

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

IL DIARIO QUOTIDIANO DI UN ATTORE: I TACCUINI DI RUGGERO RUGGERI

Marzia Pieri

Abstract

La lunga carriera di Ruggero Ruggeri comincia dal tardo naturalismo e si conclude agli inizi degli anni '50 senza conoscere crisi o battute d'arresto, lungo un cinquantennio in cui il teatro all'antica italiana cede infine il posto alla regia; ma questa rivoluzione sembra non lambire il grande attore, beniamino assoluto delle platee nazionali e internazionali, sempre fedele al mestiere capocomicale e ad un repertorio che attinge largamente alla tradizione ottocentesca e al teatro francese più commerciale. Ruggeri 'ruggerrizza' in assoluta autonomia tutti i suoi personaggi, compresi l'Aligi di D'Annunzio e l'Enrico IV di Pirandello, suoi leggendari cavalli di battaglia, e incarna, secondo Silvio d'Amico, l'ultimo esemplare di Grande Attore Italiano. I suoi taccuini, redatti con puntigliosa accuratezza dal 1888 al 1953, documentano minuziosamente il farsi quotidiano del suo lavoro e costituiscono un documento prezioso ancora tutto da esplorare.

The long career of Ruggero Ruggeri started in the late Naturalism and finished at the beginning of the 1950s without knowing crisis or setbacks. During this period the old Italian theatre was replaced by a new role acquired by the direction, but this revolution seemed not to touch the world-famous actor, always devoted to his role of artistic director and to the 1800s century tradition and to the more commercial French theatre. Ruggeri interpreted autonomously his characters, included his hobbyhorses, the Aligi of D'Annunzio and the Enrico IV of Pirandello, and embodied, according to Silvio d'Amico, the last example of the Great Italian Actor. His notebooks (1888-1953) documented meticulously his everyday work and represented an important document still unexplored.

Parole chiave

Repertorio, Grande attore, Autobiografia,
Pirandello, D'Annunzio, Repertoire, Great actor,
Autobiography

Contatti

marzia.pieri@unisi.it

Ruggero Ruggeri è una gloria un po' impolverata del teatro italiano novecentesco, più mitizzato che storicizzato, su cui solo da poco si sono riaccessi i riflettori critici, grazie soprattutto al numero monografico che gli ha dedicato «Ariel» nel 2004 per il cinquantenario della morte¹ dopo decenni di riflessioni impacciate e parziali, e di un frammentismo critico derivato anche da una serie di disavventure documentarie. La vedova Germaine aveva infatti affidato le sue carte al drammaturgo Vincenzo Tieri, che però non aveva onorato l'impegno di ricavarne una biografia; il figlio Aroldo le aveva donate al Museo dell'Attore di Genova;

¹ All'attore è stato dedicato di recente un ampio numero monografico della rivista «Ariel», a cui faremo più volte riferimento e che comprende, fra l'altro, un saggio della scrivente e di Siro Ferrone. Cfr. M. PIERI, S. FERRONE, *La drammaturgia di Ruggeri*, in «Ariel», n. 2/3, maggio-dicembre 2004, pp. 75-212.

sezioni di carteggi ed altri documenti erano stati nel frattempo editi sparsamente, finché Guido Lopez ne aveva ricavato una bella mostra nel 1980,² partendo appunto dal «baule» comico e dalla congerie di materiali iconografici, schizzi, foto di scena, locandine e quant'altro costituisce il ciarpame superstite di una vita in palcoscenico, e che solo una ragionevole distanza storica consente di decifrare. Come sempre in questi casi si tratta di tracce labili, frammentarie, forse volutamente interpolate da una tenace volontà automitografica; mancano quei documenti audiovisivi che spesso, per gli attori degli ultimi 50 anni, offrono oggi alla critica un'illusoria esaustività, che si arresta però alle soglie della sola *performance*. In realtà, per capire la drammaturgia attoriale, giova allontanarsi nel tempo per ricostruire in campo lungo la parabola di una carriera, il lavoro segreto di un interprete, «reperendo coazioni a ripetere, costanti stilistiche, dialettiche interne, aggiornamenti e revisioni critiche».³

