



MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA
TORINO

REBELS

Marlon Brando e Anthony Quinn

Fotografie di Sam Shaw

Due grandi divi della storia del cinema raccontati da uno dei più importanti fotografi di scena, con il reportage dal set dei film I due volti della vendetta e Zorba il greco

Museo Nazionale del Cinema, Mole Antonelliana
17 giugno - 19 settembre 2010

Il Museo Nazionale del Cinema di Torino presenta, dal 17 giugno al 19 settembre 2010, la mostra **REBELS. MARLON BRANDO E ANTHONY QUINN. FOTOGRAFIE DI SAM SHAW** a cura di Alberto Barbera. La mostra, presenta in 141 immagini di grande formato, due *reportage* fotografici realizzati da Sam Shaw sul set di due film assai popolari all'epoca: *One Eye Jacks*, ovvero *I due volti della vendetta*, diretto e interpretato da Marlon Brando nel 1961, e *Zorba il greco*, trasposizione cinematografica di un celebre romanzo di Kazantzakis realizzata da Michael Cacoyannis nel 1965.

Al centro di entrambi i servizi campeggiano i due attori, Marlon Brando e Anthony Quinn, visti attraverso l'obiettivo della macchina fotografica di Sam Shaw, uno tra i grandi fotografi attivi a Hollywood negli anni d'oro della Mecca del cinema, tra i più grandi in assoluto e noto per aver 'lanciato' Marilyn Monroe. Istantanee rubate sul set che mettono in risalto le caratteristiche peculiari dei due divi, così distanti uno dall'altro, diversissimi per tecnica di recitazione, modo di stare in scena e calarsi nei ruoli, simpatia e connivenza con il pubblico. Ne emergono due personaggi di immensa statura, interpreti indimenticabili di personaggi quasi sempre insofferenti alle costrizioni, lottatori, combattenti, *ribelli* nel loro modo di interpretare la vita e calcare il palcoscenico.

A completamento della mostra è previsto un **catalogo** edito nella collana editoriale del Museo Nazionale del Cinema, contenente la riproduzione di tutte le immagini della mostra, l'introduzione di Alberto Barbera e due saggi critici a firma di Morando Morandini.

In occasione della mostra, il **Cinema Massimo** proietterà giovedì 17 giugno alle ore 21.00 il film *I due volti della vendetta* (*One-Eyed Jacks*, USA 1961, 138', copia conservata da Svenska Filminstitutet) e sabato 19 giugno alle ore 16.00 il film *Zorba il greco* (*Zorba the Greek*, Grecia 1965, 140', copia conservata dalla 20th Century Fox). Entrambe le proiezioni sono ad ingresso gratuito fino a esaurimento dei posti disponibili e proposte in lingua originale con i sottotitoli in italiano.

Fotografie di Sam Shaw © 1959-2010 Sam Shaw Inc, Courtesy Shaw Family Archives, Ltd.

Museo Nazionale del Cinema

Ufficio stampa: Veronica Geraci (responsabile), Helleana Grussu

tel. 011 8138.509 / 510 - cell. 335 1341195 - email: geraci@museocinema.it

REBELS

Marlon Brando e Anthony Quinn

Fotografie di Sam Shaw

INFO MOSTRA
17 giugno - 19 settembre 2010

Museo Nazionale del Cinema

Mole Antonelliana - Via Montebello, 20 - Torino

info: +39 011 8138511

email: info@museocinema.it

web: www.museocinema.it

ORARI

mar. mer. gio. ven. dom.:	9.00 - 20.00	<i>(ultimo ingresso ore 19.00)</i>
sab.:	9.00 - 23.00	<i>(ultimo ingresso ore 22.00)</i>
lunedì:	chiuso	

TARIFFE

Museo Nazionale del Cinema + Ascensore Panoramico

Intero: € 8,00	Ridotto: € 6,50	Ridotto giovani: € 4,50
----------------	-----------------	-------------------------

Museo Nazionale del Cinema

Intero: € 6,50	Ridotto: € 5,00	Ridotto giovani: € 2,00
----------------	-----------------	-------------------------

Ascensore Panoramico centrale

Intero: € 4,50	Ridotto: € 3,20
----------------	-----------------

Il Museo Nazionale del Cinema aderisce al Sistema Musei Torinesi. Con la tessera annuale dell'**Abbonamento Musei** è possibile accedere liberamente al museo, con la **Torino + Piemonte Card** e la **Junior Card** è possibile accedere liberamente sia al museo sia all'ascensore panoramico.

Introduzione

di Alberto Barbera

Difficile immaginare due divi più distanti l'uno dall'altro, due attori più diversi per tecnica di recitazione, modo di stare in scena e calarsi nei personaggi, simpatia e connivenza con il pubblico. Nei due ritratti che seguono, Morando Morandini ne sbalza un profilo che più incisivo non si potrebbe, tracciando la parabola delle loro carriere alla luce delle diversità che li separano, più che delle rispettive somiglianze, in verità assai poche. Tra queste ultime, un percorso di formazione non proprio lineare e tantomeno accademico, il fatto che entrambi a teatro abbiano a lungo interpretato il Kowalski di *Un tram che si chiama desiderio*, che in età avanzata si siano comprati un'isola per ciascuno (Quinn nel Mediterraneo, Brando nel Pacifico) e che, nel cinema, si siano misurati con la regia: entrambi una sola volta, e senza particolare successo. Molte più le differenze, a cominciare dal numero dei film interpretati: oltre 300 quelli di Quinn, appena 40 nel caso di Brando. Ma poi. L'uno era estroverso e gioviale, l'altro chiuso e scontroso. Il primo recitava istintivamente, con un entusiasmo e una passione che lo inducevano talvolta a strafare, andando magari sopra le righe. L'altro era tutto misura e Metodo (Stanislavsky, ovviamente), recitazione controllata e impostata, preoccupata più di togliere che di conquistare attraverso l'accumulo di irruenza e dettagli. La caratteristica principale di Quinn consisteva nel trasformismo, nella sua capacità innata di calarsi in personaggi diversissimi per cultura ed etnia, in un eclettismo bonario e sorprendente che lo metteva a suo agio nell'interpretare di volta in volta un eschimese, un pellerossa o un greco. Al contrario, la qualità essenziale di Brando era di essere prima di tutto se stesso, un'insopprimibile tendenza a modellare sulla propria personalità ogni personaggio che gli capitava di dover incarnare, a proporre infinite e variegate sfumature di un unico Personaggio che, col tempo, si era costruito addosso. Come succede a ogni autentico divo hollywoodiano, non era Marlon Brando che si trasformava di volta in volta in un protagonista differente: erano i tanti personaggi che ha interpretato in cinquant'anni di carriera che finivano con l'assomigliare sempre di più a lui (o all'immagine che di sé voleva trasmettere).

