

Ruggeri e *Amleto*, fra teatro e cinema (1915-1917)

Armando Petrinì

Ruggero Ruggeri affronta Shakespeare nel momento della sua piena maturità artistica. Giunto alla soglia dei 44 anni, dopo una «carriera» svolta «tutta passo passo»¹, decide di misurarsi con la scrittura shakespeariana dedicandosi ad essa per un certo periodo in modo continuativo.

Nel 1915 recita per la prima volta *Amleto*. Nel '16 affronta *Macbeth*. Durante l'anno ancora successivo, nel 1917, realizza un *Amleto* su pellicola che è il frutto di una rielaborazione di quanto fatto in teatro alla luce delle peculiarità del linguaggio cinematografico.

Dei tre episodi, il primo e il terzo sono probabilmente i più significativi. *Macbeth* è un testo non del tutto nelle corde di Ruggeri (e anche più distante dai gusti del pubblico di quegli anni) e, salvo qualche occasionale replica, esce rapidamente dal repertorio dell'attore. *Amleto* si colloca invece da subito fra i suoi lavori più recitati, potendo contare, nell'arco di tempo che va dal 1915 al 1930, su circa 167 riprese² (fra cui rappresentazioni di particolare significato come quelle di Parigi e Londra del 1926). Del film, che suscita un certo interesse nel pubblico e nella critica alla sua uscita nel '17 (a differenza di quanto era accaduto per esempio a *Cenerentola* di Eleonora Duse l'anno precedente), viene realizzata una riedizione per la distribuzione all'estero nel 1923; riedizione provvidenziale, perché proprio una copia di questa versione, pur lacunosa, è giunta sino a noi, costituendo l'unico esemplare del film di cui attualmente disponiamo.

Gli anni fra il '15 e il '17 sono, da più punti di vista, molto particolari. Si tratta, in-

1. Sono parole dello stesso Ruggeri tratte da un'intervista di Giuseppe Berta dell'ottobre del 1914: G. Berta, *Ruggero Ruggeri e la sua serata d'onore*, in "Gazzetta del popolo", 29 ottobre 1914.

2. Vedi S. Ferrone, M. Pieri, *La drammaturgia di Ruggeri*, in "Ariel", 2-3, maggio-dicembre 2004, p. 154. I dati relativi al repertorio di Ruggeri li si possono dedurre dai meticolosi diari tenuti dall'attore nel corso della sua vita e ora conservati presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (Fondo Ruggeri).

nanzi tutto, del periodo della Grande guerra. Un tornante epocale, che ha forti ripercussioni – dirette e indirette – sull'evoluzione della scena italiana. Non è soltanto questione della pur decisiva percezione, ben presente ai contemporanei (e perciò naturalmente anche ai teatranti) del feroce stravolgimento in atto, del violento precipitare di un'intera epoca in un bagno di sangue. Si tratta allo stesso tempo, e più nello specifico delle sorti del nostro teatro, del primo manifestarsi di una progressiva erosione del sistema teatrale (l'*antica italiana*) che, anche sotto i colpi della guerra, annuncia ciò che soltanto più tardi arriverà a piena maturazione, quando negli anni Venti il *tramonto del grande attore* segnerà l'avvio di una nuova stagione della scena italiana³.

Se «scrivere storia significa dare alle date la loro fisionomia», come suggerisce Benjamin⁴, il 1915 ne ha una non difficile da evidenziare. In quell'anno infatti – mentre l'Italia si avvia ad entrare in guerra e Ruggeri si cimenta con il suo *Amleto* – accadono alcune cose significative dal punto di vista teatrale: muore Tommaso Salvini, l'ultimo grande protagonista della tradizione compiutamente ottocentesca, e due attori più giovani di lui ma anch'essi legati indissolubilmente alla stagione del Grande attore, Virginia Reiter ed Ermete Novelli, annunciano il loro ritiro dalle scene. Renato Simoni commenta così, nel febbraio di quell'anno, la scelta di Novelli: «Il suo congedo dalle scene interrompe qualche cosa di più che una serie di trionfi, chiude un ciclo, spezza una tradizione. [...] La ricchezza di questo temperamento e di questo ingegno sono di un'altra epoca. La nostra tende alle specializzazioni»⁵.

Anche dal punto di vista del percorso personale di Ruggeri gli anni della guerra sono particolarmente significativi. Attore bifronte, potremmo dire (uno fra gli ultimi eredi dell'impostazione grandattorica, di cui costituisce per certi versi un'ulteriore e conclusiva declinazione, allo stesso tempo fra i primi a inaugurare un modo diverso di concepire il teatro in sintonia con il profilarsi della nuova figura dell'attore “interprete”⁶), Ruggeri raggiunge in questo torno di tempo il pieno possesso dei propri mezzi espressivi, consolidando fra l'altro il successo presso il pubblico (teatrale e cinematografico), probabilmente anche grazie al suo mantenersi in equilibrio fra le due tipologie d'attore. È la «via di mezzo» – caratteristica di Ruggeri non solo da questo punto di vista – di cui ha scritto Gigi Livio⁷.

Ma non ci sono solo le interpretazioni shakespeariane a sottolineare lo snodo

3. Per una riflessione sull'evoluzione del teatro italiano negli anni della Prima guerra mondiale vedi A. Petrini, *Fuori dai cardini. Appunti su teatro e Prima guerra mondiale*, in “Il castello di Elsinore”, 73, 2016, pp. 43-63.

4. W. Benjamin, *I “passages” di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2000, p. 534.

5. r.s., *La serata di Ermete Novelli*, in “Corriere della Sera”, 18 febbraio 1915. Novelli tornerà ancora brevemente alle scene, ma in modo estemporaneo e per poco tempo (morirà comunque nel '19): la circostanza non toglie perciò il valore simbolico (e anche effettivo) di quell'annuncio.

6. Sul percorso di Ruggeri vedi per una prima messa a fuoco il numero monografico di “Ariel”, 2-3, maggio-dicembre, 2004.

7. G. Livio, *Mito e realtà dell'attore primonovecentesco. Alcune ipotesi sull'arte recitativa di Ruggero Ruggeri*, ivi, p. 218.

della carriera di Ruggeri. Anzi, è forse un altro l'episodio a segnalarlo in modo più evidente: l'incontro con Pirandello. A partire dal 1917, infatti (ancora nel pieno della guerra), Ruggeri diventa progressivamente ma rapidamente l'attore pirandelliano per eccellenza. Prima con *Il piacere dell'onestà*, poi via via con altri testi, fino all'apice dell'*Enrico IV* fra il '21 e il '22.

I due episodi sembrano, retrospettivamente, saldarsi. *Et pour cause*. Quando nel 1924 Gobetti assiste a una ripresa di *Amleto* scrive che quello di Ruggeri è «un anacronistico pirandelliano, un vero e proprio precursore». Leggiamo Gobetti per esteso:

Abbiamo creduto per parecchi anni che Ruggeri, con tutti i suoi pregi e tutti i suoi difetti, fosse nell'*Amleto*. Poi, assistendo alla rappresentazione dell'*Enrico IV* e del *Piacere dell'onestà*, ci siamo accorti che l'*Amleto* di Ruggeri non era di Shakespeare, ma un anacronistico pirandelliano, un vero e proprio precursore del più moderno drammaturgo⁸.

Un'osservazione preziosa, sulla quale torneremo, che a ben vedere non illumina soltanto l'*Amleto* di Ruggeri ma anche il suo Pirandello (oltre che naturalmente – ma il discorso esula dal nostro intervento – il Pirandello di Gobetti).

L'*Amleto* teatrale

Ruggeri debutta con *Amleto* nell'aprile del 1915 al Lirico di Milano. Sarà poi, per limitarci a quello stesso anno e alle città principali, al Carignano di Torino il mese successivo, proprio nei giorni del *maggio radioso*, all'Arena del Sole di Bologna nel giugno, al Valle di Roma soltanto nel dicembre, una volta superato il brusco rallentamento delle tournée teatrali determinato dall'irrompere dei fatti bellici.

Pur molto attento a presentare questo lavoro come il frutto di una riflessione complessiva sul testo (la particolare e raffinata *mise-en-scène* affidata a Caramba, di cui diremo fra poco, lo dimostra bene) e mostrandosi anche per questa via attore dalla sensibilità “nuova”, Ruggeri concentra energie e sforzi innanzi tutto sul proprio personaggio, secondo una modalità tipicamente grandattorica, peraltro in perfetta sintonia con una parte – ancora preponderante – delle aspettative del pubblico teatrale⁹.

