

DILETTA PAVESI

**Sara Pesce, *Laurence Olivier nei film. Shakespeare, la star, il carattere*, Recco-Genova, Le Mani 2012, pp. 181, ISBN 978-88-8012-631-7**

Mostro sacro nel panorama attoriale del Novecento, artista dall'inesauribile impegno tanto in teatro che sugli schermi. Star hollywoodiana di fama internazionale, ma anche istrione con una spiccata propensione per le parti secondarie. E infine, regista autorevole e produttore accorto, con un ottimo senso degli affari. Durante la sua lunga carriera, Sir Laurence Olivier ha vestito tutte queste identità, dando vita a un percorso creativo multiforme e sfuggente.

Nel suo recente volume *Laurence Olivier nei film. Shakespeare, la star, il carattere*, Sara Pesce si propone appunto di riscoprire tale percorso, circoscrivendolo al rapporto tra l'attore britannico e l'ambito cinematografico e televisivo. Come già dichiara il titolo stesso, tre sono le direzioni in cui si muove questa riscoperta: il nesso con l'eredità shakespeariana, l'identità divistica e la vocazione per i ruoli da caratterista. «Ci sono probabilmente due modi più prevedibili» esordisce l'autrice «in cui può avvenire il primo incontro con Laurence Olivier nei film oggi». (p. 9). Il primo passa appunto attraverso il Bardo. Del resto, nell'immaginario collettivo del grande pubblico tra gli anni Quaranta e gli anni Ottanta, Olivier è l'interprete che più di tutti ha rappresentato la riattualizzazione di Shakespeare sullo schermo. Questo non solo in virtù delle sue regie cinematografiche di *Enrico V* (*Henry V*, 1944), *Amleto* (*Hamlet*, 1948) e *Riccardo III* (*Richard III*, 1955), ma anche delle sue successive interpretazioni televisive. E sebbene i ruoli shakespeariani occupino uno spazio tutto sommato esiguo nello spettro filmico di questo artista, non c'è dubbio che essi abbiano contribuito in maniera determinante a definire il canone dell'attore shakespeariano moderno nella percezione e nella memoria collettiva.

La seconda possibilità di incontro è data dai tanti successi hollywoodiani classici – come *La voce nella tempesta* (*Wuthering Heights*, 1939) di William Wyler o *Rebecca, la prima moglie* (*Rebecca*, 1940) di Alfred Hitchcock – o girati in un'epoca successiva a quella dello *studio system* – come *Gli insospettabili* (*Sleuth*, 1972) di Joseph L. Mankiewicz – a cui si aggiungono note e premiate parti secondarie, come quella interpretata in *Il maratoneta* (*Marathon Man*, 1976) di John Schlesinger. «In questi casi» prosegue Sara Pesce «ci stiamo rapportando con Olivier in termini che non possono prescindere dalla sua dimensione di “star del cinema” in ascesa, conclamata o in declino» (p. 10). Qui, il tratto dominante delle sue interpretazioni sembra essere «un nutrito divismo teatrale che conferisce grandiosità, poesia, eleganza ai personaggi attraverso una corporeità estremamente educata e una coltivata potenza vocale» (*ibid.*). Ma esiste anche una terza strada per arrivare al grande interprete britannico, una strada meno battuta che si dipana attraverso i ruoli

incarnati dopo il tramonto definitivo della sua *stardom* classica. A partire dagli anni Sessanta, quando ormai Olivier è “un re deposto”, buona parte delle sue apparizioni cinematografiche – con la sola eccezione dei ruoli shakespeariani – sembra infatti dar vita a una rivisitazione, tutta “in chiave minore”, sia dell’immagine divistica dell’attore sia della statura eroica dei suoi personaggi. È come se alla cifra aristocratica e altera del periodo classico si sostituisse, con l’andare avanti degli anni, un’ordinarietà demistificante o una sorta di compiaciuta ironia nei confronti della propria simulazione. Giustamente, Sara Pesce identifica come tratti non marginali la frequenza e l’abilità camaleontica con cui l’attore inglese assume parti secondarie o addirittura da antieroe nell’ultimo trentennio di carriera. Ruoli emblematici di tale tendenza sono, per esempio, quello di Archie Rice, attore anziano e fallito ne *Gli sfasati* (*The Entertainer*, 1960) di Tony Richardson o quello ironico e oleografico di Zeus in *Scontro tra Titani* (*Clash of the Titans*, 1981) di Desmond Davis.

