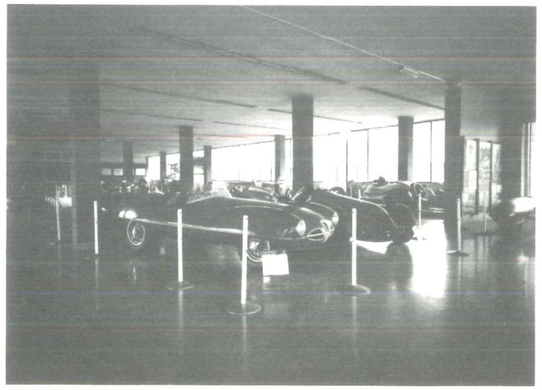
MUSEO DELL'AUTOMOBILE CARLO BISCARETTI DI RUFFIA

MUSEO DELL'AUTOMOBILE

TORINO

C.so Unitá D'Italia, 40

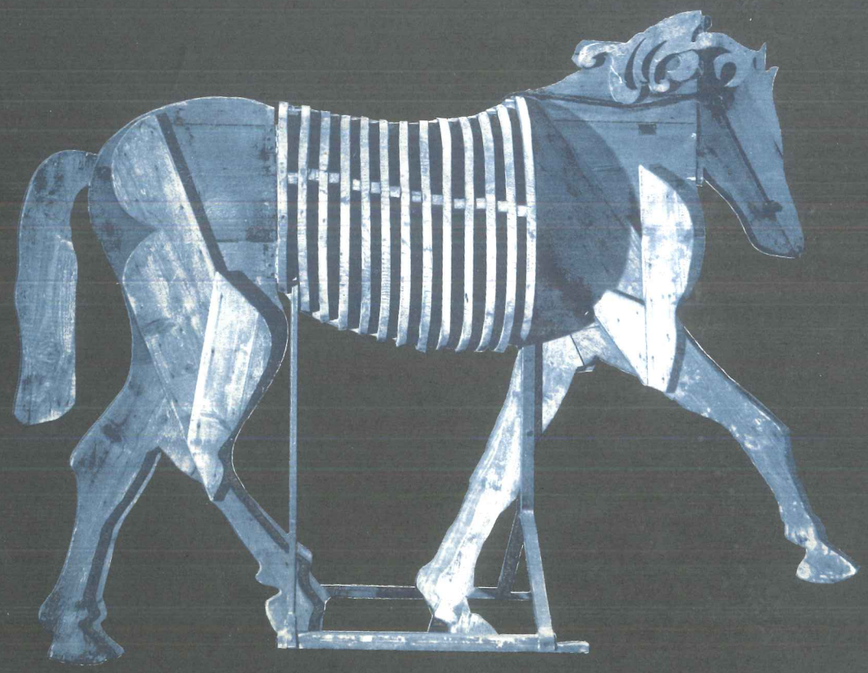
Unico Museo Nazionale dell'automobile in Italia.
Oltre 200 Vetture Esposte.
Nuova Sala "Storia del Pneumatico".
Ampi Parcheggi Interni.



Orario continuato: 10.00-18.30
Aperto anche i festivi (Lunedí Chiuso)

T.S.T./CentroStudi
Biblioteca
OP. 13 - 10

STAGIONE 1991/92



Rinnovato nello statuto, il Teatro Stabile di Torino assumerà nel 1992 un nuovo aspetto e una diversa carica operativa.

Diventato Regionale, i suoi compiti si amplieranno istituzionalmente in un ambito territoriale più vasto del suo referente naturale (fino ad oggi) e cioè lo spazio metropolitano; anche se è necessario dire che nel passato la Regione è stata ben presente nel suo orizzonte culturale e produttivo.