Fra le carte custodite nel fondo Ruggeri di Genova c'è un documento piuttosto straordinario: un *corpus* autografo di dodici taccuini manoscritti e di un brogliaccio, redatti quasi ogni giorno, fra il 1888 e il maggio 1953, con modalità diverse, ma con una costante scrupolosa volontà di autodocumentazione che molto ci dice circa la professionalità orgogliosamente contabilizzata e rivendicata dal grande interprete. Il n. 1 si intitola *Riassunto delle compagnie e delle piazze toccate dal 1888 al 1942* e contiene l'indicazione dei gruppi di cui Ruggeri fece parte, prima come scritturato quindi come direttore o condirettore, e (dal 1889 in poi) anche dei teatri in cui ebbe a recitare, con il numero delle repliche effettuate; per le piazze più importanti viene anche specificato in numeri romani quante volte la stessa piazza è stata toccata da Ruggeri. Questa sintesi generale si arricchisce di dettagli a partire dal secondo taccuino, relativo al periodo 1906-1926. I taccuini dal n. 3 al n. 10 recano la segnatura n. 3 seguita da una lettera minuscola dell'alfabeto dalla a alla h: vi troviamo i titoli di tutte le commedie rappresentate città per città nei vari giorni della settimana con gli incassi relativi, lordi e netti. Si tratta di otto taccuini che ricostruiscono la quasi totalità del suo lavoro all'interno delle varie compagnie che lo videro in attività: la *Grammatica-Ruggeri* (1906-1909 n. 3, 4); la *Compagnia Drammatica Italiana Ruggero Ruggeri* con Lyda Borelli (n. 5 1909-12); il n. 6 è relativo agli anni 1912-1914 con altre attrici; il n. 7 al periodo 1915-1918. Il cospicuo taccuino n. 8 documenta il periodo 1918-1934 comprendente diverse fasi della *Compagnia Ruggeri*: il periodo della *Compagnia Drammatica Nazionale* con Virgilio Talli e Alda Borelli, la collaborazione con il Teatro d'Arte di Pirandello e le successive stagioni, italiane ed estere, con le numerose variazioni di organico (prima con Ione Morino e Nino Besozzi nel 1926; quindi con Andreina Pagnani e Camillo Pilotto con il nome di *Compagnia del Teatro d'Arte di Milano*, presso cui si avvicenderanno Ione Morino, Ada Montereppi, Paola Borboni; quindi di nuovo con Andreina Pagnani fra il '34 e il '36); il taccuino n. 9 riguarda le stagioni 1934-1938; il n. 10 si riferisce al periodo 1938-1946, che vede Ruggeri alternare periodi di riposo a ingaggi in formazioni varie (come *Errepi* n. 4 con Irma Grammatica nel 1939, o la *Compagnia del Teatro Internazionale* nel 1945) e sotto la direzione dei primi registi (Sharoff nel 1939 e nel 1944, Simoni nel 1940); il taccuino n. 11 (con segnatura n. 4a) riguarda il periodo settembre 1946-maggio 1951, che comprende la collaborazione con Visconti e l'ultima tournée sudamericana; il taccuino n. 12 va dall'ottobre 1951 al 23 maggio 1953 con le ultime, straordinarie interpretazioni londinesi e parigine di Pirandello. Arricchisce il fondo un brogliaccio (segnatura 4b) di sintesi, per così dire, relativo ai 33 titoli più famosi del repertorio di Ruggeri, recitati fra il 1906 e il 1953 compreso, con il numero complessivo delle repliche effettuate e la loro localizzazione, con particolare riferimento alle piazze di Roma e di Milano.⁴

È difficile ricostruire il mito a partire da questi scritti aridi e misteriosi. La storia artistica di Ruggeri, finora, si è ancorata inesorabilmente alla mitica interpretazione di Aligi nella *Figlia di Jorio*, ai trionfi degli anni '20 filtrati da due giganti della critica come Gobetti e Gramsci, e poi all'egemonia di Pirandello di cui egli è stato, come è noto, una specie di *alter ego* scenico; ma c'è anche molto altro da scandagliare nella vasta zona grigia compresa fra gli anni '30 e gli anni '50. C'è, per esempio, la lunga coabitazione con il fascismo, verso il quale l'attore mantenne una neutralità indecifrabile; la sua sostanziale estraneità a guerra e

² La "cesta" di Ruggeri: taccuini, lettere, caricature, immagini 1888-1953. *Catalogo della Mostra*, De Carlo, Milano 1980.