Sam Shaw, che è stato uno dei maggiori rappresentanti di quella professione consistente nel fissare in raffinate istantanee l'eterea natura dei divi e delle divine che popolavano i viali della mecca del cinema negli anni del suo massimo fulgore, ha lasciato fra le migliaia di straordinarie fotografie del suo archivio anche i due *reportages* che costituiscono il nucleo di questa mostra. Si tratta di due elaborati servizi, realizzati trascorrendo lunghi periodi sul set di due film all'epoca assai popolari: *One Eye Jaks*, ovvero *I due volti della vendetta*, che Brando diresse nel 1960 a partire da un trattamento di Sam Peckinpah (cui aveva messo le mani anche Stanley Kubrick, che avrebbe dovuto dirigerlo), e *Zorba il greco*, trasposizione cinematografica di un celebre romanzo di Kazantzakis realizzata da Michael Cacoyannis nel 1964. Oggi sono pressoché dimenticati, a dispetto dell'ottima accoglienza critica che Brando si meritò con la sua regia vigorosa e personalissima, e nonostante il grande successo di

pubblico che arrise al film greco (senza contare i due Oscar che si portò a casa, uno per l'attrice non protagonista, Lila Kedrova, e l'altro per la fotografia di Walter Lassally, più la *nomination* per lo stesso Anthony Quinn, che però non vinse nulla). Ancora una volta, i film dei due attori non hanno nulla in comune, se non i problemi di un'eccessiva lunghezza (146 minuti il lavoro di Cacoyannis, 282 quelli di Brando, ridotti poi a soli 141 dai tagli imposti dalla produzione) e qualche inevitabile squilibrio narrativo. Ma non è il giudizio di merito sui film che qui ci interessa, anche se una 'seconda visione' sarebbe quantomeno auspicabile, per verificare e magari correggere i giudizi formulati all'epoca. Ci interessa invece il lavoro straordinario di Sam Shaw sul set di entrambi. Per ovvie ragioni, più attento al 'colore' dell'ambiente, alla veridicità 'neorealistica' dei volti e dei corpi delle comparse, alla dimensione etnografica delle *locations* e delle cerimonie riprese o messe in scena (che qualche critico accuserà di assumere nel film una superficiale dimensione da folclore locale), nel caso delle fotografie della serie Quinn. Più comprensibilmente interno al genere, interessato al lavoro sul set e ai suoi aspetti apparentemente più codificati nel caso di Brando, ma in realtà attento a documentare (con scrupolo quasi filologico) gli aspetti meno scontati dell'approccio del regista, il suo modo personale di rapportarsi con gli altri attori, di dirigerli, mostrando loro quale posizione assumere, creando un clima di complicità e cameratismo durante l'intera lavorazione.

Al centro di entrambi i *reportages*, comunque, campeggiano i due attori, e non potrebbe essere altrimenti. Accarezzati dall'obiettivo della macchina fotografica di Shaw, che con tutta evidenza li ama, come ha amato gli altri divi ai quali ha offerto il dono della sua arte. Vezzeggiati. Assecondati. Valorizzati. Sono fotografie bellissime, anche e soprattutto perché non si tratta di ritratti posati ma di istantanee rubate sul set, scatti improvvisati senza che venga mai meno il gusto raffinato per la composizione, il taglio originale dell'inquadratura, l'uso sapiente del mosso o dello sfocato. A guardare queste immagini, nella successione casuale con la quale sono state esposte in mostra e riprodotte nel presente catalogo, sembra di poter cogliere, con un'evidenza del tutto non scontata, il carattere principale che accomuna i due divi, al di là delle differenze che sono state enunciate in precedenza. Alludo all'energia che li assimila, alla prepotente vitalità di entrambi, alla manifestazione di vigore che promana da ogni loro atteggiamento, non necessariamente privo di taluni tratti di estemporanea dolcezza che ne stempera la violenza trattenuta e contenuta. Penso all'evidenza di un protagonismo che è sinonimo di ostinazione, d'irriducibilità alla dimensione dimessa del quotidiano, all'accettazione supina dell'esistente, alla passività di chi preferisce assecondare gli eventi piuttosto che dominarli o tentare di determinarli. Non sono ritratti di individui remissivi, in sintonia con se stessi e con il mondo, tantomeno personaggi piegati o vinti dalle durezze dell'esistenza. Sono piuttosto raffigurazioni di esseri non riconciliati, insofferenti di ogni costrizione, indocili. Ritratti di lottatori, di combattenti. In sostanza: ribelli. *Rebels*. Appunto.

Marlon Brando, il misterioso

di Morando Morandini

Sui vocabolari della lingua italiana, brando sta per spada o spadone, d'uso comune in epoca medioevale e rinascimentale, ma già alla fine del Settecento era definita "voce poetica, e dello stile oratorio". Etimologia? Chi parla di origine gallo-romanza, dunque francese, lingua dove ancor oggi esistono il verbo *brandir* (brandire) e il sostantivo *brandon*, tizzone ardente. Altri sostengono che derivi dal tedesco *brandon* = tizzone: il passaggio semantico andrebbe da tizzone ardente alla lama lucente della spada. Potrebbe essere una conferma di una mia personale teoria: essere l'etimologia una scienza al 50 per cento; l'altra metà è *fiction*, fantasia. Ma già alla fine dell'Ottocento un poeta che fosse ricorso a "brando" per "spada", si sarebbe esposto al ridicolo.

Sapevate che il brando fu una danza italiana del Rinascimento? La menziona nel *Cortegiano* (1528) il mantovano Baldesar Castiglione. Prima di passare in Francia, fu praticata a corte anche nel Seicento. Era una danza teatrale, piuttosto libera e lasciva, quasi un balletto con ritmi e figurazioni diverse in cui *"tutti gli uomini ballano con tutte le donne, et in lasciando quella che hanno, bacian quella che pigliano et così van continuando infin che ripigliano la sua, et in ripigliandola la baciano"*. Ho il sospetto che a Marlon Brando, almeno da giovane, questa storia della danza sarebbe piaciuta.

Nato il 3 aprile 1924 a Omaha (Nebraska) da un fabbricante di prodotti chimici – secondo il quale il cognome era quello di un antenato francese, Brandeau – e Dorothy Pennebaker, attrice dilettante, da tutti chiamata Do. Confuse notizie sull'origine della famiglia: oltre a quella francese, c'è chi parla di parenti (nonni? bisnonni?) tedeschi, olandesi, inglesi, irlandesi (cattolici protestanti? Non si sa). Quando aveva sei anni – e il soprannome di Baddy – i suoi si trasferiscono prima a Evanston, poi a Libertyville e nell'Illinois dove cominciò a giocare a foot-ball (americano) in una squadra locale e in regalo (dalla madre?) un set di tamburi afro-cubani con cui si diverte a disturbare il sonno notturno dei vicini. Su ordine del padre, che non sopporta la sua indisciplina di adolescente ribelle, è iscritto alla *Shattuk Military Academy* di Faribault (Minnesota) dove, oltre a far parte di rete scolastiche combinò una lunga serie di scherzi, così violenti e blasfemi che ne viene espulso.

Rientrato in famiglia, annuncia l'intenzione di darsi alla vita ecclesiastica. Cambia idea, e si arruola volontario nell'esercito, ma è subito licenziato per un ginocchio fuori posto, frutto del foot-ball. Disarmato dal padre e deluso dalla madre che si era data all'alcol perché, costretta a far la casalinga, aveva soffocato le sue ambizioni di attrice, nell'estate 1943 Marlon ottiene il permesso di andare a New York in casa di Frances, la maggiore delle sue due sorelle, che si era sposata, per realizzare il sogno frustrato della madre: diventare un attore.

Nell'autunno 1943 s'iscrive al Dramatic Workshop della New School for Social Research, diretta da Erwin Piscator, figura centrale nel teatro tedesco degli anni Venti che nel 1931 s'era trasferito nell'Unione Sovietica finché, dopo l'ascesa di Hitler al potere, aveva cominciato la sua vita di esule in mezza Europa e infine a New York.