Dinnanzi a tutte queste apparizioni, il pubblico è chiamato a rapportarsi con un’identità poliedrica, talora contraddittoria. Già nell’introduzione, l’autrice anticipa che il suo obiettivo ultimo è proprio sciogliere una simile stratificazione di stili e di modelli, arrivando così a render conto di una natura divistica discontinua e mutevole come quella oliveriana. In tutto questo, una delle principali sfide critiche è data dalla difficoltà di distinguere tra divo e *character actor*. Pesce muove infatti da una certa insoddisfazione verso la proposta di chi suggerisce di scindere la dimensione della star da quella del caratterista, attribuendo la prima esclusivamente ai ruoli shakespeariani. Solo qui, secondo alcuni, la persona divistica di Olivier emergerebbe con una reale autonomia. Al contrario, ciò che l’autrice vuole è proprio ampliare questa prospettiva attraverso un’indagine più completa delle tante sfaccettature già accennate. Naturalmente, un obiettivo implicito è anche quello di comprendere le ragioni che hanno permesso una carriera tanto prolifica quanto dilatata nel tempo. Ma alla specificità ed eccezionalità della figura di Laurence Olivier il volume non manca di aggiungere un ulteriore motivo di interesse di natura più generale. La cinquantennale avventura artistica dell’artista inglese possiede anche un valore paradigmatico. In essa si possono infatti vedere riflesse alcune delle tappe fondamentali che segnano l’evoluzione storica dell’identità attoriale cinematografica: le origini del sonoro e l’affermarsi di una personalità filmica già forte di un uso sapiente della parola; la *Golden Age* hollywoodiana e una *stardom* declinata secondo caratteristici tratti psico-sociali britannici; il tramonto del cinema classico e l’avanzare di nuove tendenze auto-riflessive e meta-recitative; infine l’era della televisione, dove la parabola divistica di Olivier subisce un inevitabile ridimensionamento anche quando ha la statura tragica di un personaggio shakespeariano.

Per inquadrare una simile moltitudine di piani, Sara Pesce adotta un criterio cronologico. Il primo capitolo, «Divismo: nuovi modelli e lezioni dal passato», si apre infatti con una disamina di

quelle “marche culturali” che segnano la formazione dell’attore. Figlio dell’Inghilterra dei primi del Novecento, Laurence Olivier conserverà per tutta la vita una concezione nobilitante della sua professione, di chiara matrice vittoriana. Questa visione, identificata come il tratto “più persistente, radicato e caratterizzante” della sua carriera, si spiega solo alla luce della geografia culturale e dell’ambiente familiare in cui cresce il futuro artista. Nel suo background vengono infatti rintracciati ideali cavallereschi di stampo ancora ottocentesco, dettami dell’etica anglicana (il padre, reverendo, deve aver avuto senz’altro un ruolo in questo), nonché una concezione del lavoro tutta borghese, in cui talento, impegno e mestiere vanno di pari passo. Del resto, l’iter professionale di Olivier non lascia davvero spazio alla casualità o alle sregolatezze del genio, ma segue al contrario «un andamento lineare» in cui si va «dalle parti minori a quelle da protagonista, dagli impacci nei confronti del cinema al ruolo di star» (p. 20). In questo progredire ben congegnato, il rapporto con il Bardo è un rapporto costruito “pietra su pietra”, attraverso un apprendistato che prevede la frequentazione di scuole (come la Central School of Speech Training and Dramatic Art di Elsie Fogerty) e di palcoscenici, non necessariamente prestigiosi. Pesce non manca di rilevare cosa Shakespeare possa aver insegnato a Olivier fin dagli esordi: «comprendere l’estrema importanza dell’interpretazione personale, dell’esplicita e deliberata negoziazione con la materia che tratta» (p. 21). La lezione shakespeariana è dunque «quella della malleabilità del testo, della necessità di un dialogo consapevole tra attore e Bardo» (*ibid.*).