³ PIERI, FERRONE, *La drammaturgia di Ruggeri*, cit., p. 76.

⁴ L'analisi di questo complesso documento (dove mai compaiono – ed è molto significativo – i nomi degli autori, ma solo i titoli dei drammi) è ancora da approfondire, ma osserviamo che gli incassi lordi e netti registrati comprendono statistiche finanziarie di riepilogo fino al 1946; che un taccuino apposito registra e data il giro di tutte le compagnie dal 1888 (esordio) all'anno comico '41-'42. Col termine 'gestione' Ruggeri annota gli impresari delle diverse compagnie. C'è anche un taccuino riepilogativo-statistico dal capocomicato al 1921. Il periodo '30-'48 è registrato su schede di cartone dattiloscritte (con molte correzioni a mano), che registrano anche la formazione delle compagnie per ciascun anno comico e recano sul retro il repertorio dell'annata.

resistenza, neo-realismo e regia. L'attore è sempre abile a bypassare la storia e le sue sollecitazioni, restando fedele a se stesso nel recinto separato del teatro drammatico. Il suo lavoro affonda le radici nel teatro mattatoriale del naturalismo, affianca la stagione delle avanguardie, e si conclude, negli anni '50, quando già si profila il tumultuoso e tardivo avvento della regia; il suo percorso è esteriormente lineare e persino anodino: sera per sera, piazza per piazza, l'attore continua semplicemente a recitare testi e autori che giudica a sé congeniali, in assoluta autonomia e con un *understatement* professionale (di per sé significativo), che gli fa prediligere il ruolo di titolare scritturato piuttosto che di capocomico, testimoniando un 'disimpegno' imprenditoriale che si può leggere in molti modi.⁵ Quanto più basso è tuttavia il profilo tenuto dall'interessato, tanto più rumoroso e strabiliato il consenso che, quasi suo malgrado, costantemente lo accompagna.

Agli spettatori e ai critici contemporanei Ruggeri apparve, da subito e per sempre, una specie di fenomeno, circondato da una crescente ammirazione sconfinante alla fine in una sorta di idolatria, che forse soltanto adesso possiamo tentare di decifrare a fondo da una distanza di sicurezza e con un'attrezzatura metodologica e critica più raffinata rispetto al passato. Per penetrare il suo segreto di guitto-vate che affascinò per decenni la borghesia italiana, non basta il grande paratesto recensorio, persino ridondante nella sua quasi unanimità, né ci si può fidare (come sempre in questi casi) dei documenti testimoniali espliciti (carteggi, diari, dichiarazioni di poetica dell'interessato); le foto di scena e le registrazioni audio sono già più intriganti e significative e meriterebbero una previdente digitalizzazione (compresi i radiodrammi degli anni '40-'50), ma ciò che conta di più, e che possiamo ora cominciare a interrogare a fondo, è il suo repertorio, di cui i *Taccuini* ci offrono una sorta di *software* di riferimento pressoché esaustivo. Un repertorio, eccezionale per vastità e eterogeneità, che Ruggeri consegna ai posteri grazie a questa diuturna e maniacale autodocumentazione.

Mai come nel suo caso il baule comico, la «cesta», costituisce tutto il suo patrimonio artistico, il cui valore risiede appunto nella completezza: dalle farse più oscure ai capolavori della grande tradizione drammaturgica, dalle avventure di una sera alle scelte di lunghissima durata, il repertorio personale dell'attore ne riassume con piena consapevolezza critica l'identità. È lui, del resto, a coltivare il gusto per diagrammi e bilanci, che non sono semplici sintesi contabili ma veri e propri monitoraggi storiografici, come dimostra soprattutto il «brogliaccio» di sintesi.