In questo senso il suo *Amleto* contempera al massimo grado le due corde stili-

8. P. Gobetti, *Ruggero Ruggeri* (“Il Lavoro”, 3 gennaio 1924), ora in P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, a cura di G. Guazzotti, Einaudi, Torino 1974, p. 619.

9. Risulta purtroppo perduto il copione di scena. Presso il Fondo Ruggeri della Biblioteca Federiciana di Fano è conservata una “riduzione” di *Amleto* dello stesso Ruggeri ma non si tratta certamente del testo utilizzato dall'attore per la sua interpretazione. Nel dattiloscritto mancano infatti tutte le interpolazioni e le peculiarità del lavoro di Ruggeri presenti sin dal suo esordio teatrale e più in generale non sembra esservi traccia di un qualche rapporto con la scena. Si tratta quindi di una testimonianza utile a confermare lo studio di Ruggeri sul testo ma non risulta di grande aiuto nel ricostruire la concretezza dello spettacolo.

stiche che gli vengono riconosciute in questi anni: quella estetizzante e lirica da un lato, quella della sobrietà e della misura dall'altro.

Ruggeri ha ormai alle spalle il «manierismo estetizzante» più apertamente dannunziano¹⁰, cantato e aulico (l'interpretazione della *Figlia di Iorio*, celebre e importantissima allo stesso tempo, soprattutto per la carriera dell'attore, è del 1904) e ora la sua singolare declinazione dell'estetismo vibra di una corda più sobria che viene in particolar modo riconosciuta in questo *Amleto*. Il che non impedisce a Gramsci, proprio nel periodo di cui stiamo discutendo e proprio in riferimento a Shakespeare (pur ragionando di *Macbeth*) di scrivere di un Ruggeri «infetto di lebbra dannunziana vacua e declamatoria»¹¹; anche se è poi lo stesso Gramsci, a conferma di quanto stiamo dicendo, a scrivere di una «raffigurazione pienamente umana» recensendo *Amleto*¹², restituendo così indirettamente ma efficacemente la complessità della poetica ruggeriana.

Il tema del rapporto della recitazione di Ruggeri con D'Annunzio è un argomento sul quale si registrano in questi anni opinioni differenti fra chi scrive su di lui.

D'Amico, per esempio, sottolinea maggiormente la continuità nel percorso dell'attore. Quando il critico riferisce di una ripresa dell'*Amleto* del '18, ritraendo con molta efficacia la recitazione di Ruggeri («una sobrietà un poco languida, talvolta elegantemente stilizzata», lo «sguardo assonnato», «le cadenze tra nasali e melodiche della sua voce lontana»¹³), ne collega esplicitamente alcuni tratti al segno lasciato dall'incontro con il Vate:

[Ruggeri] si è trovato nel periodo decisivo della sua formazione artistica a subir l'influenza del così detto teatro di poesia, cantato in versi: e tutti sanno che cosa abbia significato per il suo carattere l'aver detto alcune centinaia di volte la cantilena di "Aligi"¹⁴.

Al contrario, invece, un critico come Augusto Berta scrive già nel '14 che Ruggeri è riuscito a liberarsi dell'ingombrante stigma dannunziano che ne «minacciava» lo stile: «vi fu un periodo di tempo – osserva Berta – in cui la voce e la dizione di Ruggeri risentivano di Aligi e della sua melodia, anche quando diceva la commedia moderna, borghese»¹⁵. Ma «del pericolo si accorse egli stesso, e così rigidamente seppe vigilare e reagire, che e voce e dizione ed orientamento di spirito si

10. Così Simoni, recensendo proprio *Amleto* nel 1915: «quella che pareva allora sosta o deviazione verso una specie di manierismo estetizzante era il tormento di un esame di coscienza, era la malinconia esitante del vigile. Da qualche anno c'è apparso il nuovo Ruggeri nella maturità del suo ingegno» (r.s., *L'Amleto al Lirico*, in "Corriere della Sera", 21 aprile 1915).

11. A. Gramsci, "Macbeth", in "Avanti!", 25 maggio 1916 (ora in A. Gramsci, *Cronache torinesi (1913-1917)*, a cura di S. Caprioglio, Einaudi, Torino 1980, p. 794).

12. A. Gramsci, ["Amleto"], in "Avanti!", 20 febbraio 1916 (ora in A. Gramsci, *Cronache torinesi*, cit., p. 760).

13. s.d'a., "Amleto al Quirino", in "L'Ida Nazionale", 21 novembre 1918.

14. *Ibid.*

15. G. Berta, *Ruggero Ruggeri e la sua serata d'onore*, cit.

piegarono meravigliosamente a quella verità ed a quella naturalezza di cui è fatta la sua arte» e ora, conclude il critico, l'attore è riuscito a recuperare «la bella naturalezza» e la «semplicità» che sono propri del suo stile¹⁶.

I due punti di vista – esemplificati qui in D'Amico e Berta – non sono però inconciliabili e, anzi, si compongono nel restituire l'effettivo grado di complessità di questo particolare snodo del percorso ruggeriano. Non si tratta soltanto della giusta osservazione sulla fondamentale complementarità delle poetiche simbolistiche e naturalistiche, che da Baudelaire porta a Benjamin fino alle più recenti osservazioni di Luperini¹⁷. Si tratta anche di calibrare i concreti mutamenti dello stile di Ruggeri in un contesto anch'esso progressivamente in via di cambiamento.

Potremmo sintetizzare così: osservata dal punto di vista di Aligi la recitazione di Ruggeri diventa nel corso del tempo più sobria e anche più naturalistica, considerata a partire dal “realismo” che si sta progressivamente affermando sulle scene italiane in questi anni (alla Zacconi, per intenderci) si caratterizza per un costante e insistito tratto “lirico”.

Su quest'ultimo punto è lo stesso attore a esprimersi in modo piuttosto chiaro. Intervistato nel 1926 da un giornale francese durante una tournée parigina (in cui recita anche *Amleto*) Ruggeri sostiene che il proprio cimento artistico potrebbe essere compendiato in due parole: «clarté et simplicité». E continua:

Un détail? Voici: tout ce que je fais, je cherche à l'envelopper dans une atmosphère de poésie. Je détest le genre vériste. Mais je veux aussi me tenir tres loin de la grande éloquence. Pas trop d'extériorisation. Je veux que les sentiments soient exprimés intérieurement, par l'âme¹⁸.

Fra i recensori della prima ora dell'*Amleto* teatrale è forse Mario Ferrigni il critico che con più efficacia suggerisce la saldatura nella recitazione di Ruggeri fra estetismo e sobrietà, fra sensibilità lirica e misura espressiva.

Ruggeri ha umanizzato Amleto, senza rimpicciolirlo [...]. Togliendo al suo linguaggio il ritmo della poesia originale lo ha avvicinato a noi, ma avvicinandolo ha voluto che ci apparisse circondato di una luce strana, come in un'aura di leggenda, campeggiante su cieli fantasiosi come sfondi di fiabe¹⁹.

E ancora:

16. *Ibid.*

17. Su questo punto ha insistito Gigi Livio in particolare in *Il mondo piccola isola. Ruggeri e il cinema. A partire da un appunto di Ruggeri: un aspetto della recitazione cinematografica, la "sottrazione", in Attraversamenti. L'attore nel Novecento e l'interazione fra le arti*, Atti del Convegno a cura di S. Sinisi, I. Innamorati, M. Pistoia, Bulzoni, Roma 2010.

18. H.S., *Un instant avec Ruggero Ruggeri*, in “Le plaisir de vivre”, 2 aprile 1926. Si tratta di un ritaglio stampa presente in una cartella del Fondo Ruggeri della Biblioteca Federiciana di Fano contenente una nutrita selezione di recensioni francesi e inglesi della tournée del 1926 a Parigi e Londra. Tutte le recensioni straniere che citeremo provengono da questa raccolta (Fondo Ruggeri, XXI, 46-47).

19. m.f., *Ruggero Ruggeri in "Amleto"*, in “La Sera”, 21 aprile 1915.