Ma è sull’interazione tra ambito teatrale e cinematografico che il primo capitolo si concentra maggiormente. Se negli anni Venti, periodo della sua prima attività scenica a Londra, Olivier nutre già una forte fascinazione per i divi del cinema muto, è nel decennio successivo che il suo esordio sul grande schermo diventa effettivo. Questo sia in patria che a Hollywood, dove viene notato grazie ad alcune sue interpretazioni a Broadway. Come sottolinea l’autrice, la scelta di lavorare contemporaneamente e continuativamente sia per il teatro che per il cinema rientra in una prassi diffusa negli anni Trenta inglesi, di cui Olivier non è certo l’unico esponente. In particolare, Pesce cerca di comprendere quali delle sue competenze teatrali l’artista mantenga al momento del debutto sullo schermo e quali scelga invece di abbandonare. In tal senso, il suo esordio è contestualizzato in rapporto ai mutamenti culturali e tecnologici che segnano il trapasso dal muto al sonoro. Il primo fattore dell’ascesa di Olivier a Hollywood consiste infatti nella sua voce “educata” e nel suo accento britannico. Due qualità, queste, tra le più ricercate dal cinema parlato degli albori. A fianco della potenza vocale risulta, però, altrettanto centrale il lavoro dell’attore sul suo corpo. Nel corso dell’intero volume, Sara Pesce dimostra infatti una costante attenzione verso i tratti caratterizzanti la fisicità di Olivier sullo schermo. In questi primi anni di attività cinematografica, nel corpo divistico dell’artista confluiscono paradigmi diversi, tutti estremamente studiati e calibrati, influenzati ancora

dall'osservazione di certe star del muto. Da un lato troviamo in lui dinamismo, agilità nervosa e flessibilità (tratti, forse, mutuati dall'ammirato John Barrymore), dall'altro bellezza, contegno, eleganza e soprattutto quella «capacità di comunicare una mascolinità solida ma gentile, di trasporre visivamente l'ideale dell'uomo inglese» (p. 31). Proprio su quest'ultimo aspetto l'autrice insiste molto: il divismo hollywoodiano di Olivier si comprende pienamente solo alla luce di una vecchia prassi della cinematografia americana secondo cui gli interpreti inglesi vanno trasfigurati in icone di "gentlemanliness britannica", in rappresentanti di un passato europeo romantico e remoto. È questa tendenza – che presuppone un certo codice fisiognomico e corporeo – a spingere Olivier verso una negoziazione della propria identità in chiave divistica.

Pesce definisce in tal senso particolarmente formativa l'esperienza di *Una voce nella tempesta* di William Wyler, opera che chiude gli anni Trenta americani di Laurence Olivier. Qui, nei panni di Heathcliff, l'interprete ha modo di sperimentare pienamente per la prima volta un diverso stile attoriale, tipico della Hollywood classica. Ancora influenzato dall'eredità del teatro inglese ottocentesco, dove contano i grandi effetti scenici, la maestria camaleontica e il lavoro sull'esteriorità del corpo, Oliver si trova ora a fare un'opera di sostituzione e di sintesi. A un'interpretazione di tipo esteriore subentrano infatti i dettami della recitazione classica hollywoodiana, come «l'assorbimento della performance nella finzione» e «l'identificazione del pubblico con istanze fittizie» (p. 34).

Il primo capitolo si conclude con un'analisi dei ruoli interpretati in Gran Bretagna nel corso dei Trenta, in particolare nell'ambito della commedia romantica. Quest'ultimo genere cattura l'attenzione dell'autrice non solo perché indicativo di un'altra anima del multiforme Olivier, quella brillante, ma anche per le sue implicazioni con il tema della rappresentazione dei sessi. In opere gustose come *L'avventura di Lady X* (*The Divorce of Lady X*, 1938) di Tim Whelan, l'attore ha modo di partecipare a quella messa in discussione dell'immagine tradizionale della mascolinità che è tipica della commedia. Che le vicissitudini cinematografiche di Olivier valgano anche come riflesso delle evoluzioni che l'identità maschile conosce nel Novecento è fra i nessi più interessanti evidenziati dal volume. In tal senso, la commedia romantica degli anni Trenta è solo uno dei tanti punti di osservazione assunti da Pesce nel corso del suo studio.