Si è molto discusso su questo repertorio, biasimandone la banale commercialità, rammaricandosi di vistose assenze, meravigliandosi di persistenze fortunate di testi e autori mediocri, enfatizzando le presenze 'forti' di D'Annunzio, Pirandello o Shakespeare. Solo una sua considerazione d'insieme, tuttavia, può oggi rendere conto delle ragioni profonde di una carriera costruita puntigliosamente e coerentemente come un autentico percorso di poetica, unitaria e organica in tutte le sue parti nonostante le scorie e i condizionamenti materiali inevitabili nella vita teatrale. Ruggeri è stato un protagonista della scena europea novecentesca proprio per le sue scelte a trecentosessanta gradi e per le sue selezioni tendenziose. La sua personale drammaturgia si costruisce attraverso la frequentazione di autori minori e minimi, e spesso inesorabilmente 'commerciali', che costituiscono l'*humus* e il collante di una civiltà dello spettacolo che egli contribuì grandemente ad affrancare da ritardi e debolezze, e di cui orientò con autorevolezza (soprattutto nel caso di Pirandello) svolte significative. Così egli diventa un mito nazionale che riassume anomalie, ritardi, limiti, della scena italiana; limiti che egli genialmente compensa attraverso un *fai da te* persino provinciale con cui elude un *handicap* di partenza, arrivando per conto proprio a formidabili coincidenze con il più avanzato teatro europeo (e questo è il primo e fondamentale elemento che lo accomuna a Pirandello, altro geniale provinciale e ritardatario in sintonia con la più avanzata modernità).

Ruggeri è dunque un grande attore moderno e insieme grande tecnico, depositario di tutti i trucchi e di tutti gli strumenti della tradizione mattatoriale. È molto interessante ricordare che i suoi scritti non sono mitografici, autobiografici, di poetica come quelli di tanti suoi colleghi angosciati dalla minaccia della dissolvenza.⁶ Ruggeri tace, sfugge tenacemente al racconto di sé, si costruisce una maschera misteriosa in cui si può leggere di tutto: un tormento profondo come un calcolo pubblicitario; le testimonianze che lo riguardano sono disperate: fra i contemporanei ci sono i diffidenti più o meno fascinati (Gramsci, Gobetti); i dissacratori come l'acre Savinio o il feroce Petrolini; ci sono quelli fascinati e spaventati (specialmente le

⁵ Cfr. L. BRAGAGLIA, *Ruggero Ruggeri in sessantacinque anni di teatro rappresentato*, Trevi, Roma 1968, p. 175.

⁶ Sulle scritture autobiografiche degli attori si rimanda al saggio di M. DE MARINIS, *Recitazione, memoria e scrittura: le autobiografie degli attori fra XVIII e XX secolo*, in ID., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 143-172.

attrici giovani); ci sono i mitografi, come d'Amico o Praga, che vedono in lui l'incarnazione, molto italiana, di un teatro attoriale organico a una società priva di inquietudini, tempio del bello e del buono dove si gioca l'eterno gioco delle passioni.

Come sempre la maschera scenica si evolve insieme con la vita reale dell'interprete (dall'amoroso, al padre, al santo), ma la sua vita resta insondabile, fra striscianti misoginie,⁷ parsimonie oculate ai limiti dell'avarizia,⁸ ambizioni divistiche,⁹ strategie di elusione. I suoi scritti sul teatro e sulla recitazione (recentemente analizzati e riordinati da Alfredo Barbina) costituiscono un *Taccuino segreto* dove, in un frammentismo lirico da prosa d'arte (ma forse ci sono stati pesanti interventi e la documentazione è lacunosa), sono sempre ribadite alcune tardive banalità: che il teatro è fatto dall'attore e dalle parole; che l'attore basta a fare il teatro (e dunque il regista non si sa bene a cosa serva: «il regista ci è sempre stato. Io sono il regista della compagnia che ha il mio nome»)¹⁰ e lo spettacolo non conta molto; che l'attore deve essere severo e laborioso, prediligere i mezzi toni e le sfumature, auspicare compagnie stabili. Niente di nuovo sotto il sole, niente, soprattutto, che ci aiuti a capire il segreto di questa straordinaria longevità artistica, di questa diversità che rinasce come la fenice da mille roghi e resiste impavida all'avvento, pur fragile e contrastato, della modernità teatrale italiana. Certamente la sua poetica così rondista e stanislavskjana, dispersa in appunti volutamente esoterici e incandescenti, esprime una volontà «incessante di autoanalisi» che è il suo tratto profondo di artista novecentesco, capace di interpretare tutta la gamma delle varianti possibili fra l'inetto e il superuomo.¹¹