Alle recite studentesche del Dramatic Workshop partecipa con testi di Gerhart Hauptmann, premio Nobel 1912 della letteratura, Shakespeare, due Molière e con *Bobino*, commedia per bambini di Stanley Kaufman dove fa le parti di una giraffa e di un guardiano. Probabilmente fu Piscator il primo a notare che quel giovane introverso e timido possedeva "un innato ritmo interiore". Intanto ha l'occasione di conoscere a New York – dove cerca di mantenersi con precari e saltuari lavori – molti esponenti del Group Theatre, fondamentale istituzione nel teatro d'arte statunitense degli anni Trenta. A guerra finita, il Group era in crisi, specialmente per ragioni economiche, ma due di loro – Elia Kazan e Stella Adler – avranno un'importanza decisiva per la sua formazione. Kazan – quindici anni più vecchio di lui – fa da supervisore alla sua prima regia teatrale, una versione studentesca di *Hedda Gabler* di Ibsen; la Adler gli insegna con materna sollecitudine a vincere la timidezza, intuendo quel che si celava nella sua dolente carica nervosa e lo spinge a trovare sul palcoscenico quello che, anni dopo, Brando definì "stato di illuminazione".

Il suo esordio ufficiale a Broadway avviene nel 1944, nella piccola parte del quindicenne Nels in *I remember mama* di John W. Van Druten. Aveva vent'anni, e già manifesta la propria insoddisfazione di se stesso e del teatro "commerciale". La sua fama di attore "difficile" da dirigere e ribelle alle imposizioni ha lì il suo inizio. Mancano sue notizie certe sul suo provvisorio abbandono del lavoro, finché verso la fine del 1945 il regista Harold Clurman comincia ad assegnare le parti per la messinscena di *Truckline Café* di Maxwell Anderson. Stella Adler lo sollecita a scritturare il suo allievo preferito; Elia Kazan avalla la raccomandazione, ma Clurman esita: come sarebbe riuscito il ragazzino di *I remember mama* a interpretare il veterano di guerra che ammazza la moglie? Le prime prove sono un disastro. Brando recita a testa bassa, raramente sollevando lo sguardo da terra, e mormora battute inascoltabili oltre alla terza fila di poltrone. Clurman manda a riposo gli altri e trattiene Brando, obbligandolo a ripetere le battute a voce sempre più alta fino a urlare. Lo spettacolo va in scena il 7 febbraio 1946: un mezzo fiasco (ebbe poche repliche), ma il pubblico è travolto dalla recitazione furibonda di Brando e l'applaudiva a scena aperta.

Nel 1946 interpreta di seguito *Candida* di G.B. Shaw accanto a Katherine Cornell; il profugo ebreo David in *A Flag is Born* di Ben Hecht; il protagonista maschile di *L'aquila a due teste* di Jean Cocteau con

Tallulah Bankhead. Il pubblico continua ad applaudirlo, ma la maggior parte dei critici non approva. Per *Candida*, Stanley Kauffmann scrive che il poeta interpretato da Brando "parla come un tassista e si muove come un giocatore di foot-ball". Dopo settimane di repliche, rinuncia alla paga di 300 dollari a settimana per interpretare il David di Ben Hecht a un compenso molto inferiore. Al fianco della Bankhead nell'allegorico dramma di Cocteau, la protagonista ha nel primo atto il monologo che dura una ventina di minuti. Quasi per rivalsa, Brando, ne impiega molti a morire di veleno nell'ultimo atto, barcollando sul palcoscenico e travolgendone gli arredi.

Boato di ilarità in platea: hanno percepito le intenzioni ironiche dell'attore. La Bankhead lo fa licenziare. Fu rimpiazzato da Helmut Dantine.

Ormai finanziariamente autonomo, Brando viaggiò in Europa, legge, riprende a studiare finché nel 1947 Elia Kazan gli affida la parte di Stanley Kowalsky in *A Streetcar Named Desire* di Tennessee Williams. Produttrice dello spettacolo è Irene Selznick che era in trattative con John Garfield (1913-52). Impegnato altrove, Garfield rinuncia.

Per cautelarsi, la Selznick manda Brando, senza pagargli il viaggio, in casa di Tennessee Williams in vacanza a Provincetown. Brando gli legge la parte con passione e ne conquista l'approvazione. Kazan sa come trattarlo, lasciandolo improvvisare e prender tempo. La sera del 4 dicembre 1947 è un trionfo di pubblico e di critica. Lo spettacolo all'Ethel Barrymore è ripetuto per un anno e mezzo.

Nel 1948, su invito di Kazan, s'iscrive all'Actor's Studio, fondato nel 1947, mentre continuano le repliche del *Tram*. Durante le prove, s'era lamentato con l'attrice Kim Hunter: "Non sono all'altezza. Perché non hanno preso John Garfield? Lui era giusto per il ruolo, non io." Presto, però, s'impadronisce dello spettacolo, cambiandone l'impostazione registica, i tempi, persino le battute. Preoccupata, la Selznick invita l'autore a ritornare a teatro, ma Williams non fa una piega: "Lascialo recitare come vuole, è meglio. Vedrai che si spargerà la voce, torneranno a rivederlo." Scrive il critico Mason Brown: "Per qualunque altro attore, la sua voce e la sua dizione sarebbero stati degli handicap; per lui, invece... il modo di parlare confuso e il ricorrere a toni di voce sussurrati si rivelano uno strumento straordinario di sorprendente efficacia emotiva."

Nel 1950, subito da protagonista, debutta al cinema con la regia dell'austriaco Fred Zinnemann (1907-97) in *The Men* (altro titolo: *Battle Stripe*, in italiano *Uomini-Il mio corpo ti appartiene*; la stolidità

fantasia dei distributori romani è sconfinata), prodotto da Stanley Kramer e scritto da Carl Foreman. La paga è di 40.000 dollari. Dichiarò in una intervista: "Non ho la forza morale di rifiutare una somma simile", aggiungendo, come per giustificarsi, che avrebbe fatto del cinema soltanto occasionalmente perché "il mio futuro e la mia vita sono nel teatro". In quel 1950, però, accetta un'offerta della NBC e prende parte a quella che sarà la prima delle tre incursioni sul piccolo schermo: *Come Out Fighting*. Come tutti, era un uomo ricco di contraddizioni.

Non gli mancano, già in quel periodo, i dispiaceri. Durante le repliche del *Tram* arrivano a New York i genitori per vederlo recitare e, tra la sorpresa dei suoi compagni di lavoro, si comporta da figlio affettuoso e rispettoso. Tempo dopo, ritorna sua madre Dorothy, ormai alcolizzata senza rimedio, per una visita più lunga. Avvengono penose scenate tra i due. Si era incattivita. Invece di gioire del successo del figlio che in qualche modo la risarcisce del suo fallimento di attrice mancata, glielo rimprovera, insultandolo. Nel 1972, in un'intervista a Roger House, pubblicata anche sul settimanale italiano "Oggi", dichiarò che quella madre di intelligenza straordinaria e sensibile era diventata "meschina, dura, impossibile da sopportare... l'avevo adorata e mi aveva profondamente deluso. Perciò adesso non sopporto donne intorno a me. Con me soffrono e ho l'impressione di vendicarmi di mia madre... Ho cercato di venirne fuori e di comportarmi normalmente, ma non ci sono riuscito."