Il secondo capitolo, «Dentro e fuori dalla Hollywood Classica. Gli anni Quaranta», è appunto dedicato al prosieguo della carriera dell'attore nel decennio successivo. È in esso che la personalità filmica di Olivier emerge nei suoi tratti distintivi. In particolare, a definirsi è il rapporto con l'industria cinematografica americana. La scelta di lavorare ancora a Hollywood è spiegata non solo sulla base dei tipici interessi economici, ma anche come spinta alla crescita e al rinnovamento. Ingredienti essenziali per chi, come Laurence Olivier, aspira ormai a essere il più grande attore del

suo tempo. Tuttavia, un aspetto molto rimarcato è quanto il divismo olivieriano sia poco conforme alla mitologia statunitense del grande talento scoperto per caso. Infatti, gli snodi principali della sua carriera vengono ricondotti a una norma caratterizzante l'attività di tanti altri attori britannici, per i quali l'approdo a Hollywood avviene solo dopo una solida formazione. Anche per questo, Pesce è riluttante a identificare davvero Olivier con il fenomeno della *stardom* americana, intesa come costruzione di una personalità pubblica attraverso narrazioni che conducono fuori e oltre il film. L'autonomia nel gestire la propria immagine, unita a una certa aristocratica riservatezza, gli impediranno sempre di essere fagocitato dallo *star system* hollywoodiano.

L'autrice riflette poi sulla componente nostalgica che caratterizza le interpretazioni americane di Olivier fin dagli esordi. A suo avviso questo divo esporta a Hollywood, forse più di altri suoi connazionali, l'immagine di un'Inghilterra vittoriana utile a certe mitologie del paese. Il cinema americano del periodo, infatti, incorporando modelli culturali provenienti dall'Europa, mira a celebrare la propria grandezza nazionale, fondata su «un sogno di progresso per molti versi simile all'Inghilterra agli albori dell'era industriale» (p. 62). Non a caso, questi sono gli anni in cui Olivier è più volte protagonista di prestigiosi adattamenti di opere letterarie inglesi, particolarmente rivolti al gusto del pubblico femminile. Si pensi al rigido e ombroso Darcy di *Orgoglio e pregiudizio* (*Pride and Prejudice*, 1940) di Robert Z. Leonard, ma anche e soprattutto al misterioso Maxim de Winter di *Rebecca, la prima moglie*, primo capolavoro americano di Alfred Hitchcock. A proposito di questo film, senza dubbio uno dei titoli che più favorisce il successo internazionale dell'attore, Pesce propone, seppure brevemente, una suggestiva interpretazione. Basata sul *best-seller* di Daphne du Maurier, questa vicenda gotica potrebbe racchiudere in sé un'altra storia, riguardante il rapporto esistente tra spettatore e attore, la tensione tra pubblico e divo. Con il fascino della sua ricchezza e del suo passato misterioso, il personaggio di Maxim de Winter sembra incarnare quella stessa irraggiungibilità – amorosa e sociale – che è tipica della star. La sua defunta consorte Rebecca non ci viene mai mostrata, ma in compenso è descritta come “la più bella creatura mai vista” ed è evocata dalla sua fedele governante attraverso un'esibizione di feticci personali, in maniera non dissimile da quello che fa la pubblicità hollywoodiana per promuovere il culto di una diva. Al contrario, la seconda signora de Winter, di cui il film non ci rivela mai il nome, è l'immagine dell'anonima spettatrice. E quando, presa dalla gelosia nei confronti della rivale, si veste con gli stessi abiti, il suo comportamento ricorda quello di una fan obbediente, il cui fine è emulare la star femminile per conquistare quella di sesso maschile.

Sebbene le parti di eroe romantico costituiscano la costante divistica dell'Olivier classico, la sua celebrità negli anni Quaranta e primi anni Cinquanta deve molto anche alla crescente autorevolezza ottenuta in ambito teatrale. Come emerge dal capitolo successivo, «Shakespeare.