è stato tolto alla tragedia gigantesca tutto quello che di astruso se ne poteva togliere, lasciandole tuttavia un carattere fantastico, quasi mistico [...] manifestato con tutte le più piane ed evidenti espressioni della recitazione²⁰.

Anche dal punto di vista della concezione scenica complessiva Ruggeri si muove nelle due direzioni complementari del tentativo, per un verso, di contenere la tragedia entro i limiti del dramma borghese (nel rapporto con Ofelia, per esempio, che secondo Polese è «quale lo scriverebbe oggi un autore moderno»²¹) e per un altro della spinta a trasformare la rappresentazione in una sorta di dramma decadente (è Gobetti a riferire di un Amleto «più decadente che shakespeariano»²²).

Decisiva, da questo punto di vista, la collaborazione con Caramba – in quel momento già piuttosto famoso e parte non piccola del successo dello spettacolo – che si occupa dell'«apparato scenico» e dei costumi, coordinando insieme a Ruggeri la *mise-en-scène* nel suo complesso, grazie anche all'apporto degli scenari (di Rovescalli e Broggi), delle luci e delle parti musicali.

Lo stesso Caramba ricorderà anni più tardi gli «intendimenti moderni ma pratici» della «messa in scena da me trovata e attuata» per questo *Amleto*²³.

«Pratici», nel senso che la struttura ideata da Caramba consente di affrontare i diversi cambiamenti di scena necessari (ne vengono contati ben tredici in questo spettacolo²⁴), evitando opzioni giudicate troppo complesse come gli *screens* di Craig o i palcoscenici girevoli di Reinhardt oppure ancora soluzioni eccessivamente minimali come quelle utilizzate nei teatri inglesi²⁵, riuscendo allo stesso tempo a dare agli spettatori un'«illusione scenica completa»²⁶.

«Moderni» perché gli intendimenti di Caramba sono il frutto dell'esigenza di unire sobrietà espressiva e suggestione negli effetti, consuonando così perfettamente con la poetica di Ruggeri. Ecco la descrizione che Oliva ci consegna della «messa in scena», sottolineandone in particolar modo il tratto essenziale: «l'apparato scenico viene saggiamente ridotto alla pura essenzialità, la tenda, il trono, un tavolo, e pochi altri elementi scenici, quel tanto che basta per suggerire allo spettatore l'immagine del luogo»²⁷. Così invece Simoni, che indugia maggiormente sul suo carattere suggestivo: «una di quelle modernissime messe in scena sintetiche a grandi masse di colori che non distraggono l'attenzione ed aumenta-

20. *Ibid.*

21. PES [Enrico Polese], ...*Dall'Amleto recitato da Ruggeri al Mario e Maria scritto da Lopez*, in "L'Arte drammatica", 21, 24 aprile 1915, p. 1.

22. P. Gobetti, *Ruggero Ruggeri* ("Il Contemporaneo", 15 gennaio 1924), ora in P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, cit., p. 637.

23. Caramba, *Confessioni*, in "Comoedia", 6, 15 giugno-15 luglio 1928, p. 16.

24. en.c., *Ruggero Ruggeri e l'Amleto*, in "Il Secolo", 21 aprile 1915.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. D. Oliva, *Amleto al Teatro Valle. Interpretazione di Ruggero Ruggeri*, in "L'Idea Nazionale", 5 dicembre 1915.

no la suggestione»²⁸. Caramba ottiene l'effetto voluto grazie a una soluzione ingegnosa ma semplice:

un boccascena chiuso da una tenda panoramica, in una tonalità neutra, viola, tagliato in modo che permetta l'entrata e l'uscita da ogni parte, e si possa aprire a sezioni, possa essere drappeggiata su di un fondo qualsiasi: quadro di paesaggio o architettura²⁹.

Una «rampe à renversement» con «lampadine rosse rivolte agli spettatori» consente i cambi di scena, realizzati con gli scenari di Rovescalli e Broggi³⁰.

L'illuminazione riveste complessivamente un ruolo molto importante. Non solo in relazione all'apparato scenografico («ogni effetto è raggiunto mercé giuochi di colore, forti ombre, robusti rilievi luminosi»³¹) ma anche alla recitazione degli attori, e naturalmente in particolar modo a quella di Ruggeri: «Ruggeri ha chiesto piuttosto ausilio alle luci; e nei monologhi più salienti la sua maschera dolorosa era illuminata dal rosso tramonto, dallo smorir della notte, dal lume giallo degli androni»³². Ne abbiamo una evidentissima eco nella sequenza cinematografica dell'apparizione dello Spettro, che trattiene sulla pellicola un'impostazione già presente a teatro, come confermano alcune recensioni («L'apparizione dello spettro è un capolavoro ambientale negli effetti di luci e nel resto, veramente impressionante»³³): Ruggeri in questa scena veniva illuminato in modo particolare sul volto (probabilmente con una luce proveniente dal basso, come nel film), consentendo una compenetrazione molto efficace di elementi espressivi d'attore e soluzioni illuminotecniche. Una recensione pubblicata sul "Chicago Tribune" alla recita parigina del '26 lo lascia intuire bene:

By an effective system of lighting, the ghost episode is made a striking study of Hamlet's countenance in which is mirrored the prelude to the impending tragedy. Gaunt, emaciated, yet quivering with the emotion of a heart-breaking anguish, it is an indelible picture achieved during a memorable performance³⁴.

D'Amico ritrova anche nell'apparato scenico quei «raffinati arbitri» che imputa complessivamente alla interpretazione ruggeriana. Il suo Amleto, scrive il critico, «non ci dice cose profonde; si dipinge soavemente sullo sfondo dei decadenti panneggiamenti di *Caramba*. Non ha tre dimensioni; ne ha due. È un pannello decorativo»³⁵. Una scelta voluta, insiste perfidamente d'Amico: «così com'è ridot-

28. r.s., *L'Amleto* al *Lirico*, cit.

29. en.c., *Ruggero Ruggeri e l'Amleto*, cit.

30. G. Bellezza, *Amleto* di *Shakespeare nell'interpretazione di Ruggero Ruggeri*, in "Il Giorno", 8 marzo 1917.

31. D. Oliva, *Amleto al Teatro Valle*, cit.

32. m.a.o., *R. Ruggeri nell'Amleto*, in "Gazzetta di Mantova", 10 novembre 1916.

33. G. Bellezza, *Amleto* di *Shakespeare nell'interpretazione di Ruggero Ruggeri*, cit.

34. P. Shinkman, *Hamlet*, in "The Chicago Tribune", 29 marzo 1926.

35. [S. d'Amico], *Amleto all'Argentina*, in "L'Idea Nazionale", 6 dicembre 1921.

to», infatti, questo *Amleto* «tutto di tinte più soavi che cupe» trova più facilmente il consenso del pubblico, non potendo «non intrattenere assai dilettevolmente un uditorio»³⁶.

Ma torniamo alla recitazione. Il tono generale di sobrietà impresso da Ruggeri al suo personaggio si fa particolarmente insistito in almeno tre passaggi, corrispondenti ad altrettante scene chiave: il monologo *essere o non essere*, l'uccisione di Polonio, l'apparizione dello spettro durante il colloquio con Gertrude.

Non necessariamente chi riferisce dello spettacolo apprezza le scelte espressive dell'attore; sempre però ne rileva il carattere consapevole di spia stilistica.

Simoni, per esempio, pur riconoscendo e anche ammirando il disegno interpretativo complessivo («prima di tutto ne lodo l'insieme»), trova che la scena con Polonio sia realizzata da Ruggeri con troppo poca forza («vorrei più forza in quel grido 'un topo' [...]. In quel momento Amleto crede di aver ucciso il Re, crede cioè che una inattesa occasione abbia precipitato, nella consumazione della sacra vendetta, la sua indecisione. Bisogna che tutto questo risulti»³⁷). Anche il recensore del "Secolo" ritiene eccessiva la misura di questa scena («la morte del genitore di Ofelia non è quasi sottolineata»³⁸) nonostante il forte apprezzamento complessivo per la «miracolosa sobrietà» della recitazione («Non si preoccupò dei grandi effetti, ma tenne la sua interpretazione in una gamma in minore. Smorzò ogni tinta eccessiva. [...] fu di una rara compostezza, di una miracolosa sobrietà»³⁹).

