, stanno nella definizione del termine 'restauro' e nel principio, dato quasi come assioma, del rispetto della 'volontà d'autore'. Il loro coinvolgimento nello stesso contesto sottintende, a ben vedere, un'aderenza a principi filologici che nel caso esaminato risultano continuamente piegati ad esigenze di tipo artistico. Lasciando da parte il problema relativo alla definizione del termine 'restauro' e alla possibilità che esso possa riferirsi a vere e proprie operazioni di 'ricostruzione' (Canosa 2001, pp. 1072-1083), è evidente che il testo del 1998 è frutto di un'operazione ai limiti della correttezza filologica. È sufficiente prendere in esame il caso degli scritti wellesiani tenuti in considerazione durante l'operazione per comprenderlo pienamente: se infatti il *dossier* del 1958 può essere considerato in tutto e per tutto un elenco di correzioni utile per una *emendatio* anche a posteriori del testo, le annotazioni contenute nelle *sound notes* offrono elementi interessanti per lo studio del processo creativo dell'autore, ma risultano difficilmente utilizzabili ai fini della *restitutio textus*. A volersi spingere oltre sarebbe sufficiente una sola valutazione per chiudere anzitempo qualsiasi discussione di tipo filologico: il film costituisce nient'altro che un'opera incompiuta il cui restauro delle parti compiute può essere certamente effettuato nel rispetto della 'volontà d'autore' ma il cui completamento esula dagli obiettivi propri della filologia. Qui si aprirebbe un'altra spinosissima questione: stabilire, a partire dalle differenti versioni a disposizione, quale porzione di testo doveva risultare completata al momento dell'estromissione di Welles. È ormai chiaro inoltre che il concetto di 'volontà d'autore' è sfuggente, avvicicabile solo asintoticamente, e in ogni caso inadeguato a guidare da solo un'operazione come quella tentata: seppure il volere del regista fosse stato ricostruibile senza possibilità di errore, difficilmente ciò sarebbe stato sufficiente a restituirci il *Touch of Evil* di Welles. Il testo filmico è fondamentalmente frutto di una negoziazione poliautoriale: ciò significa che se anche il regista avesse diretto le fasi finali di post-produzione del film non avrebbe lavorato personalmente alla sua sonorizzazione, ma si sarebbe limitato a visionare le proposte dei suoi collaboratori, bocciandole, suggerendo alternative o assumendole *in toto*. Quest'ultima riflessione, dunque, obbliga addirittura a riconsiderare l'idea che *Touch of Evil* costituisca un'opera incompiuta.

Evidentemente il cortocircuito logico ingenerato nel caso di questo film affonda le sue radici nella difficoltà che si incontra a maneggiare un testo 'a struttura complessa' come quello filmico, intorno al cui statuto si svolge già da tempo un importante dibattito (Canosa 2001, Mazzanti – Fa-

rinelli 2001, Micciché 2002); i problemi aumentano quando il testo in questione è frutto dell'opera di un regista il cui approccio è arrivato a stravolgere l'idea stessa che il cinema aveva della parola 'autore'. Ciò che in questo contesto è necessario sottolineare con maggior forza, tuttavia, è che la riflessione dedicata alla componente audio, all'interno di questo tipo di dibattiti, è ancora molto limitata e che il problema, recentemente sollevato (Calabretto 2010, pp. 277-286), merita sicuramente di essere approfondito in maniera sistematica.