Siamo lontanissimi dai nostri taccuini, documento straordinario e anomalo, che registra pedestremente, giorno per giorno, come in una schermata di *excel*, con grafia spesso frettolosa e abbreviata, lo zoccolo duro del mestiere, la bassa cucina del guitto girovago. All'inizio rendiconti finanziari, poi accumulo ragionieresco, bulimico e compiaciuto di un'esperienza professionale che è prima di tutto quantitativa ed esclude l'idea di un confronto diretto con un autore-interlocutore (solo i titoli vengono annotati, come strumenti e dati); se la scrittura autobiografica cura e dà identità,¹² questi appunti *monstre* di Ruggeri sono 'solo' il nucleo e il cuore di un vissuto che sembra coincidere letteralmente e totalmente con il lavoro: si sposa tardi, dopo la morte della madre vedova a cui è sempre legatissimo; si riscatta con le sue sole forze da un disastro economico che scompagina la famiglia e risale la china della povertà, diventando un iper-borghese di successo nominato alla fine cavaliere; resta sempre più imprenditore che artista, è attentissimo ai soldi, vive in albergo, non si espone mai pubblicamente.

Anche in questo è molto vicino a Pirandello, per il quale «la vita o la si vive o la si scrive» (e lui la scrive), alla sua eleganza algida e pallida, al suo misterioso umorismo, alla sua solitudine, alle sue ombre permalose e ai suoi revanchismi. Sono uomini simili, ambiziosi e feriti, ugualmente amici del bonario Sabatino Lopez; solo che Ruggeri è più bravo a dissimulare. Mentre Pirandello ridonda e si lamenta in una sorta di autobiografismo eterno e meccanico,¹³ l'altro tace e affida alla scena questo *surplus* di pathos, questo potere effusivo delle parole che lasciava abbacinati gli spettatori. E infatti fra i due si accende una profonda stima, un reciproco 'riconoscimento' consolatorio, che non esclude, però, lividezze, piccole diffidenze, improvvise catastrofi legate a delusioni narcisistiche e poi a recuperi di entusiastica empatia, come accade alle anime ipersensibili e ombrose; sembra che sia Pirandello a perdere, perché al solito si scopre di più. Ma

⁷ «Tutti i compagni di scena, e in particolare le belle e brave attrici di contorno – abbandonato ormai il sogno di costruire un complesso – furono nient'altro che delle *silhouettes*, comprimarie di un unico divo e padrone: qualche anno dopo Carmelo bene avrebbe scritto, a margine di una sua rilettura dell'*Otello* di Shakespeare, un libro intitolato *L'inutilità della donna*. Ruggeri fu sicuramente, nella pratica se non nella teoria, il suo precursore» (PIERI, FERRONE, *La drammaturgia di Ruggeri*, cit., p. 110).

⁸ Su come «questo Grande della scena fosse al dunque anche attentissimo ai risultati e alla spartizione degli incassi», cfr. G. LOPEZ, *Di scena l'amicizia. Ruggero e Sabatino: cinquant'anni di fedeltà*, in «Ariel», cit., p. 251.

⁹ Sulle sue civetterie di grande seduttore della scena tradotte in specifiche pubblicità cinematografiche fino alla sua tarda vecchiaia, si veda F. IPPOLITI, *Gli anni del cinematografo*, in «Ariel», cit., p. 429.

¹⁰ La citazione in A. BARBINA, *Per una storia degli scritti di Ruggeri*, in «Ariel», cit., p. 375.