Analogo il caso dell'apparizione dello Spettro nella scena con la madre del III Atto. A teatro (a differenza di quanto avverrà, come vedremo, nella versione cinematografica) Ruggeri, come peraltro aveva già fatto Ferruccio Garavaglia⁴⁰, elimina la presenza e le battute dello Spettro, attenuando l'elemento fantastico e sottolineando il maggior realismo della situazione. Allo stesso tempo, recitando a proscenio e fissando il buio della sala, lascia che il pubblico scorga la presenza del fantasma attraverso il riflesso della propria mimica facciale. Anche in questo caso si tratta di una scelta non sempre ugualmente apprezzata. Mentre Polese per esempio ne riconosce la coerenza interpretativa nel segno dell'«aboli[zione di] ogni finzione scenica»⁴¹, Simoni lamenta soprattutto il sacrificio delle battute originali che essa comporta («io gli consiglio di fare apparire veramente lo spettro e non di immaginare di vederlo come ha fatto ieri sera. [...] Perché sopprimere queste parole? Nessun attore può, per grande che sia la sua intensità di espressione, sostituire quelle parole»⁴²). Gabriel Boissy, scrivendo in riferimento alla rappresentazione

36. *Ibid.*

37. r.s., *L'«Amleto» al Lirico*, cit.

38. en.c., *Ruggero Ruggeri e l'«Amleto»*, cit.

39. *Ibid.*

40. PES, ...*Dall'Amleto recitato da Ruggeri al Mario e Maria scritto da Lopez*, cit.

41. *Ibid.*

42. r.s., *L'«Amleto» al Lirico*, cit.

parigina del 1926, sottolinea su “Comoedia” come emerga qui in modo esemplare la capacità di Ruggeri di riassumere intera sul volto «la *passion* d’Hamlet»:

Nous lirions sur son visage les ondulations, les chutes, les reprises de sa recherche passionnée. Si bien qu’il n’a même plus besoin, pour la seconde apparition du Spectre, d’une image. Il se place face à la salle et nous *voyons* vraiment par ses traits décomposés, par son œil éperdu, par sa pâleur grandissante, la terrible vision⁴³.

Uno dei passaggi chiave dello spettacolo è naturalmente *l’essere o non essere*.

Ruggeri ne fa l’emblema del proprio stile. Come spesso gli accade, toglie, smorza, attenua laddove altri aggiungono, accentuano, enfatizzano. Polese scrive che l’attore lo dice «stando sul fondo della scena e solo mormorando»⁴⁴. Gobetti ricorda un monologo «detto pianissimo»⁴⁵. D’Amico riferisce di un tono «sottovoce»⁴⁶. Descrizioni simili ricorrono in tutte le recensioni (anche quelle più tarde e anche quelle relative alle rappresentazioni di Parigi e Londra⁴⁷).

Ancora una volta non tutti i critici sono ugualmente persuasi della scelta. Albinì per esempio definisce la scena «fin troppo semplice di tono»⁴⁸. Simoni scrive di un monologo «troppo attenuato» e «scolorito»⁴⁹.

I commenti maggiormente interessanti sono però quelli che provano a cogliere il senso della proposta ruggeriana andando più a fondo. Un critico d’eccezione come André Antoine, che naturalmente apprezza molto il registro di sobrietà complessiva di Ruggeri, evidenzia la nota malinconica e disincantata impressa dall’attore alle parole che pronuncia:

Le fameux monologue est dit avec une simplicité et une clarté qu’aucun artiste anglais ou allemand ne dépassez [...] Ruggeri le dit au fond de la scène sur un ton de méditation solitaire, les yeux fixés sur le triste et brumeux paysage danois⁵⁰.

Gobetti scrive di una scena che diventa nell’interpretazione di Ruggeri per un verso «più vera nel tono pacato» ma contemporaneamente «un pochino indifferente»⁵¹, cogliendo in pieno il tratto come “distratto” caratteristico della recitazione dell’attore e ben presente in questo *Amleto*. Lo registra acutamente anche il critico del “Popolo d’Italia”: «Talora parve smarrirsi; ma si riebbe subita-

43. G. Boissy, *M. Ruggero Ruggeri dans Hamlet*, in “Comoedia”, 27 marzo 1926.

44. PES, ...*Dall’Amleto recitato da Ruggeri al Mario e Maria scritto da Lopez*, cit.

45. P. Gobetti, *Ruggero Ruggeri*, cit.

46. s.d’a., “*Amleto*” al *Quirino*, cit.

47. Il “Daily Mail” per esempio scrive di una voce «ushed to a whisper» (*A Great Italian Actor. Signor Ruggeri in “Hamlet”*, in “Daily Mail”, 27 marzo 1926).

48. [E. Albinì], *L’Amleto al Lirico*, in “Avanti!”, 21 aprile 1915.

49. r.s., *L’Amleto al Lirico*, cit.

50. Antoine, *La semaine theatrale par Antoine*, in “L’Information”, 29 marzo 1926.

51. P. Gobetti, “*Amleto*” e *Chiantoni* (“L’Ordine Nuovo”, 8 settembre 1921), ora in P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, cit., p.348.

mente, forse di proposito; e fu più luminosa la sua grande e nuova maschera tragica»⁵².

Il procedere per sottrazione tipico di Ruggeri raggiunge qui forse l'apice, sfiorando l'erosione della stessa presenza dell'attore in scena. D'altra parte molti dei tratti stilistici ruggeriani concorrono a questo risultato. Basta pensare alla «voce affiocchita o semi spenta»⁵³ (che spesso sfocia in «mormorii in sordina» o in «pianissimi lontani come di eco ovattata»⁵⁴) oppure agli «occhi socchiusi»⁵⁵ o al «tono quasi sempre minore» della sua recitazione⁵⁶.

Che non si tratti però soltanto di scelte dettate da una poetica della sottrazione, pur decisiva, ma anche di precise opzioni interpretative riferite al testo shakespeariano, lo dimostra uno sguardo d'insieme sull'Atto III.

Nella versione ruggeriana, infatti, al tono *in minore* del monologo corrisponde una vigorosa sottolineatura della scena successiva, quella del dialogo con Ofelia, che si colora di un forte tratto sentimentale. Ferrigni nota a questo proposito lo spostamento voluto dell'«accento culminante» dell'Atto dall'un passaggio all'altro⁵⁷. In particolar modo è nella controcena con Ofelia (inventata da Ruggeri) che l'attore suggerisce al pubblico la chiave di lettura, mostrando tutto il dolore e lo strazio di Amleto per il sacrificio dell'amore a cui è costretto⁵⁸ (come si vede bene anche nella versione cinematografica), fino all'apice del «grido straziante» con cui accompagna la battuta «va in convento!»⁵⁹.

La cosa risulta ancora più esplicita in un passaggio cruciale dell'Atto V che Ruggeri aggiunge alla vicenda originale. Subito dopo il funerale di Ofelia, l'attore – riprendendo e ampliando un soggetto che era già stato dell'inglese Herbert Tree⁶⁰ – si ripresenta solo in scena, senza dire una battuta, singhiozzando e spargendo fiori sulla tomba di Ofelia, seguito da un accompagnamento musicale di Crieg «al suono di arpa e cornetta in sordina»⁶¹. Una scena che suscita pressoché unanimi perplessità nella critica, che rileva generalmente un eccesso di sentimentalismo, mentre sembra piacere moltissimo al pubblico.

Albini scrive di un'opzione «di dubbia opportunità», che «sente un poco il

52. "Amleto" al Lirico, in "Il Popolo d'Italia", 21 aprile 1915.

53. d.gr., *Ruggeri nell'Amleto*, in "Giornale del mattino", 9 giugno 1915.

54. C.D., *Ruggeri in Amleto*, in "Secolo XIX", 6 marzo 1926.

55. gace, *Ruggero Ruggeri nell'Amleto*, in "Il Resto del Carlino", 9 giugno 1915.

56. d.gr., *Ruggeri nell'Amleto*, cit.

57. m.f., *Manzoni*, in "La Sera", 2 maggio 1922.