In *Uomini* interpreta il tenente Ken Wilozek, reduce di guerra paraplegico su una sedia a rotelle che soltanto l'amore della fidanzata fa uscire dalla disperazione. Notevole per la prima parte in ospedale di un impietoso realismo, insolito nel cinema hollywoodiano, ma toccato da quell'ansia di realtà che, dopo il 1945, si diffuse in mezzo mondo: il neorealismo italiano non fu affatto isolato. La mimica facciale con cui l'attore esprime i suoi tormenti, insieme con il suo carisma erotico, non potevano sfuggire nemmeno al più ottuso dei cinefili.

Nel decennio Cinquanta, Brando interpreta dodici film di cui tre nel 1954, ormai trentenne. Dopo *Un tram che si chiama desiderio* (1951) fa, ancora diretto da Kazan, *Viva Zapata!* (1952), scritto da John Steinbeck (premio al festival di Cannes e nomination all'Oscar che è vinto, come non protagonista, da Anthony Quinn nella parte di suo fratello).

Ancora con Kazan fa *Fronte del porto* (1954) con cui si merita il primo dei due Oscar. Nel triennio 1952-54 vince in Inghilterra tre premi BAFTA. Da notare che con Kazan cambiano le case di produzione: nell'ordine Warner, Fox, Columbia. Erano ancora gli anni dello "studio-system".

Con Joseph L. Mankiewicz, lavora invece, per la M.G.M due volte. In *Giulio Cesare* (1953), da Shakespeare, ha la parte di Marco Antonio e il nome in testa i titoli di testa davanti a James Mason e John Gielgud. Durante le riprese, il regista non fa sconti all'attore. Per un mese prova, chiusi in una stanza, la celebre orazione funebre e lo avverte: "Non voglio nulla di Marlon Brando. Per favore, dimentica Lee Strasberg, il Group Theater e il Metodo: teniamoci a Shakespeare e cerchiamo di lavorare in accordo con gli altri attori". Brando si adegua: quando lavora sotto la guida di qualcuno che stima e ammira, sa obbedire.

Quando nel 1955 i due lavorano ancora insieme per *Guys and Dolls* (*Bulli e pupe*), a lui, titubante nell'accettare la parte offertagli da Samuel Goldwyn, invia una lettera in cui scrive: "Capisco che tu abbia dei problemi perché non hai mai fatto una commedia musicale, ma non ti deve preoccupare. Nemmeno io. È la prima volta anche per me. Probabilmente sarà anche l'ultima".

Il 27/3/1973, diciotto anni dopo il primo, Brando vince il suo secondo Oscar e decide di non partecipare alla cerimonia, come avevano già fatto George C. Scott per *Patton* (1971) e, in parte, Jane Fonda per *Klute* (1972). Sceglie, però, un modo più spettacolare. Al suo posto manda Sacheen Littlefeather (Piccola Piuma) che rifiuta all'esterrefatta Liv Ullman di prendere la statuetta, spiegando che, dato il suo appoggio alla causa dei nativi americani, Brando non poteva accettare il premio di un'industria che per decenni aveva diffamato il popolo dei Pellerossa. Pochi applausi e molti fischi dal pubblico del Los Angeles Chandler's Pavillon. Poi si scoprì che era un'attrice, interprete del serial tv *Dark Shadow*. Se Brando aveva calcolato di inimicarsi la maggior parte degli spettatori USA, ci era riuscito. Il testo integrale del suo rifiuto fu poi pubblicato dal quotidiano *New York Times*. Per regolamento non poteva essere letto durante la cerimonia: troppo lungo, circa dieci minuti. Michael Caine, uno dei quattro concorrenti allo stesso premio, rilasciò una dichiarazione semivelenosa: "Sono d'accordo con lo spirito del gesto, ma avrebbe dovuto farlo di persona invece di mandare allo sbaraglio la ragazza... un uomo che ha guadagnato due milioni di dollari facendo il boss mafioso, dovrebbe darne almeno la metà ai Pellerossa."

Forse più che un destino, era una vocazione: quasi tutto quel che Brando ha fatto o detto in margine o a commento del suo mestiere di attore si presta a discussioni, polemiche, dissensi che non sempre furono da lui calcolati e previsti. Soltanto su un tema oggi si può raccogliere un accordo unanime: pur con qualche gradazione di qualità e soprassalti geniali, gli ultimi vent'anni della sua lunga carriera sono stati in discesa, un declino. Almeno come attore, non ha saputo invecchiare bene. Al punto tale da beccarsi nel 1996 un Razzie Award come il peggior attore dell'anno con *L'isola perduta* (*The Island of*

Dr. Moreau), terza versione filmica dell'omonimo romanzo (1896) di H.G. Wells dopo quelle del 1932 con Charles Laughton e del 1977 con Burt Lancaster sebbene, a mio parere, sia sicuramente inferiore a Laughton, ma migliore di Lancaster, d'altronde proprio mal scelto per l'inquietante e psicopatico genetista Moreau che "crea" mostruose combinazioni di uomini e animali.

Dal 1950 al 2001, in 52 anni, i film di Brando sono quaranta, da *Uomini* a *The Score*. Non molti, se si considera che nel 1954 come nel 1972, partecipa ai tre film. Le assenze sono più lunghe sono tra il 1973 e il 1976 (*Missouri* di Arthur Penn, uno dei tre western) e tra il 1981 e il 1989 (*Un'arida stagione bianca*). Provate a interrogare a bruciapelo un cinefilo suo ammiratore: dagli anni '60 in poi quali dei suoi film ricorda? Probabilmente vi citerà *La caccia* (1966) di Penn, scritto da Lillian Hellman; *La contessa di Hong Kong* (1967), al fianco di Sophia Loren, perché è l'ultimo di Chaplin, e l'unico a colori; *Ri essi in un occhio d'oro* (1967), perché è un bel film senza successo, inquietante e grottesco, di John Huston (con Liz Taylor); *Ultimo Tango a Parigi* di Bertolucci sr. e *Il Padrino* di Coppola, entrambi del '72, internazionalmente noti, con cui vinse il secondo Oscar che si rifiutò di ritirare.

Se il cinefilo scelto è italiano e politicamente impegnato citerà anche *Queimada* (1969), perché diretto da Gillo Pontecorvo con cui sul set ebbe un estenuante braccio di ferro. Era in gioco un problema. Chi dei due deteneva il comando? Potrebbe citarvi anche il primo *Superman* (1978) di Richard Donner se non altro perché Brando si fece pagare tre milioni di dollari per una comparsata di dieci minuti; strappò un compenso altrettanto alto con *La Formula* (1980), inguardabile *thriller* di John G. Avildsen. Occorre almeno una digressione per Don Vito Corleone, inventato da Mario Puzo (1920) in un libro del 1969. Alla Paramount non volevano saperne di Brando, reduce da molti insuccessi commerciali. Su consiglio di Coppola, l'attore si sottopose all'umiliazione di un provino, ma prima – lui che, polemico provocatore, aveva dichiarato più volte di non aver mai letto un romanzo in vita sua – lesse tutto il libro. Al provino si presentò dopo aver impastato i capelli indietro con la brillantina, sfumate le guance e la fronte con lucido da scarpe e imbottite le gengive con fazzolettini Kleenex. Quando il provino fu proiettato a un piccolo pubblico selezionato, nessuno lo riconobbe: sembra proprio un italiano, ma saprà recitare? I dirigenti della Paramount erano ancora dubbiosi: al posto di Coppola, poco più che trentenne e con quattro film irrilevanti, proposero la regia di Elia Kazan, ma Brando fu irremovibile: senza Coppola, non avrebbe recitato. E vinse lo scontro.