Climi eroici», l'intensa esperienza sulle scene consente all'attore di elaborare e trasferire sullo schermo un certo tipo di regalità. Naturalmente, gli adattamenti shakespeariani per il cinema costituiscono il principale veicolo di tale contaminazione tra i due ambiti artistici. Su questa parentesi così cruciale nella carriera di Olivier la studiosa non si sofferma solo ai fini di una valutazione estetica, peraltro già condotta da molti in precedenza. Al contrario, Pesce riconosce subito come questi film abbiano «tutti pregi eccezionali e vistosi punti deboli» (p. 67) e come il succedersi di nuove tendenze critiche sia destinato a favorire un continuo mutamento di giudizio in merito, per cui ammirati pregi possono facilmente diventare anticaglie e conclamati difetti acquisire, invece, nuove sfumature. L'aspetto fondamentale su cui si insiste è piuttosto l'effetto di tali adattamenti sull'immagine divistica di Laurence Olivier. Spiega infatti l'autrice: «Il “cinema shakespeariano” occupa uno spazio speciale in cui l'essere divo rimaneggia e rivivifica le grandezze degli attori che hanno segnato la storia del teatro inglese» (p. 68). Questa magnificenza si esprime soprattutto attraverso il fisico di Olivier, che nelle vesti di Enrico V, Amleto e Riccardo III è da un lato “antico”, “dignitoso”, “imperturbabile” e “regale”, dall'altro “moderno”, “dinamico”, “sperimentatore” e “sempre mutevole”. A tal proposito, particolarmente interessante risulta la riflessione condotta sul rapporto tra spettatore e corpo dell'attore così come si configura in *Amleto*. In questo film, tanto premiato quanto dibattuto, il principe danese appare sullo schermo come un oggetto di adorazione, la cui contemplazione è quella che si potrebbe riservare all'icona di un santo. Facendo leva sulla “magia del volto” e sulla “grazia del movimento”, Oliver non sembra cercare una comunione con il suo pubblico, ma piuttosto riattivare quel meccanismo psichico che un tempo collegava lo spettatore alla star del cinema muto. Le celebri pagine di Roland Barthes sul volto della Garbo vengono riprese dall'autrice per supportare tale considerazione.

Più in generale, il capitolo si interroga su quali nuovi significati il cinema (e con esso gli espedienti che gli sono propri) aggiunga alla drammaturgia shakespeariana. Benché non sia semplice rispondere, risulta evidente che tale drammaturgia impone, innanzitutto, una negazione del modello hollywoodiano. Di norma, nel cinema classico, l'attore si offre sullo schermo come una presenza umana apparentemente ignara della propria spettacolarizzazione. In questi tre adattamenti, invece, tutti i procedimenti del linguaggio cinematografico – da certi movimenti di macchina a certi tipi di inquadrature, fino ad arrivare ad alcuni vistosi accorgimenti metanarrativi – concorrono a rendere prominente l'attore, a farne il responsabile principale sia del senso del testo sia del processo creativo. Detto in altri termini, i film shakespeariani di Olivier fanno confluire nel cinema quell'antica concezione secondo cui l'attore non deve limitarsi a riprodurre fedelmente il testo, ma deve essere creatore, interprete, in una parola: autore. Con Laurence Olivier, assistiamo dunque al

riconoscimento in ambito cinematografico di quel potere creativo e comunicativo che la tradizione shakespeariana ha richiesto, per secoli, agli interpreti teatrali inglesi.