58. C.D., *Ruggeri in Amleto*, cit.

59. "Amleto" al Lirico, cit. Ofelia è interpretata nel 1915 (e fino al 1917) da Wanda Capodaglio. Nel corso degli anni il ruolo sarà fra l'altro nel 1918 di Vera Vergani e nel 1926 – in coincidenza con la tournée a Parigi e Londra – di Mimy Aylmer (quando, non a caso, Gertrude sarà Mercedes Brignone, che aveva già recitato quella parte nel film del 1917). Fra gli altri attori che le cronache segnalano ricordiamo in particolare alcuni Polonio (Bonafini nel '15; Martelli nel '16, '18 e poi nel '26; Olivieri nel '21-22) e il Becchino di Sergio Tofano, nel '21-22 («atrociamente grottesco» secondo d'Amico), quando la compagnia è quella diretta da Virgilio Talli.

60. St.J.E., "Hamlet". By William Shakespeare, in "The Observer", 15 aprile 1926.

61. G. Bellezza, "Amleto" di Shakespeare nell'interpretazione di Ruggeri, cit.

melodramma»⁶². Il critico del “Giornale d’Italia” riferisce di un passaggio «arbitrario» (una «scena da cinematografo», aggiunge perfidamente) in cui si vede Amleto «piange[re] come un innamorato dei drammi romantici»⁶³. Di «momento di mollezza e di languore introdotto non necessariamente nella tragedia» scrive “La Nazione” di Trieste⁶⁴. Simoni lamenta un gesto «troppo femminile, troppo elegante»⁶⁵. E Gobetti, che coglie in questa «femminilizzazione» di Amleto una delle caratteristiche salienti della lettura ruggeriana, rintraccia in questa scena – che anche lui non apprezza, considerandola «sentimentale» – la «chiave per intendere» l’intero lavoro⁶⁶.

Antoine, che non ama affatto il tratto più decadente della recitazione di Ruggeri, giudica la «rentrée» dell’attore «d’une sentimentaité assez fade»⁶⁷.

I recensori inglesi, sempre molto attenti alle ragioni del rispetto del testo shakespeariano (e dunque già per questo sospettosi nei confronti di Ruggeri) aggiungono qui alle rimostranze filologiche forti perplessità in riferimento alle scelte stilistiche.

L’“Observer” per esempio scrive che Ruggeri porta troppo in là l’esempio di Herbert Tree («He went further than Tree») lasciandosi soverchiare in scena dal dolore e, a differenza dell’attore inglese – evidentemente molto più sobrio in questo passaggio – trasformando il soggetto in «an unwarrantable piece of sentimentality»⁶⁸.

Secondo il critico John Palmer la scena non soltanto si segnala per la sua «childish vulgarity» ma evidenzia anche l’incoerenza del personaggio rispetto al resto dello spettacolo («utterly inconsistent with the actor’s reading of the part as a whole»⁶⁹). Palmer ironizza anche su Ruggeri che, dopo aver sparso i fiori che aveva con sé, ne raccoglie altri sul palcoscenico, «providentially planted for the purpose»⁷⁰. Eppure il critico non soltanto riconosce la straordinaria efficacia di Ruggeri su questo piano espressivo, «purely emotional», ma suggerisce di collegarne la scelta interpretativa a un dato più generale e contestuale, e cioè al manifestarsi sul palcoscenico della nuova cultura italiana («the exhibition seems not without a profound significance for those who are trying to understand modern Italy»). Il meglio di questo «curious Hamlet», conclude il critico, coincide precisamente con ciò che caratterizza l’Italia in questi anni: «a certain frigid intensity, a cold passion for reality, a spirit which admittedly expresses itself in vivid gesture,

62. [E. Albini], *L’“Amleto” al Lirico*, cit.

63. TOM., *Ruggero Ruggeri nell’“Amleto” al Teatro Valle*, in “Giornale d’Italia”, 5 dicembre 1915.

64. *Ruggeri nell’“Amleto” al Politeama Rossetti*, in “La Nazione”, 17 settembre 1922.

65. r.s., *L’“Amleto” al Lirico*, cit.

66. P. Gobetti, *Ruggero Ruggeri* (“Il Lavoro”, 3 gennaio 1924), cit.

67. Antoine, *La semaine théâtrale par Antoine*, cit.

68. St.J.E., “Hamlet”. By William Shakespeare, in “The Observer”, 25 aprile 1926.

69. J. Palmer, *M. Ruggeri in London. An Italian Hamlet*, ritaglio senza ulteriori indicazioni (ma certamente dell’aprile del 1926) contenuto in Biblioteca Federiciana di Fano, Fondo Ruggeri, XXI, 47.

70. *Ibid.*

which may cause the unwary to smile, but a spirit which is nevertheless ascetic and arduous»⁷¹.

Parole davvero molto interessanti, che ci consegnano un esempio preciso di quanto un attore riesca a riassumere all'interno della propria arte, in un certo momento, l'aria e i sentimenti del tempo. Quanto cioè i personaggi che interpreta – a maggior ragione quando si tratta di un attore importante e consapevole come Ruggeri – possano arrivare a riflettere e a informare di sé un'intera cultura. Risiede precisamente qui la forza dell'arte dell'attore, insieme estetica e ideologica, la sua potenza espressiva e il suo cruciale significato culturale, spesso strettamente intrecciati l'uno all'altro. Così come gli attori di genio – avrebbe detto Diderot – recitano i propri personaggi costruendo modelli ideali, e a quelli conformandosi, allo stesso modo ciò che i medesimi attori consegnano poi al pubblico e “sciolgono” nel senso comune sono ancora modelli ideali, sentimenti, gusto, *cultura* in senso lato.

Torneremo più avanti sulle parole di Palmer, che pur essendo scritte pensando all'Italia “fascistissima” della seconda metà degli anni Venti (Mussolini viene citato esplicitamente nella recensione⁷²) riflettono, come stiamo vedendo, una poetica e uno stile (e i germi di una cultura) già ben delineati una decina d'anni prima, nel 1915.

Un'ulteriore caratteristica di questo *Amleto* che traluce nella scena «chiave» con Ofelia è il tentativo di Ruggeri, ancora una volta frequentemente censurato dalla critica, di voler esplicitare troppo il sentimento del protagonista, che andrebbe invece solo accennato: «È voler rendere troppo chiaro; è mettere un accento di troppo sulla poesia»⁷³, scrive il recensore della “Nazione”. D'Amico è sulla stessa linea, biasimando la scelta che era già di Tree («rendere più esplicito l'amore reale di Amleto per Ofelia») e rimproverando a Ruggeri un eccesso didascalico: «È evidente che non si deve 'rendere esplicito' quel che il poeta ha mantenuto nell'ombra»⁷⁴.

Più in generale nella recitazione di Ruggeri, e segnatamente in questo *Amleto*, troviamo una singolare e in parte contraddittoria saldatura fra didascalismo ed estetismo. Albini la individua efficacemente: per un verso, scrive il critico, emerge nell'attore «l'ansia di non riuscire sempre evidente, lo sforzo di tutto render, di tutto colorire, di tutto interpretare»; per un altro vibra in lui «il tormentoso studio, che porta talvolta a rendere ambigue anche le espressioni meno complicate»⁷⁵.

La contraddizione è però solo apparente e la si può forse spiegare alla luce dell'altra, cruciale, saldatura di stili di cui abbiamo detto e che risulta essere alla base della poetica ruggeriana: quella fra estetismo e naturalismo. Non stupisce infatti che un certo didascalismo possa essere il frutto del cimento espressivo na-

71. *Ibid.*

72. Sin dall'occhiello dell'articolo, che recita addirittura *Mussolini's aesthetic ambition*.

73. *Ruggeri nell'“Amleto” al Politeama Rossetti*, cit.

74. s.d'a., *“Amleto” al Quirino*, cit.

75. [E. Albini], *L'“Amleto” al Lirico*, cit.

turalistico, così come non sorprende che tutto ciò possa convivere con il manifestarsi di quella sottile “ambiguità” tipica dell’estetismo.

D’Amico si avvicina molto a questa considerazione quando rimprovera a Ruggeri, nella lettura complessiva che ci consegna di *Amleto*, di «[aver] voluto capire e far capire troppo»⁷⁶. È vero, osserva d’Amico, «che egli smorza, secondo il suo solito, una quantità di toni da cui altri traggono urli e grosse scene». Ma «in sostanza egli tiene a far ‘ben comprendere’ che la rivelazione dello Spettro gli ha imposto un compito al cui adempimento egli s’accinge con tutte le sue forze, che perciò deve fingersi pazzo, che perciò deve strapparsi suo malgrado dal petto il grande amore per Ofelia, ecc. ecc.». E conclude: «Tutte queste cose in sostanza sono giuste; ma Shakespeare le ha ‘lasciate’ intendere, mantenendole tra un velo di nebbia, che dà loro tutto l’incanto»⁷⁷.