Anche Marlon Brando può vantare due primati. Gli hanno dedicato, magari soltanto citandolo, diciassette canzoni, cantate da nomi illustri come Gianna Nannini, Luciano Ligabue, Gianni Morandi,

Carosone e, all'estero, da Madonna e David Bowie. Ha avuto un numero spropositato di doppiatori italiani: ventitré. Giuseppe Rinaldi gli ha dato la voce in 24 film, Emilio Cigoli in 5: *Giulio Cesare*, *Il selvaggio*, *Fronte del porto*, *Desirée* e *Bulli e pupe*. In ventuno l'hanno doppiato una volta sola: Stefano Sibaldi in *Un tram che si chiama Desiderio*, Andrea Marcacci in *Viva Zapata!* E tra gli altri i più noti sono Francesco Carnelutti, Sergio Fantoni, Nando Gazzolo, Gigi Proietti. Pur non escludendo circostanze casuali e pratiche legate alla distribuzione, si potrebbe dedurre che questo pluralismo vocale corrisponde all'eccezionale complessità fonica della sua dizione.

Basta un esempio. Per *Gli ammutinati del Bounty* (1962) dove ha la parte di Fletcher Christian (Clarke Gable nella versione precedente), l'ufficiale in seconda che guida la rivolta contro il dispotico capitano Bligh, s'inventò la voce "british" di un inglese colto di alto lignaggio alla fine del Settecento. Scritto da Charles Lederer, il film rischiò di far fallire la M.G.M: costato 18 milioni di dollari, ne incassò la metà. Il finale è uno dei dodici escogitati in sceneggiatura, più volte rimaneggiata anche per colpa di Brando, che all'inizio della lavorazione aveva imposto la sostituzione di Carol Reed con Lewid Milestone. Ebbe sette nomine agli Oscar senza vincerne uno. All'insuccesso del film contribuì – si disse – anche l'accento "british" di Brando che riuscì incomprensibile o almeno difficile da ascoltare agli spettatori provinciali sul mercato USA.

Non avendolo più rivisto, non posso parlare di *I due volti della vendetta* (1960), la sua unica regia. Il titolo originale è intraducibile: *One Eyed Jacks*, ossia *I fanti con un occhio solo*, come appaiono sulle carte da gioco. Come abbia fatto la Paramount ad accettare un titolo così astruso, lo ignoro. So, però, che obbligò gli sceneggiatori Guy Trosper e Calder Willingham a metterci una lieta fine e impose a Brando di ridurre di 40 minuti un film che durava tre ore, rarissimo caso di un western in cui si vede il mare, anzi l'Oceano Pacifico, a Monterey in California, tratto da un romanzo che in filigrana ricalca la storia di Patt Garrett e Billy the Kid, affidati a Karl Malden e Brando. Posso aggiungere che, pur in modo incostante, fu un appassionato radioamatore e che, per ragioni elementari, partecipò a due serial TV: *The Godfather* (1977) e *Radici-Le nuove generazioni* (1979) di cui non ho trovato testimonianze scritte.

Arrivo così a una brusca conclusione: oggi in Italia Marlon Brando non è più di moda. Morì il luglio 2004 a ottant'anni. Non gli hanno dedicato articoli commemorativi o saggi critici "Film TV", l'unico settimanale di cinema, televisione, musica e spettacolo, ma nemmeno i mensili "Cineforum" e "Duellanti" e il bimestrale "Segnocinema", tutti di buon livello culturale. Passo agli "Speciali" del mensile "Ciak".

Figura con *Un tram che si chiama Desiderio* e *l'Ultimo Tango a Parigi* in "Sex-1 50 film più erotici della storia del cinema". Nei "100 film indimenticabili" non c'è e risulta assente nei due numeri (100 film) di "Eroi, duri & avventurieri". È presente soltanto con *Apocalypse Now* in "100 capolavori". Manca nei due volumi di "Il giallo e il nero – il cinema noir", ma non in quelli di "Scandalo al cinema! tutti i film che hanno sfidato la censura" con l'inevitabile *Ultimo tango* che fu prima sequestrato e condannato in 1° grado nel 1972, poi assolto dal tribunale di Bologna, nel 1976 ancora sequestrato con una sentenza della Corte di Cassazione che dispose la distribuzione del negativo. Il 9/2/1987 fu proclamata la sentenza di "non oscenità" e il dissequestro definitivo che scavalcò la precedente della Cassazione, passata in giudicato e perciò indelebile. Il 21/9/1988, effettuati tagli complessivi per 93,80 metri (poco più di 3 minuti), approvati dal regista, fu messo in onda su Canale 5.

Ultimo Tango a Parigi è uno dei tre film che sul *Dizionario dei film* edito da Zanichelli ha quattro stellette di critica. Gli altri due sono *Un Tram che si chiama Desiderio* e *Fronte del porto* di Elia Kazan, ma c'è *Apocalypse now* di Coppola che ne ha cinque come li ha, ovviamente *Apocalypse Now Redux*, la sua edizione allargata. Su 23.500 film schedati soltanto 69 hanno il massimo punteggio. Mi hanno esortato in molti ad aumentare il numero, portandoli verso la quota tonda di 100. Ho già provveduto per l'edizione 2011 a promuovere una mezza dozzina da quattro cinque stellette. Dopo aver scritto questo ritratto di Brando cercherò di passare qualche suo film da 3 stellette e mezzo a 4. Entrato nell'alta età, sono diventato un critico/recensore più generoso. E nego che *Ultimo tango* sia un film erotico.

Il triplice primato di Anthony Quinn

di Morando Morandini

Sono millanta gli attori famosi che a Hollywood, ma non soltanto a Hollywood, hanno avuto tre mogli (e viceversa), ma quanti hanno messo al mondo tredici figli (due dei quali riconosciuti fuori dai matrimoni legali?), soltanto Anthony Quinn. È il primo dei suoi tre primati. Il secondo è di aver preso parte in sessant'anni di lavoro a più di 300 film; c'è chi, implacabile cercatore italiano, specifica: sono 324. Parliamo di una star, di un attore che ha fatto spesso il protagonista o il coprotagonista, non di un caratterista. C'è chi, non senza buone ragioni, sostiene che sono due record complementari: come altrimenti avrebbe fatto a mantenere tredici figli? Sembra che l'abbia fatto, dicono.

Il terzo primato è più curioso e opinabile: nessun divo ha cambiato sullo schermo tante etnie e nazionalità. Nato Antony Rodolph Oawaca Quinn il 21 aprile 1915 a Chihuahua (Messico) da madre messicana di radici azteche e padre di origine irlandese, torero poco noto e mediocre pittore, ha sempre ricordato i genitori con affettuoso orgoglio per il loro impegno rivoluzionario nelle file di Pancho Villa (il padre si arruolò nell'esercito USA e morì in un incidente stradale quando Anthony aveva 13 anni) e per la dignità con cui affrontarono la povertà e l'immigrazione nel Texas e poi a Los Angeles dove, per sopravvivere, l'adolescente fece il meccanico, l'autista, il lavavetri, il pugile dilettante. Ebbe anche un passaggio in un seminario cattolico dove scoprì non la vocazione religiosa, ma l'amore per la lettura, la cultura, l'arte, lo spettacolo.