Il penultimo capitolo, «Il declino dell'attore classico. Gli anni Cinquanta e Sessanta», ripercorre due decenni molto differenti tra loro. Il primo coincide con una stagione non troppo felice, soprattutto per quanto concerne la partecipazione dell'attore a produzioni britanniche. Del resto, negli anni Cinquanta, l'impegno di Olivier è principalmente rivolto ad ambiziose imprese artistiche e produttive in ambito teatrale. Nondimeno, le sue parti da protagonista per il cinema continuano a conferire sapienza e maturità alla sua identità divistica, che non perde il contatto con Hollywood – si veda la seconda collaborazione con Wyler per *Gli occhi che non sorrisero* (*Carrie*, 1952) – o la negoziano coraggiosamente con una regina del *box office* come Marilyn Monroe – il travagliato *Il principe e la ballerina* (*The Prince and the Showgirl*, 1957) diretto dallo stesso Olivier – oppure ancora la celebrano in un ambito in cui l'attore non vuole avere rivali (come in *Riccardo III*, la sua ultima regia shakespeariana). Tra le interpretazioni di questi anni, è quella al fianco della Monroe a essere più scandagliata. Per Sara Pesce, la commedia romantica *Il principe e la ballerina* permette infatti di cogliere, seppur in maniera cifrata, una serie di mitologie e di mutamenti cinematografici, culturali e sociali propri dei tardi anni Cinquanta. Innanzitutto, il film è implicato nel mito di Marilyn Monroe «con conseguenze molto più incontrollabili di quanto i suoi autori siano in grado di comprendere» (p. 100). Il recente *Marilyn* (*My Week with Marilyn*, 2011) di Simon Curtis, basato sul memoriale di Colin Clark, è una delle ultime prove di questo fenomeno di mitizzazione. La stessa Pesce non rifiuta la possibilità di vedere nella collaborazione tra l'attore britannico e il *sex symbol* hollywoodiano quel favoleggiato scontro «tra professionalità e genio, tra controllo ed esorbitanza, tra *gentlemanliness* e *naturalness*» (p. 105) di cui il film di Curtis ci racconta. La Monroe, estranea ai canoni del lavoro attoriale di Olivier, scatena infatti sul set un conflitto tra opposti modelli recitativi. A tal proposito, l'autrice spiega con grande chiarezza cosa Olivier rifiuti del cosiddetto “Metodo Strasberg”, di cui appunto la diva americana è una fiduciosa sostenitrice. Nel corso della carriera, l'attore dichiara più volte che il suo modo di dar vita ai personaggi procede “dall'esterno verso l'interno”, segue, cioè, un processo induttivo che ignora il vissuto del soggetto inteso in senso psicoanalitico e punta invece al piano dell'esperienza e della conoscenza. In buona sostanza, il suo dissidio con il metodo dell'Actor's Studio si fonda «sull'idea che l'attore non è colui che trova se stesso nella parte che recita, ma colui che va in cerca di una parte, proiettandosi verso l'esterno» (p. 57).

Ma al di là di questo scontro di prospettive, *Il principe e la ballerina* porta anche a riflettere su istanze psicosociali e sessuali tipiche del periodo. Quando Olivier dirige e interpreta questa commedia, si confronta «non solo con un'attrice [...] che rappresenta un fenomeno divistico

eccezionale, ma anche con un processo socio-culturale che attraversa Europa e America e che riguarda i mutamenti del rapporto tra la star cinematografica e le categorie del maschile e del femminile» (p. 99). Pesce ricostruisce quindi quella trasformazione che la figura della star conosce sul finire degli anni Cinquanta, sottolineando in particolare la nuova enfasi che il cinema americano – supportato in questo dalla diffusione del Metodo a Hollywood – pone sul corpo del divo. All'interno del film, sembrano fronteggiarsi due diversi tipi di fisicità attoriale: quella dirompente, apparentemente spontanea e iperbolica di Marilyn Monroe e quella rigida, aristocratica e volutamente *démodée* di Laurence Olivier. L'autrice si domanda, infine, se la rigidità sfoggiata da Olivier in questo ruolo di principe europeo non anticipi almeno due fenomeni: da un lato quella crisi che il soggetto maschile sperimenterà a breve con l'emergere del femminismo sulla scena sociale, dall'altro quel travaglio "creativo" che l'attore vivrà nel decennio successivo e che sfocerà, innanzitutto, nella grande interpretazione data ne *Gli sfasati*.