Naturalmente il sottotesto delle parole di d’Amico è il demone del *rispetto del testo* («Ruggero Ruggeri attore s’intrude troppo violentemente tra l’autore e noi, dando [alla vicenda] un risalto molto evidente e a volte sfacciato»⁷⁸) ed è forse proprio per questo che il critico non coglie fino in fondo l’oscillazione voluta dall’attore, e riuscita, tra una forma di estetismo disincantato e una razionalità sobria, ancorché sofferta. Proprio ciò che comprende invece in pieno Gobetti, quando descrive un Amleto «analitico e intimamente contrastato», in cui convivono la «freddezza del calcolo» e le «lusinghe della voce cantata», con la prima che ha il compito di «temperare» le seconde⁷⁹.

L’altra importante modifica al testo apportata da Ruggeri – oltre alla scena sulla tomba di Ofelia di cui abbiamo detto – è nel finale.

Riprendendo e ampliando un soggetto introdotto tempo prima da Luigi Monti (forse il suo vero maestro⁸⁰) Ruggeri presenta un Amleto che, ferito a morte da Laerte, chiede ad Orazio di essere condotto a braccia sul trono rimasto vuoto al centro della scena, dove spira con lo scettro in mano e la corona in testa. Un finale molto efficace, suggestivo (come si vede bene dalla sequenza del film), che sembra rispondere a una duplice esigenza.

Per un verso consente a Ruggeri di misurarsi con il gusto tipico del tempo per le morti in scena, spesso recitate da attori dalla poetica affine al “realismo” (come è nel caso più celebre, quello di Zacconi, che indugiava in quei momenti sugli aspetti patologici e di realismo più crudo). Ruggeri sceglie per parte sua una via più sobria e, pur nella lentezza della scena, quasi “intima”. Predilige gesti misurati, utili a mostrare non il sopravanzare della morte ma il progressivo spegnersi di Amleto. Polese, che apprezza molto questo passaggio, scrive di un attore che «non

76. s.d’a., “*Amleto*” al Quirino, cit.

77. *Ibid.*

78. *Ibid.*

79. P. Gobetti, *Ruggero Ruggeri* (“Il lavoro”, 3 gennaio 1924) e *Ruggero Ruggeri* (“Il Contemporaneo”, 15 gennaio 1924), cit.

80. Vedi G. Livio, *Mito e realtà dell’attore primonovecentesco*, cit., pp. 214 sgg.

ruzzola [...] alla morte»⁸¹. Oliva, mostrandosi invece perplesso, parla di «catastrofe violata»⁸². Le due immagini convergono significativamente nel descrivere un attore che se certo non è esente, neppure qui, dall'ammicco estetizzante risulta però giocare innanzi tutto sul registro del naturalismo espressivo.

Per altro verso si tratta di un finale molto particolare, che pur non rinunciando a evidenziare il disincanto di fondo di questo Amleto, lo fa attraverso il contrasto con un sorprendente gesto di volontà, quello di *volersi* sedere sul trono (perché è egli stesso a chiedere a Orazio, con il cenno di una mano, di poter morire sul seggio reale), quasi a rivendicare una qualche vittoria, o a voler rincorrere l'estrema illusione che lo sia. O a voler giustificare un sacrificio. Gabriel Boissy scrive che Ruggeri mostra qui un Amleto «chevalier de la vertu et du vrai»:

Telement qu'au dénouement, lorsqu'il est tombé dans la tragique tuerie, on l'assied sur le trône usurpé et là, livide, agonisant, son dernier geste est pour désigner son front sur lequel il sent, en exhalant son âme, qu'on pose la Couronne royale, enfin purifiée [...]. Quelque chose était pourri. Hamlet en mourait. Mais avant sa mort, il a fait justice⁸³.

L'Amleto cinematografico

54 Nel 1917, come si è detto, Ruggeri realizza un film tratto da *Amleto*. In quel momento l'attore è già piuttosto affermato anche fra il pubblico cinematografico, avendo alle spalle alcune pellicole pienamente riuscite dal carattere più esplicitamente commerciale. Basti pensare a *Sottomarino N. 27*, del 1915, oppure a *Papà*, dello stesso anno. Con *Amleto* Ruggeri si ripropone non solo di sfruttare il successo riscontrato a teatro, ma anche di utilizzare l'occasione per una più approfondita riflessione sulle possibilità espressive del nuovo linguaggio artistico.

È lo stesso attore a sottolineare su "Film" nell'ottobre del '17 l'impegno profuso per la realizzazione di questo lavoro.

Non vi nascondo che per l'interpretazione cinematografica di *Amleto* ebbi gli stessi scrupoli e gli stessi timori di profanazione che mi tennero a lungo titubante prima di accingermi all'interpretazione sul palcoscenico⁸⁴.

Pur richiamando la continuità di fondo nella concezione complessiva dei due momenti («un *Amleto* non dissimile da quello che do ai lumi della ribalta»⁸⁵), l'attore tiene a evidenziare la particolare attenzione posta alle specificità del lavoro sul set:

81. PES, ...*Dall'Amleto recitato da Ruggeri al Mario e Maria scritto da Lopez*, cit.

82. D. Oliva, *Amleto al Teatro Valle*, cit.

83. G. Boissy, *M. Ruggero Ruggeri dans Hamlet*, cit.

84. F. Manelli [s.i.t.], in "Film", 31, 31 ottobre 1917, p. 4.

85. *Ibid.*

davanti all'obiettivo io ho *sentito* in tutto me l'anima amletiana che *sento* quando recito quella parte, e ho *sentito*, per conseguenza, che il pubblico, se ci fosse stato, si sarebbe commosso alla mia scena muta come si commuove alla mia scena parlata⁸⁶.

E in effetti in questo *Amleto* ritroviamo un interessante tentativo di rielaborazione cinematografica del lavoro svolto a teatro, non soltanto in alcune soluzioni che potremmo definire *registiche* ma anche in diverse scelte recitative.

L'anno successivo all'uscita del film, nel 1918, Augusto Genina scrive che Ruggero Ruggeri a differenza di molti altri attori è riuscito a creare «*ex novo* tutta una serie di mezzi espressivi in perfetta armonia con le ultimissime forme di messa in scena. L'attore del cinematografo non ha quindi niente di comune in lui con l'attore di teatro. Non un gesto, non un movimento che possa ricordarcelo»⁸⁷.

Un punto di vista da non prendersi alla lettera (e d'altra parte anche funzionale ad alimentare le attese per l'imminente uscita del film *Il principe dell'impossibile*, dello stesso Genina e a cui Genina si riferisce) ma che coglie comunque nel segno; confermato peraltro da diverse recensioni ad *Amleto*, che se non sono sempre positive, convergono però nell'elogiare lo sforzo di trovare una via originale per la recitazione, che sappia «dare forma fisica al pensiero», come scrive Castello sulla "Vita cinematografica" con ovvio riferimento alla peculiarità dei film di questi anni di dover fare a meno della parola. Il critico, pur non del tutto persuaso del risultato, riconosce lo sforzo: «ha tentato questa maniera, alquanto, [...] ma si è fermato all'inizio del tentativo»⁸⁸.

Ruggeri predispone la sceneggiatura insieme a Eleuterio Rodolfi (che è anche il produttore del film) e Carlo Chiaves. Fondamentale ancora l'apporto di Caramba e di Rovescalli per la "messa in scena". Il cast è costituito *ad hoc*: fra gli altri val la pena ricordare Mercedes Brignone, nel ruolo di Gertrude (lo sarà poi ancora nell'edizione teatrale del '26 che andrà in tournée a Parigi e Londra), ed Elena Makowska, che recita Ofelia. Ruggeri si mostra da subito consapevole di una delle prime differenze fra teatro e cinema: l'indispensabile lavoro d'insieme che il secondo pretende a differenza del primo, che in linea teorica può anche relegarlo in secondo piano. «Sono contentissimo del mio *Amleto* – afferma Ruggeri all'indomani dell'uscita del film – del nostro *Amleto*, anzi, perché è tanto mio quanto dei compagni tutti, dal primo all'ultimo, che hanno cooperato con me a questa ricostruzione cinematografica»⁸⁹. È certo più difficile, proprio per questo motivo, isolare il lavoro del singolo attore (qui come in qualsiasi altra opera cinematografica), per quanto centrale nella lavorazione del film. E Ruggeri mostra di saperlo bene. Ma altrettanto bene sa – e noi con lui – quanto un artista dalle sue caratteristiche finisca per imprimere un segno stilistico molto forte e riconoscibile alla pellicola.