¹¹ Si vedano le osservazioni di G. LIVIO, *Mito e realtà dell'attore primo novecentesco. Alcune ipotesi sull'arte recitativa di Ruggero Ruggeri*, in «Ariel», cit., p. 232.

¹² Cfr. D. DEMETRIO, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina, Milano 1995.

¹³ Su questa cronica 'infelicità' che continuamente riferisce ad un tragico vissuto familiare i travagli della creazione artistica mi permetto di rinviare a PIERI, *La saga infinita: lettere e memorie di casa Pirandello*, in S. MILIOTO (a cura di), *Pirandello, vita e arte nelle lettere*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2018, pp. 39-55.

questo potrebbe sembrare *gossip*, diciamo invece che l'attore mostra di bastare a se stesso, e, alla fine, è lo smanioso drammaturgo ad avere bisogno di lui.¹⁴

L'interprete, dunque, domina il repertorio e la sua vita coincide letteralmente con il suo duro lavoro quotidiano. Di questo repertorio colpiscono l'affollamento e la mediocrità: Ruggeri evita scrupolosamente gli autori impegnativi (Ibsen Wilde, Shaw...), non si scopre nei loro confronti, ma coltiva quelli che può dominare e suggerizzare (Shakespeare compreso); sui contemporanei interviene drammaturgicamente con autorevolezza, trascura i classici, traghetta trionfalmente nel '900 decadente e sofferente il repertorio tardoromantico e il teatro francese più commerciale, con un po' di naturalismo.

Le sue scelte professionali, del resto, sono coerenti: fa il capocomico e crede di essere un regista, sta attento ai partner comprimari, tiene a bada in particolare le attrici (di cui non si può fare a meno ma che certo non ama), annusa il cinema e ne ha ragione dopo qualche insuccesso, soprattutto dopo l'avvento del sonoro che valorizza la sua specialissima voce. Sta interamente dentro il teatro materiale, è un grande vignettista, le sue foto di scena sono assolutamente tipiche, da agenzia.

E allora quale è il suo valore? Di cosa è fatto il suo miracolo? Come sempre in Italia (per esempio, nel primo '800, nei tempi oscuri di Gustavo Modena) l'attore è solo sulla linea del fuoco a fare i conti con dei vuoti e con delle cogenti necessità e si arrangia come può, plasma a suo modo, con il corpo e con la voce, la relazione che è capace di instaurare con lo spettatore. Mentre in Europa, nei primi decenni del secolo, il teatro si fa sacro, rivoluzionario, perturbante, simbolico, Ruggeri batte da autocrate queste vie seguendo i personaggi, usando la psicologia, il mistero, gli slittamenti semantici della tradizione, i silenzi, cioè maneggia in modo inedito e rimette a nuovo i vecchi utensili che ha a disposizione, trasforma in punti di forza degli *handicap* di partenza, pesca a piene mani nelle passioni e negli incubi della sua epoca (paternità, alienazioni sentimentali, devastazioni familiari legate a rovine economiche, l'eterno spettro dell'adulterio, le contraddizioni fra scienza e fede ma senza esagerare).

La Duse, autodidatta, donna, figlia d'arte svantaggiata e neppure bellissima o brillante, fa la stessa cosa, ma con forti ambizioni intellettuali, con una sua strategia di poetica orgogliosa e totale in cui butta tutta se stessa, da donna appunto, e che la induce, come sappiamo, a rischiare in prima persona tuffi anche disastrosi nell'avanguardia, battute d'arresto e quant'altro fra Gordon Craig e D'Annunzio.¹⁵ Ruggeri questi rischi non li corre di certo: vola basso, adotta una strategia dimidiata, di risulta, evita accuratamente di misurarsi con la drammaturgia della crisi, ma la saccheggia e la ricicla là dove può sentirsi riparato. Sta nel teatro commerciale e lo rende sublime, difficile, intrigante, in modo da risultare il solo artefice del miracolo. Gramsci lo accusava di pervertire il pubblico («egli riesce a dare impressioni di bellezza e di grandezza anche quando la bellezza e la grandezza lasciano il posto al lenocinio e alla tecnica, e il pubblico finisce col confondere, col perdere ogni esatto criterio di giudizio, col ritenere che valgano ugualmente Bernstein e Shakespeare»)¹⁶.