Il suo esordio ufficiale sullo schermo fu nella parte di un pellerossa Cheyenne in *La conquista del West* (*The Plainsman*, 1936) di De Mille: aveva ventun anni, ma prima in quel 1936, aveva fatto partecine in altri film tra cui *Parole* (*Words*) in cui muore, ucciso, dopo meno di un minuto. Ancora con De Mille che nel frattempo, malvolentieri, era diventato suo suocero interpretò *La via dei giganti* (*Union Pacific*, 1939). Seguirono altri 10 western con la regia di Boetticher, Farrow, Dmytrych, Miner, Sturges, Walsh, Wellman (*Alba fatale*, ovvero *The Ox-Bow Incident*, 1943) in personaggi di nativi americani o messicani.

L'ultimo fu *Il diavolo in calzoncini rosa* (*Heller in Pink Tights*, 1960) di George Cukor, storia di una piccola compagnia teatrale che percorre il West, incontrando banditi, nativi bellicosi, giocatori. Più che un western, è un film su teatranti in ambiente western e in cadenze di commedia avventurosa. Fu anche il primo in cui lavorò in coppia con Sophia Loren. Secondo Jean Gili le sue interpretazioni più intense restano *Il giorno della vendetta* (1959) di John Sturges e *Ultima notte a Warlock* (1959) di Dmytryck. Nel primo interpreta un colono tirannico che, per difendere a oltranza il figlio assassino, deve affrontare il suo migliore amico; nel secondo incarna uno storpio, guardia del corpo di Henry Fonda, al quale è

legato da un'amicizia ossessiva e ambigua. In entrambi fa personaggi votati alla morte che la ricevono dall'amico più caro: "in lui ogni mostruosità scompare: il palpito della vita fa saltare l'involucro animale e truculento, il dono di sé e lo slancio interiore cancellano l'apparente rudezza".

Torniamo alla sua molteplicità etnica. Quinn è stato eschimese in *Ombre bianche* (1960) di Nicholas Ray; beduino in *Lawrence d'Arabia* (1962) di David Lean; due volte ebreo in *Barabba* (1962) di Richard Fleischer nella parte del ladrone del titolo e il grande sacerdote Caifa nel televisivo *Gesù di Nazareth* (1977) di Franco Zeffirelli; partigiano greco in *I cannoni di Navarone* (1961) di K. Lee Thompson, vescovo russo che diventa papa in *L'uomo venuto dal Kremlino* (nei panni di Pietro – 1968) di Michael Anderson; unno in *Attila* (1954) di Pietro Francisci, ancora con la Loren, subito dopo lo Zampanò di *La strada*; birrocciaio siculo in *Cavalleria rusticana* (1953) di Carmine Gallone; torero spagnolo tre o quattro volte; ladro romano in *Bluff* (1976) di Sergio Corbucci al fianco di Adriano Celentano; guerriero filippino in *Gli eroi del Pacifico* (1945) di Dmytryk; vnaio piemontese in *Il segreto di Santa Vittoria* (1969) di Stanley Kramer; pirata francese in *L'avventuriero* (1967) di Terence Young (da un romanzo di Joseph Conrad), vedovo italo-americano in *Orchidea nera* (1958) di Martin Ritt, ancora con la Loren, un miliardario greco (Aristotiles Onassis) che sposa la vedova di un presidente USA (Jacqueline Kennedy) in *The Greek Tycoon* (1978); lo storpio campanaro parigino Quasimodo (dal romanzo di Victor Hugo) in *Notre-Dame de Paris* (1956); di un mediocre Jean Delannoy al fianco di Gina Lollobrigida. Corsaro francese in *Ciclone sulla Giamaica* (*High Wind in Jamaica*, 1965) di Alexander Mackendrick; letterato londinese in *Gioco perverso* (*The Magus*, 1968) di Guy Green; studioso di diritto statunitense in *Passeggiata sotto la pioggia in primavera* (1978) di Guy Green al fianco di Ingrid Bergman; rumeno scambiato per ebreo in *La venticinquesima ora* (1967) di Henry Vernueuil; pugile peso massimo al tramonto in *Una faccia piena di pugni* (1962) di Ralph Nelson.

La lista etnica potrebbe continuare, ma in quella dei personaggi storici bisogna citare almeno *Omar Mukhtar-Il leone del deserto* (1980), capo dei ribelli beduini nella Cirenaica del 1929-31, impiccato su ordine del generale Rodolfo Graziani, in un kolossal bellico finanziato con 25 milioni di petro-dollari da Gheddafi, e proibito in Italia dalla censura democratica e repubblicana: una storia vera sulla quale i libri italiani di storia tacciono. Oltre a impersonare il liutaio cremonese Antonio Stradivari in un *tv-movie* di Giacomo Battiato, vinse un premio Oscar nella parte di Eufemio Zapata, fratello di Emiliano (Marlon Brando) in *Viva Zapata!* (1952) di Elia Kazan. Sei anni dopo ne vinse un altro, ancora come attore non protagonista, in *Brama di vivere* (*Lust for Life*, 1958) di Vincent Minnelli come il pittore francese Paul Gauguin: un personaggio che sta sullo schermo per nove minuti. Ebbe due "nominations" per *Selvaggio*

è *il vento* (1957) di George Cukor in cui è un allevatore italo-americano che sposa la sorella della moglie defunta: Anna Magnani, anch'ella candidata all'Oscar. Ebbe un'altra nomina per *Zorba il greco* (1964) di Michael Cacoyannis, allietato dalle musiche di Mikis Theodorakis, probabilmente il suo film di maggiore successo mondiale.

Quando, alla fine degli anni '80, un giornalista gli domandò quanti fossero, tra 270 e passa, i film ai quali più teneva, rispose: "una dozzina. Forse quindici". In un'altra occasione gli fecero osservare che, in fondo, sono relativamente pochi i personaggi messicani o latino-americani. Rispose che si era sempre sentito un emigrato: "proprio la confusione d'identità che accompagna la sorte di emigrato mi ha spinto a fare l'attore. Ho sempre cercato di identificarmi in un cittadino del mondo. Ho vissuto, dopo il Messico, negli Stati Uniti, in Grecia, Francia, Italia, Iran e Spagna perché dappertutto cercavo una nicchia dove mi sentissi finalmente a casa, accettato. Forse la vera nicchia della mia vita è stata la famiglia."

Anche a teatro, com'era inevitabile, il suo eclettismo non si è smentito. Dopo aver fatto in gioventù il ballerino di fila nella commedia musicale *Clean Beds*, finanziata da Mae West (che se lo portò a letto), a 30 dollari per settimana (ma prima aveva fatto anche il pugile, guadagnando meno), replicò per centinaia di volte il Kowalski di *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams. Fece il gangster Harry Brook di *Nata ieri* di Garson Kanin, re Enrico II in *Becket e il suo re* con Laurence Olivier di Jean Anouilh. In televisione nel 1989, saldo come una quercia di 74 anni, interpretò la parte che era stata di Spencer Tracy 58enne in *Il vecchio e il mare*, dal romanzo breve di Hemingway. Nel 1992 dichiarò che mancavano tre personaggi storici alla sua galleria personale: Tolstoj (una proposta di Nikita Mikhalkov), Pablo Picasso (un progetto covato per anni) e il seguito di *Zorba il greco*.