86. *Ibid.*

87. A. Genina, *Ruggero Ruggeri fa del cinematografo*, in "In penombra", 5, ottobre 1918, p. 198.

88. P. Castello, *Amleto*, in "La vita cinematografica", numero speciale, dicembre 1917, p. 82.

89. F. Manelli [s.i.t.], in "Film", cit., p. 4.

Il film, come si è detto, ripropone la lettura ruggeriana di *Amleto* realizzata in teatro con particolare consapevolezza delle differenze fra i due mezzi espressivi ma senza rinunciare all'attenzione al botteghino (come peraltro già accadeva in teatro). Menini su "Cine" rileva «l'intento di fare cosa artistica sì ma anche commerciale; nella finalità precisa di far opera che al pubblico degli incolti traducesse in forma netta il poderoso concetto shakespeariano»⁹⁰.

Dal punto di vista della struttura generale dell'opera, nella pellicola si registrano alcuni interventi nella successione delle scene che tendono a far coincidere *fabula* e *intreccio*, in una direzione complessiva che potremmo dire maggiormente naturalistica, come il linguaggio cinematografico in questa fase della sua storia tende fatalmente a incoraggiare. Valgano come esempi la parte iniziale del film, con la sequenza del funerale del Re assassinato, o la scena in cui Amleto si presenta a Ofelia con le vesti in disordine annunciando la sua pazzia: un episodio che nel testo shakespeariano viene semplicemente raccontato da Ofelia a Polonio all'inizio del II Atto, e che qui invece viene effettivamente rappresentato.

Anche le ambientazioni (sia gli esterni che gli interni) sono evidentemente molto più naturalistiche che in teatro, pur nella loro voluta essenzialità (si pensi alla scena del banchetto, all'inizio della pellicola, oppure al momento del dialogo del III Atto fra Amleto e Gertrude) e pur non mancando alcuni ammicchi estetizzanti, come l'insistito richiamo floreale che campeggia dalle grandi finestre delle stanze a corte.

Ruggeri d'altra parte sfrutta in pieno le possibilità e le lusinghe offertegli dal cinema. Sin dalla scena dell'apparizione dello Spettro. Non ci riferiamo tanto al momento del riconoscimento da parte di Amleto del fantasma del padre (una scena di straordinaria efficacia, forse il momento più riuscito dell'intero lavoro, ma che come si è detto rispecchia, probabilmente amplificandola, un'analoga soluzione adottata in teatro); piuttosto al passaggio immediatamente successivo in cui lo Spettro rivela ad Amleto le circostanze della propria morte. Anche in questo caso, ciò che nel testo shakespeariano – e naturalmente nella versione teatrale ruggeriana – era soltanto descritto viene rappresentato, come se si trattasse di un *flashback*: gli spettatori vedono con i propri occhi la scena raccontata dallo Spettro in cui Claudio uccide il fratello avvelenandolo.

Lo stesso fantasma del padre torna nella scena del dialogo con Gertrude, a differenza della versione teatrale, quando (come abbiamo visto) lo Spettro veniva soltanto evocato dalla mimica di Ruggeri. La scelta è certamente suggerita dalle opportunità tecniche del cinema, che consentono la sovrapposizione di immagini, rendendo possibile una presenza per così dire meno *ingombrante* dello Spettro, invisibile agli occhi di Gertrude e paradossalmente meno disturbatrice dell'impronta naturalistica di fondo. Considerazioni simili devono essere state alla base

90. A. Menini, *I grandi avvenimenti d'arte. Amleto*, in "Cine", 9-10, 20 dicembre 1917, p. 8.

della scelta di far comparire il volto di Yorick sovrapposto all'immagine del teschio che Amleto tiene in mano nella celebre scena del cimitero.

Ancora da ricondurre alle possibilità offerte dal linguaggio cinematografico le brevi sequenze inframmezzate nella parte finale del film con le truppe di Fortebraccio in marcia verso Elsinore. Si tratta di immagini per un verso utili a rafforzare un elemento narrativo intrinseco alla vicenda, e cioè l'incombere dell'esercito norvegese sulla corte danese, per un altro fortemente allusive, per il pubblico del 1917, agli scenari bellici contemporanei. Quei soldati che avanzano in fila sui sentieri di montagna non potevano non essere evocativi di ben più vicine e drammatiche vicende militari: uno stratagemma in più per accrescere l'impressione di attualità trasmessa da questo *Amleto*.

Ma una delle caratteristiche più significative e singolari della pellicola riguarda la recitazione e conferma, precisandola in ambito cinematografico, la poetica della sottrazione tipica di Ruggeri. Ci riferiamo alla scelta dell'attore (anche se la cosa non riguarda solo lui) di ridurre al minimo l'utilizzo del labiale. Ruggeri cioè non si comporta come in altri suoi film (e come normalmente accadeva agli attori di cinema) simulando il parlato di fronte alla macchina da presa e lasciando al pubblico l'illusione di un ascolto sostituito dalle didascalie. È sufficiente scorrere per qualche minuto un altro suo lavoro, il già citato *Papà* del 1915, e confrontarlo con alcune sequenze di *Amleto* per rendersi perfettamente conto della differenza. Laddove infatti nel primo caso l'attore parla distesamente sul set come se potesse essere ascoltato, in *Amleto* rinuncia spesso al movimento delle labbra per concentrarsi su «una sorta di recitazione a labbra serrate», come ha notato Gerardo Guccini⁹¹.

La cosa risulta molto evidente soprattutto in alcune scene: nei monologhi per esempio, laddove Ruggeri traduce le parole shakespeariane in studiatissime espressioni mimiche del volto, ma anche nei dialoghi con Gertrude e Ofelia (oppure ancora – per citare un episodio che non coinvolge Ruggeri – in un intenso scambio fra Ofelia e Gertrude del III Atto). In questi casi Ruggeri non finge quasi mai di parlare, muovendo alternativamente e sapientemente le sopracciglia, aprendo e chiudendo gli occhi, sospirando, portando le mani sul viso, sostituendo le parole che dovrebbe pronunciare con un meticoloso lavoro sull'espressione del volto e, quando l'inquadratura si fa più ampia, del proprio corpo.

Per questa via l'attore innanzi tutto amplifica, calibrandola sulle esigenze del linguaggio cinematografico, una caratteristica già ben presente più in generale nel suo stile teatrale: quella cifra dell'«inespresso»⁹², quel frequente ricorrere alle pause (che in *Amleto* peraltro esaspera⁹³), quel darsi al pubblico attraverso un sapiente utilizzo dei silenzi, che diverrà nel corso del tempo proverbiale («Ancora meno,

91. 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, p. 94.

92. Vedi G. Livio, *Mito e realtà dell'attore primonovecentesco*, cit., pp. 237 sgg.

93. P. Gobetti, *Ruggero Ruggeri* («Il lavoro», 3 gennaio 1924), cit.

ancora meno – scriverà Terron molti anni più tardi, nel 1951 – ormai la sua recitazione non è che una serie di soffi che raccordano una serie di silenzi»⁹⁴). In secondo luogo si tratta di una scelta legata al caso specifico di *Amleto*, conseguenza dello sforzo di tradurre sulla pellicola un'impostazione stilistica già evidente in teatro nel modo misurato, quasi trattenuto di recitare, con quella mimica «temperata», «grave», «intima», «spirituale»⁹⁵. Un confronto fra questo *Amleto* cinematografico e quello realizzato dall'attore inglese Johnston Forbes-Robertson nel 1913 (ma distribuito in Italia nel 1915) conferma chiaramente la peculiare ricerca espressiva di Ruggeri.

Per il resto il film ripercorre le scelte interpretative dell'edizione teatrale e consente a noi, spettatori postumi di quest'opera, non soltanto di misuraci con una pellicola estremamente significativa e importante per il percorso artistico ruggeriano, ma allo stesso tempo di farci un'idea – pur traslata dalle ovvie peculiarità linguistiche – di alcuni passaggi dello spettacolo.