Questa è dunque l'ultima stagione che il Teatro Stabile di Torino presenta sotto le antiche insegne: una stagione che si qualifica soprattutto grazie a due produzioni singolari: Riunione di famiglia *di Thomas S. Eliot, testo di rara presenza sulle scene italiane, che avrà per regista un uomo nuovo per il nostro teatro, Giorgio Marini, e* Misura per misura, *un dramma "dialettico" di Shakespeare, anch'esso non frequente, e arduo, che sarà rappresentato con la regia di Luca Ronconi e una compagnia prevalentemente di giovani, tutti appartenenti al gruppo che Ronconi ha raccolto intorno a sé e che rappresenta la migliore continuità con l'opera del recente passato.*

Il programma comprende anche la ripresa di Strano interludio *di O'Neill, andato in scena a Torino due anni orsono con la regia di Luca Ronconi e la riduzione per le scene di un racconto di Henry James,* Nella gabbia *fatta da Enzo Siciliano e coprodotta con l'Audac di Perugia.*

Completano il programma teatrale un monologo di Patrizia Valduga, Donna di dolori, *un testo di affascinante pregnanza poetica per voce femminile e una "recitazione" dell'epistolario di Piero Gobetti e Ada Marchesini pubblicato recentemente da Einaudi con il titolo* Nella tua breve esistenza.

Sono scelte che dimostrano il rigore e l'impegno di una direzione artistica costantemente tesa ad un discorso culturale che escluda il casuale e bandisca l'ovvio.

La migliore collaborazione che potrà venire dal pubblico sarà nell'adesione ad una linea di programma severa ed attenta e a un'intenzione artistica che domanda soprattutto il vaglio di una critica attenta e partecipe.

Un pubblico consapevole è il miglior alleato del nostro Teatro.

Cavallo *di Mario Ceroli per il* Riccardo III *di W. Shakespeare allestito dal Teatro Stabile Torino con la regia di Luca Ronconi nella stagione 1967/68*

OP. 13-10
CENTRO STUDI BIBLIOTECA TEATRO STABILE TORINO

TEATRO STABILE TORINO
LE PRODUZIONI DELLA STAGIONE 1991/92

Al Teatro Carignano
dal 29 ottobre al 17 novembre 1991

STRANO INTERLUDIO
di Eugene O'Neill
regia di Luca Ronconi
scene di Margherita Palli
costumi di Carlo Poggioli
con la supervisione di Gabriella Pescucci
musiche a cura di Paolo Terni

Al Teatro Carignano
dal 10 al 15 marzo 1992

DONNA DI DOLORI
di Patrizia Valduga
a cura di Luca Ronconi

Al Teatro Carignano
dall'1 al 26 aprile 1992

RIUNIONE DI FAMIGLIA
di Thomas Stearns Eliot
regia di Giorgio Marini
scene di Arduino Cantàfora
costumi di Ettora D'Ettorre

Al Teatro Carignano
dal 15 al 31 maggio 1992

MISURA PER MISURA
di William Shakespeare
regia di Luca Ronconi
scene di Carmelo Giammello
costumi di Gabriella Pescucci
Laboratorio del Teatro Stabile Torino

Al Teatro Carignano
dal 25 al 30 maggio 1992

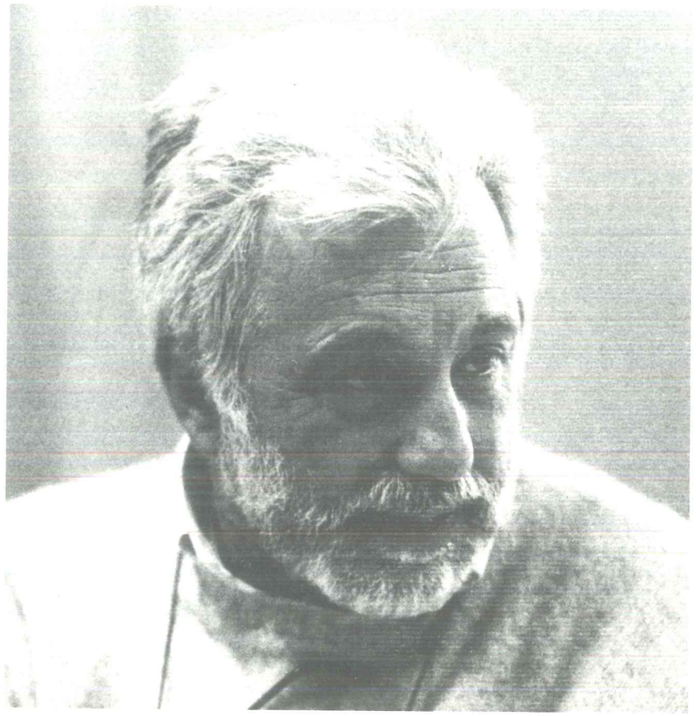
NELLA GABBIA
di Henry James
elaborazione drammaturgica di Enzo Siciliano
a cura di Luca Ronconi
in coproduzione con l'Audac
Teatro Stabile dell'Umbria