Fece il regista una volta sola ("fu un disastro, ma ci siamo divertiti"): *I bucanieri* (1985), fiacco rifacimento con Charlton Heston del film omonimo diretto trent'anni prima da Cecil Blount De Mille. Pur rabbiosamente contrastato, ne aveva sposato, in prime nozze la figlia Katharine, costumista. Dal 1941 al 1952 misero al mondo tre figlie e un maschio. Divorziò nel 1965 per risposarsi con la veneziana Jolanda Addolori: altri cinque figli. Dopo il divorzio nel 1995, si risposò con la trentenne Kathy Bezvin che nel luglio 1993 aveva partorito l'ultimo film del 79enne Quinn.

È difficile dire se Anthony Quinn sia stato un grande attore. Non avevano sicuramente torto i critici che l'accusavano di "over-acting", cioè di recitare sopra le righe come se fosse carico di un'energia che

non sapeva controllare. Quando domenica 3 giugno 2001 morì "a causa di una crisi respiratoria", dopo una polmonite per la quale era stato ricoverato al Brigham and Women's Hospital di Boston (Massachusetts), assistito dalla moglie, sul "Corriere della Sera" Tullio Kezich scrisse: "la sua presenza sullo schermo era tutt'altro che minimalista. Però accanto al ribollente vitalismo (gli piaceva esserci, penetrare in un'inquadratura dietro l'altra, avere sempre addosso l'occhio della macchina da presa) Quinn coltivò il mito dell'arte come espressione personale: volta a volta pittore, autore di libri autobiografici e reinventore inesauribile della propria vita eternamente alle prese con donne nuove e nuovi figli." Un giorno nella saletta di un aeroporto, mentre guardava sul televisore *Caccia al ladro* di Hitchcock, disse a un amico: "Cary Grant è l'attore che avrei voluto essere." Buffa ammissione, nata dall'attrazione dei contrari. Quinn non imparò mai l'aurea regola cui si atteneva Grant: essere asciutto, recitare al risparmio davanti a quella macchina acchiappa sbagli che è la cinepresa. Più di una volta ripeté nelle interviste che i suoi registi preferiti erano stati David Lean, Elia Kazan e Fellini.

Questo Tony – per gli amici – parlava cinque lingue e ha fatto di tutto. Ha dipinto centinaia di quadri e in vecchiaia ha ripreso una sua passione giovanile: la scultura, facendo più di una mostra in importanti gallerie USA. Ha scritto due libri autobiografici (*The Original Sin*, 1971, e *One Man Tango*, 1984) e firmato *Il grande spirito*, antologia di testi sul misticismo e il simbolismo dei Pellerossa del Nordamerica per la quale fece una serie di tavole diseguate. Sapeva suonare il clarinetto, la chitarra e il tamburo "bongo". Con la sua voce di basso profondo ha registrato un 45 giri con la canzone "You were always there". Si è dedicato generosamente a opere umanitarie. Si è comprato un'isoletta sul Mediterraneo e una villa con parco a Genzano di Roma. Era un goloso della vita.

Sam Shaw

nota biografica



Sam Shaw (15 gennaio 1912 – 5 aprile 1999) nacque e crebbe nel Lower East Side di Manhattan. Shaw è noto a livello internazionale per le sue fotografie che ritraevano stelle del cinema, anche se i suoi interessi e il suo talento riguardarono una moltitudine di soggetti, tra cui musica, teatro, scultura, pittura, letteratura, giornalismo e attivismo sociale e politico. La prolifica carriera sessantennale di Shaw è significativa per la sua ampiezza e la sua diversità, oltre a rappresentare una testimonianza storica del ventesimo secolo.

Poco dopo la fine della scuola superiore, Shaw divise uno studio con un artista afroamericano, Romare Bearden. Essi continuarono a lavorare insieme per tutto il corso delle loro vite e collaborarono anche ad alcuni progetti insieme al critico jazz e letterario Albert Murray. Molte delle foto di Shaw che ritraggono musicisti jazz e blues sono presenti nei collage di Bearden.

Negli anni Quaranta, Shaw lavorò anche come artista in un'aula giudiziaria, poi come illustratore politico e sportivo e come direttore artistico di *The Brooklyn Eagle*. La sua carriera di giornalista fotografico iniziò con la rivista *Colliers*, che gli permise di viaggiare in tutti gli Stati Uniti, documentando la vita di minatori, mezzadri, attori di varietà, portuali, musicisti di New Orleans e altri personaggi e situazioni della quotidianità. Queste fotografie dense di sentimento costituirono la raccolta "Americana" di Shaw, un ampio corpo di immagini che ritraevano la vita americana alla metà del ventesimo secolo. Shaw fu anche uno dei primi collaboratori della prestigiosa agenzia fotografica Magnum Photos.

Negli anni cinquanta, Shaw iniziò a scattare le foto di scena dei film. Catturò l'immagine di innumerevoli stelle del cinema, tra cui Anthony Quinn, Woody Allen, Humphrey Bogart, Marilyn Monroe, Marcello Mastroianni, Alfred Hitchcock, Fred Astaire, Elizabeth Taylor, Sophia Loren, Charlie Chaplin, Roberto Rossellini, Sean Connery, Jules Dassin, Dennis Hopper, Audrey Hepburn, Frank Sinatra, e molti altri. Le sue fotografie comparivano spesso sulla copertina delle riviste *Life* e *Look*, oltre che su *Paris Match*, *Europeo*, *The Daily Mail*, *Der Stern*, *Harper's Bazaar*, e *Connaissance des Arts*.

Shaw era anche noto come un gigante della pubblicità per molti dei film e delle star con cui lavorò. Nel 1951 fotografò Marlon Brando con una t-shirt strappata – un ritratto che divenne il simbolo di *Un tram chiamato desiderio*. Pochi anni dopo, fu lui a creare l'immagine-icona di Marilyn Monroe con la sua gonna bianca che svolazzava sopra una grata della metropolitana nel film *Quando la moglie è in vacanza*. La "gonna svolazzante" di Shaw è una delle fotografie più viste al mondo.

Negli anni Sessanta, Shaw iniziò a produrre film quali *Paris Blues*, con Paul Newman, Sidney Poitier e Louis Armstrong. Il suo buon amico Duke Ellington scrisse la colonna sonora del film. Lavorò anche a stretto contatto con un altro amico, il regista John Cassavetes, che è ampiamente riconosciuto come padre del cinema americano indipendente. Shaw fu il produttore di molti dei film di Cassavetes, tra cui *Gloria*, che vinse il Leone d'oro alla Mostra del cinema di Venezia, *Scia d'amore*, che fu insignito dell'Orso d'oro al Festival del cinema di Berlino e *Una moglie*, che ricevette molti riconoscimenti e fu nominato per l'oscar alla Migliore attrice e al Miglior regista agli Oscar del 1975. Inoltre, Shaw produsse i film *Mariti* e *La sera prima* di Cassavetes e fu lo scenografo di *L'assassinio di un allibratore cinese*.