Il repertorio che i taccuini ci consentono di ricostruire con tanta minuzia parte dalle *pièces bien faites*, dalla commedia *boulevardière* e dal *vaudeville* più accreditati (Dumas, Scribe, Sardou, Feydeau, Hennequin, de Flers, Caivallet, Pailleron, Capus, Bisson, Bourget, Courteline, Kistermakers, Wolff), non trascura il parterre dei drammaturghi 'a tesi' e del dramma borghese ottocentesco (Ferrari, Castelvechio, Cavallotti, Illica Rovetta, Cossa) e si attesta con sicurezza sui nuovi autori post-naturalisti più alla moda: Giacosa, Praga, Antona-Traversi, Bracco, Di Giacomo, per l'Italia, e, soprattutto, Donnay, Bernstein, Bataille, Birabeau, Guitry, Pinero, Henriot, Amiel, De Curel, Lavedan. Su questo solido *plafond* si innervano Shakespeare, D'Annunzio e Pirandello e, da una certa data in poi, con oculute scelte (derivanti spesso per l'Italia, da precise sollecitazioni degli autori),¹⁷ le novità di Benelli, Forzano, Lopez, Simoni, Niccodemi,

¹⁴ Si veda il carteggio Pirandello/Ruggeri a cura di A. Barbina, in «Ariel», cit., pp. 303-372.

¹⁵ Si rimanda ai volumi di C. MOLINARI, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1987 e di M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, il Mulino, Bologna 1992.

¹⁶ D. ORECCHIA (a cura di), *Ruggero Ruggeri nella cronaca del suo tempo*, in «Ariel», cit., p. 57.

¹⁷ Le testimonianze più o meno deferenti e ansiose in questa direzione sono molteplici; ne riportiamo solo una, particolarmente esplicita, dovuta a Gioacchino Forzano a proposito di *Sly* in una lettera del 29 luglio 1922: «eccole il II atto. Che cosa dirLe? Non so. Meglio di così non so fare. Sarà poco? Me lo dica francamente senza illudermi. A parte qualche particolare che possa piacerLe o no, si tratta di vedere se l'atto c'è o no. E se la scena finale dà una commozione. Mi sembra in questa scena di aver fatto dei versi sinceri e che sieno...*ben recitabili*...ma chi sa? Se mi ascolto, parlo a Lei come a me stesso, mi par di sentire qualche cosa che mi dice..., di star tranquillo. Ma se fosse un'illusione? E se non fosse? E accidenti a questo tormento che non dà requie. Per l'amor di Dio, appena può, *senza Suo disturbo*, mi mandi un rigo». Cfr. L. BRAGAGLIA, «*Taccuino segreto*» di *Ruggero Ruggeri (ritrovamento 1973)*, Mazzone, Palermo-Sao Paulo 1973, tavola n. 9.

Oliva, Possenti, Rocca, Nozière, Giraudoux, Andreiev, Betti, Tieri, Giannini, Testoni, Viola, Steinbeck, Eliot e altri. Sporadiche e occasionali le frequentazioni dei ‘classici’ (da Goldoni a Marivaux a Sofocle), vistose, come si è detto, le assenze di fondamentali autori del Novecento europeo.