### Bibliografia

- Bazin, André (1958), *Orson Welles*, Paris, Chavanne (trad. it. Elena Dagrada: *Orson Welles*, Trento, Temi, 2005).
- Beck, Jay – Grajeda, Tony (2008) [eds.], *Lowering the Boom. Critical Studies in Film Sound*, Urbana, University of Illinois Press.
- Calabretto, Roberto (2010), *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Venezia, Marsilio.
- Canosa, Michele (2001), *Per una teoria del restauro cinematografico*, in Brunetta, Gian Piero [cur.], *Storia del cinema mondiale*, vol. V (*Teorie, strumenti, memorie*), pp. 1069-1118.
- Comito, Terry (1985), *Touch of Evil: Orson Welles, Director*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Grajeda, Tony (2008), "A Question of the Ear". *Listening to Touch of Evil*, in Beck, Jay – Grajeda, Tony [eds.], *Lowering the Boom. Critical Studies in Film Sound*, Urbana, University of Illinois Press, pp. 202-217.
- Leeper, Jill (2001), *Crossing Musical Borders: The Soundtrack for Touch of Evil*, in Robertson Wojcik, Pamela – Knight, Arthur [eds.], *Soundtrack available. Essay on Film and Popular music*, Durham, Duke University Press, pp. 226-243.
- Mancini, Henry – Lees, Gene (1989), *Did They Mention the Music?*, Chicago, Contemporary.
- Mazzanti, Nicola – Farinelli, Gian Luca (2001), *Il restauro: metodo e tecnica*, in Brunetta, Gian Piero [cur.], *Storia del cinema mondiale*, vol. V (*Teorie, strumenti, memorie*), pp. 1119-1174.
- Micciché, Lino (2002), *Filmologia e filologia. Studi sul cinema italiano*, Venezia, Marsilio.
- Murch, Walter (1998), *Restoring the Touch of Genius to a Classic*, «New York Times», 6 settembre, section 2, pp. 16-17.
- (2003), *Touch of silence*, in Sider, Larry – Sider, Jerry – Freeman, Diane [eds.], *Soundscape: The School of Sound Lectures 1998-2001*, London, Wallflower, pp. 83-102.

- Naremore, James (1978), *The Magic World of Orson Welles*, Dallas, Southern Methodist University Press (trad. it. *Orson Welles. Ovvero la magia del cinema*, Venezia, Marsilio, 2004).
- Ondaatje, Michael (2002), *The Conversation: Walter Murch and the Art of Editing Film*, New York, Knopf.
- Placereani, Giorgio – Giuliani, Luca (2007) [cur.], *My name is Orson Welles. Media, forme, linguaggi*, Milano, Il Castoro.
- Rasmussen, Randy (2006), *Touch of Evil: No Man's Land*, in Id., *Orson Welles: Six Films Analysed, Scene by Scene*, Jefferson, McFarland, pp. 136-178.
- Tully, Tim (1999), *The Sound of Evil*, «Videography Magazine», January (disponibile all'indirizzo <http://filmsound.org/murch/evil/>).
- Venturelli, Renato (2007), *L'età del noir. Ombre, incubi e delitti nel cinema americano 1940-60*, Torino, Einaudi.
- Venturini, Simone (2006) [cur.], *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Udine, Campanotto.
- Welles, Orson (1957), "Touch of Evil". *Notes from director Orson Welles*, December 5, 1957, facsimile allegato a *Touch of Evil, 50th Anniversary Edition*, Universal, 2008.

## **Schede dei film**

### Welles Orson, *Touch of Evil* (USA 1958, 93' - 1976, 108')

SCENEGGIATURA: (da *Badge of Evil* di W. Masterson) O. Welles, P. Monash, F. Coen – DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA: R. Metty – SUONO: L. I. Carey, F. Wilkinson – MUSICA: H. Mancini – SUPERVISIONE MUSICALE: J. Gershenson – MONTAGGIO: V. Vogel A. Stell – COSTUMI: B. Thomas, TRUCCO: B. Westmore – AIUTO REGISTA: P. Bowles – PRODUTTORI: A. Zugsmith – CAST: C. Heston, J. Leigh, O. Welles, J. Calleia, A. Tamiroff, J. Moore, R. Collins, D. Weaver, V. De Vargas, M. Mills, V. Millan, L. Rios, M. Sargent, P. Harvey, J. Lansing, H. Shannon, M. Dietrich, Z. Gabor.

### Welles Orson, *Touch of Evil* (USA 1998, 112')

PRODUTTORE: R. Schmidlin – EDITOR: W. Murch – RE-RECORDING: B. Varney, P. Reale, W. Murch – RESTAURO IMMAGINE: B. O'Neil – CONSULENTE: J. Rosenbaum – ASSISTENTE MONTAGGIO: S. Cullen – SUPERVISORE MONTAGGIO AUDIO: R. LeGrand, Jr. – EFFETTI SONORI: H. Snodgrass, R. McNabb, W. Hooper – DESIGN TITOLI: D. Ross Film Design – SERVIZI RESTAURO DIGITALE: Pacific Title/Mirage, Restoration Division – EFFETTI OTTICI E TITOLI: Pacific Title/Mirage, Optical Division – SERVIZI DI LABORATORIO: YCM Laboratories – RESTAURO, TAGLIO E TIMING DEL NEGATIVO: E. Aijala – RESTAURO: Universal Studios, Restoration Services.