A proposito di Shaw, Cassavetes diceva "se voi voleste sapere come si comportava un uomo del Rinascimento, sapere ciò che vedeva e sentiva, incontrate Sam Shaw. Egli e' stato non solo il fotografo di scena (non c'era nulla nel campo della fotografia che non sapesse fare), ma anche il direttore artistico, lo scenografo, il genio della pubblicità e della grafica, il designatore, ma anche il produttore ed il trampolino per molte delle mie idee. Egli e' inoltre il mio amico più caro ed una delle cose che amo di lui e' il fatto che molte altre persone pensano bene di lui tanto quanto me."

Ciononostante, il vero amore di Shaw rimase sempre la fotografia. Ovunque si trovasse, aveva sempre diverse macchine fotografiche appese al collo. Il suo archivio fotografico contiene un catalogo delle persone che hanno fatto la storia del cinema americano ed europeo, oltre a musicisti, artisti, intellettuali e altri personaggi noti, quali Marc Chagall, Arthur Miller, Marcel Duchamp, Igor Stravinskij, Joe Dimaggio, Irving Berlin, Tennessee Williams, e Deborah Harry (Blondie).

Oggi, l'eredità e l'opera di Sam Shaw vengono conservate nel Shaw Family Archives e fatte conoscere grazie all'opera dei suoi figli e nipoti.

I due volti della vendetta

(One-Eyed Jacks)

Regia: Marlon Brando; *soggetto:* dal romanzo "The Authentic Death of Hendry Jones" di Charles Neider; *sceneggiatura:* Guy Trosper e Calder Willingham; *fotografia:* Charles Lang jr.; *art director:* Joseph McMillan Johnson, Hal Pereira; *montaggio:* Archie Marshek; *musica:* Hugo Friedhofer; *assistenti alla regia:* Harry Caplan, Francisco Day..

Interpreti e personaggi: Marlon Brando (Rio), Karl Malden (lo sceriffo Dad Longworth), Katy Jurado (Maria Longworth), Pina Pellicer (Louisa), Ben Johnson (Bob Amory), Larry Duran (Chico Modesto), Sam Gilman (Harvey), Timothy Carey (Howard Tetley), Miriam Colon ("Testarossa"), Elisha Cook jr. (il cassiere della banca), Rudolph Acosta (il capo dei "rurales"), Slim Pickens (Lon), Ray Teal (il barista), John diekers (cittadino barbuto), Margarita Cordova (ballerina di àamenco), Hank Worden (Doc), Nina Martinez (Margarita), Philip Ahn (zio), Clem Harvey (Tim), William Forest (banchiere), Schichizo Takena (gestore di cantina), henry Mills (uomo armato), Mickey Finn (fabbro), Fenton Jones (direttore del ballo), Margarita Martin (venditrice), Joe Dominguez (guardiano del corral), Francy Scott (ragazza della cantina), Felipe Turich (baro), John Michael quijada (sergente dei "rurales").

Produzione: Pennebaker; *produttore:* Frank P. Rosenberg.

Origine: Usa, 1961; *distribuzione:* Paramount Pictures (Usa); *durata:* 141'.

1880. Due banditi americani, Rio Kid e Dad Longworth, rapinatori di banche in Messico, sono braccati dalla polizia: durante la fuga uno dei loro cavalli è ferito. Il lancio di una moneta stabilisce che uno dei due rimarrà lì mentre l'altro tornerà a liberarlo con un altro cavallo. Ma Dad, cui tocca questo compito, preso dall'istinto di sopravvivenza e dall'avidità, abbandona il socio al suo destino e scappa con i soldi. Dopo aver passato cinque anni in reclusione, Rio, assetato di vendetta, fugge insieme a Modesto, suo compagno di cella. A Monterey, California, egli viene a sapere per caso che Dad è rientrato nella legalità cambiando vita: è diventato sceriffo e ha sposato una messicana che ha una figlia, Luisa. Rintracciato l'amico, Rio, che nel frattempo si è messo in società con due banditi con lo scopo di svaligiare una banca, attua la sua strategia di vendetta dicendo a Dad di aver dimenticato il passato e che la polizia non era riuscito a prenderlo, guadagnandosi così la sua amicizia. Ma Dad non pare del tutto convinto della sincerità di Rio, che si mette a corteggiare la sua figliastra, alla quale confida la verità riguardo se stesso. Quando Rio uccide un ubriaco che importuna una ragazza, Dad coglie l'occasione per farlo arrestare pubblicamente, frustandolo ferocemente per poi spappolargli la mano destra con il fucile. Rio viene cacciato dalla città. Durante il periodo di guarigione riceve la visita di Luisa che lo informa di aspettare un bambino, smorzando i suoi sentimenti di vendetta. Intanto i suoi soci hanno deciso di svaligiare la banca da soli, ma è Rio che viene arrestato per volere di Longworth che lo sbatte in prigione. Luisa si reca a trovarlo passandogli una pistola con la quale Rio, evaso, impegna Dad in un duello per strada, uccidendolo. Infine dà l'addio a Luisa promettendole di tornare.

Zorba il greco

(Zorba the Greek)

Regia: Michael Cacoyannis; *soggetto:* dal romanzo omonimo di Nikos Kazantzakis; *sceneggiatura:* Michael Cacoyannis; *fotografia:* Walter Lassally; *art director:* Vassele Fotopoulos; *montaggio:* Michael Cacoyannis; *musica:* Mikis Theodorakis; *assistente alla regia:* Franco Cirino, George Cosmatos, Panayis Roussos.

Interpreti e personaggi: Anthony Quinn (Alexis Zorba), Alan Bates (Basil), Irene Papas (la vedova), Lila Kedrova (Hortensia), George Foundas (Mavrandoni), Eleni Anousaki (Lola), Sotiris Moustakas (Mimithos), Takis Emmanuel (Manolakas), Yorgo Voyagis (Pavlo).

Produzione: Michael Cacoyannis, Rochley Productions, Twentieth Century Fox; *produttore:* Michael Cacoyannis.

Origine: Usa, Gran Bretagna, Grecia 1964; *distribuzione:* International Classics (Usa); *durata:* 142'.

Durante il viaggio verso Creta per rilevare una miniera in disuso ereditata dai suoi genitori, Basil, giovane scrittore inglese, incontra Zorba, un contadino tutt'fare di mezz'età e pieno di vita, che lo persuade a portarlo con sé. Giunti a destinazione, i due alloggiano in un hotel di proprietà di Hortensia, vecchia ballerina francese che vive di ricordi. Zorba corteggia la donna, mentre Basil si sente attratto da una bella vedova, inaccessibile agli altri uomini del villaggio. Per riattivare la miniera, Zorba elabora un ingegnoso sistema e si reca in città per reperire il materiale necessario. Mentre Zorba sperpera il denaro in una facile avventura, Basil, che nel frattempo si è preso cura di Hortensia, rassicura quest'ultima che l'amico al suo ritorno la sposerà. Superata la timidezza, lo scrittore si reca di nuovo a trovare la bella vedova, dalla quale viene ospitato: l'evento scuote il paese, un corteggiatore di lei si uccide e la vedova pagherà il fatto con la morte. Tornato al villaggio, Zorba accondiscende a sposare per pietà Hortensia, la quale, gravemente ammalata, morirà tra le sue braccia, spogliata anche dei suoi averi dai contadini del villaggio. Quanto alla miniera, il progetto di riattivarla va in fallimento per un collasso dei cavi proprio al suo esordio: Basil è sconvolto, laddove Zorba reagisce con ottimismo, insegnando all'amico ad accettare con gioia cosa la vita ha da offrire.