In particolar modo il film risulta prezioso per tre suoi snodi: l'apparizione dello spettro, la scena sulla tomba di Ofelia, il finale⁹⁶.

Il primo caso risulta paradigmatico di una componente della recitazione di Ruggeri spesso richiamata da chi scrive su di lui. Ci riferiamo al carattere sensuale e «quasi mistico»⁹⁷ della sua presenza scenica, permeato a volte di una «volubilità un po' morbosa»⁹⁸ che emerge in tutta evidenza in questa sequenza. La postura del corpo, la particolare espressione del volto, i sospiri, l'estensione delle braccia e delle mani, l'utilizzo sapientissimo dell'illuminazione (cruciale come si è detto anche a teatro) ci insegnano un Amleto in cui vibra un sentimento da «mistico decadente» (per dirla con Gobetti⁹⁹) più in preda a una forma di estasi che scosso dal turbamento.

Ancora Gobetti suggerisce un collegamento fra questo carattere apertamente «sessuale» della recitazione di Ruggeri e la «piacevolezza» di cui l'attore si mostra capace (almeno presso il pubblico «scelto, delle prime», aggiunge il critico).

Nessuno di costoro sfugge alle seduzioni fisiche della rauca voce, del viso morbidamente sessuale, degli occhi velati da fanciullo equivoco, dei gesti conquistatori, delle pose

94. Cit. in D. Orecchia, *Antologia della critica*, in "Ariel", 2-3, maggio-dicembre 2004, p. 68.

95. *Rappresentazioni italiane al "Globe Theatre". Ruggero Ruggeri*, in "L'Eco d'Italia", 17 aprile 1926.

96. Vale la pena segnalare che nella versione del film giunta sino a noi, piuttosto lacunosa, sembra mancare il monologo *essere o non essere*. Purtroppo non disponiamo di una copia della sceneggiatura sulla quale procedere con un riscontro. Non sembrano esserci dubbi che la scena fosse presente nel film, dal momento che alcuni recensori la menzionano esplicitamente: si tratta dunque quasi certamente di una sfortunata perdita. D'altra parte se l'indicazione del metraggio di cui disponiamo è corretta (2.270 m: *Archivio del cinema italiano. Volume I. Il cinema muto 1905-1931*, a cura di A. Bernardini, Anica, Roma 1991, p. 697), dobbiamo dedurre che ampie parti del film originale sono andate perdute.

97. m.f., *Ruggero Ruggeri in "Amleto"*, cit.

98. *Ibid.*

99. P. Gobetti, *Ruggero Ruggeri* ("Il Lavoro", 3 gennaio 1924), cit.

ammalianti. Tra questo pubblico e il suo attore corre una specie di intesa sessuale. L'artista si adatta ad assumere una facile maschera di piacevolezza e a fare le parti di mistico decadente¹⁰⁰.

Qualcosa di molto simile si palesa nella scena sulla tomba di Ofelia. Qui Ruggeri salda volutamente l'accento esplicitamente sensuale a un «momento di mollezza e di languore»¹⁰¹: il tratto mistico diventa più precisamente, e come abbiamo già osservato sulla scorta di Gobetti, «sentimentale». Il volto disperato e struggente dell'attore (lo stesso che Ruggeri mostra al pubblico ma non a Ofelia nella scena precedente del dialogo fra i due) fissa un Amleto che, come osserva il critico di "Comoedia", è certo «un Prince» ma è forse soprattutto «une Ame», caratterizzata per l'«extreme distincton», «une extraordinaire vie interieur», «un rayonnement quasi mystique»¹⁰².

Guardando e riguardando queste sequenze si comprende meglio il rimprovero di d'Amico a Ruggeri di aver lasciato da parte la follia più «glaciale» per una «pazzia un po' chissosa», dal suo punto di vista sbagliata¹⁰³. L'Amleto di Ruggeri non è «un cerebrale puro – come scrive Ferrigni – ma un sensitivo, un debole, straziato e lacerato dall'orribile verità»¹⁰⁴. In questo senso, come pressoché tutti i critici osservano, un personaggio fondamentalmente romantico. Gobetti nota acutamente come «sotto la piacevolezza e il gusto del raffinato c'è in Ruggeri un temperamento pessimistico di romantico tormentato»¹⁰⁵.

Ed è proprio per questa via che l'attore si fa «precursore» di Pirandello (di un "suo" Pirandello, bisognerebbe aggiungere, che Ruggeri lega molto di più di quanto non sembrerebbe lecito a D'Annunzio e al dannunzianesimo). Al «poeta» infatti l'attore «sostitui[sce] il filosofo», scrive ancora Gobetti. Ma un filosofo scettico e decadente. Di conseguenza il suo Amleto «ci sta sempre a una certa lontananza, stilizzato, con gli occhi che i maligni dicono assennati e gli entusiasti chiamano mistici, e con l'arco delle sopracciglia arguto e provato dallo scetticismo»¹⁰⁶.

Nella parte finale del film tutto ciò ritorna attraverso un tratto di sobrietà più insistito ma che rivela un gusto non meno estetizzante. Come scrive il recensore del "Daily Mail" è la misura («restraint») la caratteristica dominante di questo *Amleto*, che si mostra «essentially temperate and smooth»¹⁰⁷. Dopo il duello, Ruggeri si fa condurre lentamente al trono e qui muore con la corona in testa e lo scettro in mano. Il dolore del protagonista trascolora in un senso del sacrificio avvertito come necessario. Significativa da questo punto di vista la sequenza conclusiva, quando,

100. *Ibid.*

101. *Ruggeri nell'“Amleto” al Politeama Rossetti*, cit.

102. G. Boissy, *M. Ruggero Ruggeri dans Hamlet*, cit.

103. s.d'a., *“Amleto” al Quirino*, cit.

104. m.f., *Ruggero Ruggeri in “Amleto”*, cit.

105. P. Gobetti, *Ruggero Ruggeri* (“Il Lavoro”, 3 gennaio 1924), cit.

106. P. Gobetti, *Ruggero Ruggeri* (“Il Contemporaneo”, 15 gennaio 1924), cit.

107. *A Great Italian Actor. Signor Ruggeri in “Hamlet”*, cit.

giunto Fortebraccio, il cadavere di Amleto viene portato via a spalle da alcuni soldati con tutti gli onori (una scena assente in teatro) in una immagine che richiama in modo davvero singolare – per posture degli attori e inquadratura – la conclusione del film *Cenere* di Eleonora Duse (lo ricordiamo, dell'anno precedente) dopo la morte di Rosalia. Forse anche involontariamente, le sensibilità dei due artisti – molto vicini, eppure per alcuni aspetti così diversi – qui si incrociano.

Vibra comunque, nel finale ruggeriano, e forse a differenza di quello dusiano, l'espressione di un sentimento insieme di dolore acuto e di volontà disperata, che precipita in una forma di disincanto estetizzante: «Uno spaventoso pessimismo distrugge ogni fede nel suo cuore. Egli simula la pazzia, ma nella finzione c'è il rancore acerbo della sua delusione, c'è il grido della sua disperazione»¹⁰⁸. In questo *Amleto*, scrive Polese nel 1915, Ruggeri si comporta come noi, «figli del ventesimo secolo, tanto poveri di idealità, tanto restii all'entusiasmo»¹⁰⁹. Torna a far capolino nei passaggi conclusivi dell'opera quella «frigid intensity», quella «cold passion for reality» di cui scriveva il critico inglese John Palmer e che rivela in Amleto uno spirito «ascetic and ardous».

Si annuncia qui, in filigrana, uno dei volti del Novecento che si sta aprendo, inaugurato dalla tragedia immane della guerra, dalla sofferenza e dal sacrificio che essa comporta, e che trova nel disincanto doloristico il proprio orizzonte (l'altro volto del Novecento, giocato al contrario sulla critica e sulla parodia, unirà il grottesco e il controdolore di certa avanguardia su di un terreno artistico ben diversamente orientato). «È lo spirito dei nostri tempi – scrive ancora Polese – che in questo artista modernissimo dei nostri tempi trionfa»¹¹⁰.

108. r.s., *L'“Amleto” al Lirico*, cit.

109. PES, ...*Dall'Amleto recitato da Ruggeri al Mario e Maria scritto da Lopez*, cit.

110. *Ibid.*