Proprio il film di Tony Richardson, e prima ancora il *play* di John Osborne da cui è tratto, vengono individuati come un momento di grande rinnovamento nella carriera di Oliver. Emblematico di un nuovo clima culturale e politico che permea l'Inghilterra del periodo, *Gli sfasati* offre infatti la possibilità a quest'artista della vecchia guardia di evolvere a contatto con le nuove tendenze degli anni Sessanta, sia in ambito teatrale che cinematografico. Nelle vesti del fallito Archie Rice, Olivier compie una trasformazione che segna indelebilmente la sua identità di attore e il corso successivo della sua carriera. Come sintetizza l'autrice, questa parte «contraddice tutto ciò che Olivier ha rappresentato fino a quel momento» (p. 118). D'ora innanzi, sempre più spesso, i suoi personaggi diventeranno piccoli, mediocri, privi di grandezza d'animo o talento, insomma portatori di una certa rassegnata pochezza. Anche se l'attore non abbandonerà mai i grandi ruoli shakespeariani, questo nuovo tipo di interpretazioni ne consegna un'immagine inedita, da «re deposto» (p. 119) per usare la bella espressione di Sara Pesce. Verso questa direzione muove anche la consuetudine – inaugurata anch'essa negli anni Sessanta – di accettare parti secondarie attribuibili a quello che nel sistema hollywoodiano è l'attore caratterista. L'autrice individua come tratto distintivo delle interpretazioni "minori" del divo per il grande schermo «la capacità di far confluire, nei suoi personaggi, un immaginario romanzesco, popolare e anche fantastico» (p. 107). Liberato dalla responsabilità di essere il protagonista indiscusso dell'intero film, l'Olivier caratterista accetta volentieri «il gustoso compito di aggiungere colore al disegno generale, inventare una sfumatura, creare un contrasto» (*ibid.*), attingendo dai serbatoi immaginativi più disparati. Pesce dimostra come la vocazione di Olivier per i ruoli da caratterista, apparentemente incompatibile con l'idea tradizionale della grande star, si spieghi in relazione con l'esperienza teatrale maturata all'interno delle compagnie di repertorio. Esperienza, questa, iniziata già a partire

dalla metà degli anni Quaranta, quando assume la direzione dell'Old Vic e fonda appunto una sua *Repertory Company*. La tradizione del capocomico e lo "spirito di repertorio" di cui si alimenta la vita teatrale di Olivier, insegnano all'attore che un ruolo non è tagliato su un particolare interprete e che l'opera nel suo complesso viene ben prima di ciascuna singola parte. In tale contesto, se il capocomico vuole essere realmente un divo, deve accettare, talvolta, «di mettersi in disparte, e misurare la propria statura con il metro della devozione alla propria arte» (p. 108). Le colorite interpretazioni minori che costellano la carriera di Laurence Olivier sono dunque riconducibili a quel culto dell'essere attore di derivazione vittoriana di cui si parla nel primo capitolo. Pesce non manca di illustrare le particolari implicazioni economiche sottese a questa prassi. Di norma, l'industria cinematografica separa nettamente il divo dal caratterista e ne distingue i compensi, ma di fatto Olivier verrà sempre pagato come star. In questo senso, la sua esperienza non può essere identificata certo con quella di un tipico *character actor*.

Infine, il capitolo conclusivo, «Era televisiva. Gli anni Settanta e Ottanta», analizza appunto l'impegno dell'attore per il piccolo schermo. Oramai, a partire dagli anni Settanta, il cinema americano (sempre più attraversato da tendenze metalinguistiche) e il cinema inglese (gravato da imposizioni fiscali che ne affossano la produzione) offrono a Olivier solo l'occasione per sfoggiare, sia pure con sapienza, miti e cliché che attestano un generale ripiegamento dell'attore su se stesso. Anche l'attività sulle scene volge al termine: la sua ultima regia teatrale è del 1974 e viene seguita, di lì a poco, dalle sue dimissioni dal National Theatre. Ora è la televisione l'ultimo luogo per l'attore «in cui riversare la propria vocazione produttiva» e la propria «ansia di misurarsi con il nuovo» (p. 122). Qui, Laurence Olivier avrà ancora occasione di dar prove impeccabili di raffinatezza espressiva e maestria, benché forse non sempre di grande originalità. L'adesione dell'attore al regime televisivo viene inquadrata dall'autrice anche come ennesima riprova della sua abdicazione all'intoccabilità della propria immagine. Tra le tante interpretazioni per il piccolo schermo, Pesce si concentra soprattutto su quella stagione di recupero del repertorio shakespeariano che la televisione privata e pubblica inglese vive negli ultimi decenni del secolo scorso. I due adattamenti televisivi a cui Olivier partecipa – *Il mercante di Venezia* (*The Merchant of Venice*, 1974) di John Sichel e *Re Lear* (*King Lear*, 1983) di Michael Elliott – consentono di osservare «come l'immissione del Bardo nel palinsesto televisivo implichi un "consumo" del testo shakespeariano vincolato a una comprensione *melò* della materia umana in esso contenuta, fortemente veicolata dalla presenza della star» (p. 142). Quando è forte della presenza di un interprete autorevole, la televisione ha infatti il potere di trasferire i presupposti "alti" del piacere shakespeariano in ambiti normalmente considerati ordinari. L'incontro tra il grande pubblico, il grande attore e Shakespeare può così diventare intimo, quotidiano, secondo meccanismi non molto