C’è in lui un’oculatezza previdente e piccolo-borghese da figlio di un preside che ha fatto un po’ di liceo, e si affida alla parola e alla poesia («mio padre [...] era professore di Belle Lettere; e così aveva coltivato l’amore dei versi, facendomi studiare e declamare poesie piuttosto che prosa; e io le dicevo abbastanza bene...per un ragazzo»);¹⁸ offrirà alle platee italiane il facile brivido di riconoscere sulla scena il proprio personale bagaglio di letture scolastiche (Manzoni, Dante, Carducci, un po’ di Platone). Ma in questa cautela un po’ stitica, che gli elenchi anodini e mostruosi dei taccuini (annotati sera per sera a dispetto di stanchezze defatiganti, obbediente a un rito necessario come lavarsi i denti) fotografano e documentano quasi letteralmente, il suo trionfale ingrediente è alla fine una personale magia, invano rincorsa e analizzata da tanti recensori ammaliati e talvolta infastiditi: uno sperimentalismo vertiginoso e dissimulato all’interno di un tradizionalismo totale. Non è per niente un artista maledetto ma un gentiluomo con le ghettoni, *blasé* o tragico, che lascia intravedere, dietro la maschera impenetrabile, un volto ambiguo di ragioniere divino. Ultima incarnazione moderna della maschera sacra o ferina dell’attore, aggiornata alla famosa nevrastenia novecentesca che turbava Adelaide Ristori,¹⁹ e di cui lui si impadronisce a fondo con sapienza, rendendola – ancora una volta e per l’ultima volta – monumentale e circondata di arte. Ma questo accade rifuggendo, come Pirandello, dalle complicazioni intellettuali della psicanalisi, dalle mediazioni culte del Novecento letterario e filosofico, che pure incontra da vicino nelle sue *tournées* internazionali, e che su di lui non sembrano lasciare traccia. È un provinciale autosufficiente, che sta a bottega da solo, con i suoi libri mastri in perfetto ordine.

Ci sono naturalmente, in questa storia, scansioni interne e incontri con interlocutori ‘alti’ che fanno da reagente (D’Annunzio, Pirandello, la regia, il cinematografo). Alcuni sono ben riusciti per lui (D’Annunzio e Pirandello), altri un po’ meno, ma sempre egli cerca intelligentemente di profittarne per arricchirsi restando se stesso, come fa ad esempio con il cinema.²⁰ Ruggeri costruisce alla fine un ipertesto relativo al suo monoperonaggio, come un antico comico dell’arte, che ha due o tre famiglie di parti e una maschera prevalente: il dandy cinico o dolente, il grottesco brillante, il martire cristologico (Socrate, Tommaso Becket), ma il volto sotto la maschera è quello dell’artigiano oculato, del lavoro diurno da fondista, quanto di più lontano, cioè, dal mistero maledetto e sofferente dell’“artista”. La sua autosufficienza è, naturalmente, a termine, e comincia a cedere nel dopoguerra, quando tutto stava cambiando intorno a lui: Visconti lo veste da pappagallo con i costumi di Salvador Dalí in *Come vi piace* del 1948 e lo fa sovrastare dalle musiche di Beethoven nell’*Oreste* di Alfieri. Le contraddizioni sarebbero inevitabilmente scoppiate in modo disastroso, ma la vita gli risparmia un pensionamento umiliante, o peggio l’arroccamento passatista dei vecchi. Nel 1953 fa in tempo a morire, ottantaduenne, dopo aver trionfato ancora una volta a Londra e a Parigi in *Enrico IV* e *Tutto per bene*; e del resto la sua ultimissima interpretazione è quella della voce di Cristo nel *Don Camillo* di Duvivier.

¹⁸ G. LOPEZ, *Di scena l’amicizia*, cit., p. 248.

¹⁹ Ci riferiamo al suo celebre giudizio sulla giovane Duse: «La Duse si è creata da sé la propria *maniera*, un convenzionalismo tutto suo che affascina, per cui, essenzialmente, è la *Donna moderna* con tutte le malattie di nevrosi, d’anemia, e con tutte le sue conseguenze; e perciò nel suo repertorio ha introdotto, con molta sagacia, una completa collezione di questi tipi anormali, con tutte le loro debolezze, fantasticherie, i loro scatti, e i loro languori, come la Margherita Gauthier (dramma ch’essa rappresenta in modo sublime, inarrivabile), da Fedora, alla Moglie di Claudio, alla protagonista della *Casa paterna* di Sudermann». Lo scritto, indirizzato a Giuseppe Primoli, fu pubblicata in «Le Gaulois», Parigi 26 maggio 1897 (in francese), con il titolo *La Duse jugée par la Ristori*, ed è citato da SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., p. 232.

²⁰ Cfr. G. GUCCINI, *Il grande attore e la recitazione muta*, in *Sperduto nel buio: il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, a cura di R. Renzi, Cappelli, Bologna 1991.