diversi da quelli del melodramma familiare, o perfino della soap opera. Con Olivier arriviamo, dunque, a una delle tappe più significative nel processo di integrazione del grande drammaturgo inglese nella cultura popolare del Novecento. Per Sara Pesce questo è la dimostrazione che il Bardo può davvero diventare parte di un patrimonio culturale ampio e condiviso laddove sia messo a contatto, in maniera intelligente, con i sistemi comunicativi più frequentati dal grande pubblico, quale appunto la serialità. Perché tutto ciò avvenga, però, è sempre indispensabile la presenza di un interprete autorevole, conosciuto, e raffinato come Laurence Olivier, capace di far da tramite tra la parola shakespeariana e un pubblico trasversale come quello televisivo.

Nonostante la grande capacità dell'attore di rilanciarsi in ambiti nuovi come il piccolo schermo, negli anni Ottanta la sua anzianità comincia a farsi sentire. Questo non lo si avverte in un calo dell'impegno lavorativo, ma nella scelta dei personaggi e delle storie. È sul ruolo che la senescenza gioca nella fase conclusiva della sua carriera che Pesce scrive alcune delle pagine più interessanti del libro. Andando contro il diffuso stereotipo per cui il corpo della star è sempre giovane e aitante, Olivier esibisce con onestà questa dimensione anagrafica sul grande e piccolo schermo, assumendo di volta in volta uno sguardo diverso rispetto a essa. Secondo l'autrice, la senescenza incarnata dall'attore tocca alcuni punti rimossi della nostra cultura. Da un lato, essa ha a che fare con ossessioni contemporanee come la paura del decadimento e della perdita della memoria. Dall'altro, la scelta di mostrare con noncuranza un corpo invecchiato sembra corroborare quel potere attribuito al cinema fin dai suoi albori di congelare il fluire del tempo. Quando l'attore consegna la propria immagine allo schermo, la fissa una volta per tutte e la salva dal deperimento. I ruoli di anziano di Olivier sembrano dirci che ora, alla fine del Novecento, non è più solo un corpo giovane a riscattare l'uomo tramite l'immagine. In un'epoca sempre più decisa a esorcizzare la paura del decadimento fisico attraverso manipolazioni e interventi, la sua esibizione rappresenta già una certa forma di riscatto. Attraverso una variegata casistica di tipi psicologi, Laurence Olivier arriva dunque a illustrare cosa l'anzianità rappresenti nella società occidentale contemporanea. Per l'autrice, il fervore senile da cui scaturisce una simile galleria di personaggi è forse l'ultima prova della natura profondamente umanistica di quest'interprete. Umanistica perché mette ancora l'uomo al centro di tutto, pur additandone – almeno negli ultimi intensi anni di lavoro – la perdita della statura tragica e la vulnerabilità dinnanzi alla morte.

Diletta Pavesi

Università di Ferrara

Dipartimento di Studi Umanistici

Via Paradiso, 12

I – 44121 Ferrara

[diletta.pavesi@unife.it](mailto:diletta.pavesi@unife.it)