Al Teatro Carignano
in data da definire

NELLA TUA BREVE ESISTENZA
Lettere 1918/1926
di Piero e Ada Gobetti
scelta delle lettere di Paolo Gobetti
a cura di Luca Ronconi

attori

Aide Aste, Mauro Avogadro, Paola Bacci, Paola Bigatto, Riccardo Bini, Giorgio Bonino, Massimo De Francovich, Sonia Gessner, Annamaria Guarnieri, Maurizio Gueli, Magda Mercatali, Carlo Montagna, Franca Nuti, Massimo Popolizio, Tommaso Ragno, Galatea Ranzi, Alvia Reale, Gabriella Zamparini



Luca Ronconi

STRANO INTERLUDIO

di Eugene O'Neill
regia di Luca Ronconi

Strano interludio bandisce qualunque azione eccedente la normalità, e non presenta situazioni al di sopra del limite; a ben guardare è perfino un dramma con poco dolore, e chi si aspettava da esso le emozioni potenti, la ferragine tumultuosa di altre opere anteriori, dovette esserne in parte sconcertato e certo lo fu: ma a determinarne il grande successo fu poi la sua affascinante bivalenza di opera che ha insieme del dramma popolare (si è detto che fu letta come un romanzo) e del mito, un mito moderno con fortissima carica moralistica. Non per nulla il critico Edwin Engel, riferendosi al dominante personaggio di Nina Leeds, con il suo miscuglio di simbolismo e di psicologia realistica, propose di intitolare l'opera *Ogni donna*.

Diffusa per tutto il corso di quest'opera fluviale, la cui azione copre circa trent'anni, è un'atmosfera di sospensione e di attesa che l'ha fatta paragonare ad una specie di *Purgatorio*, in cui sostano i suoi personaggi nell'attesa della finale liberazione: *«La nostra vita non è che uno strano, oscuro interludio fra i frequenti lampi che Dio ci manda»* dice Nina e a lei fa eco Charles Mardsen rievocando per entrambi la storia che li ha uniti: *«Dimentichiamo, tutti e due, l'intero sconcertante episodio. Consideriamolo un interludio di prove e di preparazione, diciamo, in cui le nostre anime sono state liberate dalla carne impura per essere rese degne d'invecchiare in pace»*.

Il paradosso su cui si regge questa affascinante opera teatrale è che essa non conduce ad alcuna speranza dopo averne tanto parlato. L'esito della storia, che è principalmente quella di Nina e di Charles, è la delusione, e la rassegnazione finale dei personaggi ne è la semplice constatazione. Nina, soprattutto, capisce che la quiete la si trova solamente accettando di sprofondare nell'abisso, nel lasciarsi andare nella notte della rassegnazione e dell'oblio.

Più che *Lazzaro rise*, nel quale la conclusione lasciava intravvedere per l'uomo la possibilità (*una* possibilità) di andare oltre la morte e di vincere così la disperazione, *Strano interludio* conclude, con una calma che non riesce a nascondere la desolazione e il deserto, che vano è qualunque sogno di felicità sulla terra.

Il dramma è tutto percorso da un'ostinazione di sincerità ad ogni costo che sconcerta: si avverte, nelle parole dei personaggi, un'assillante volontà di confessione che certo fu all'origine di più di una

Quando *Strano interludio* andò in scena al Theater Guild di New York, la sera del 30 gennaio 1928, fu un successo grande e inatteso, sebbene O'Neill fosse già famoso. Quantunque il dramma presentasse, come presenta, la difficoltà di una lunghezza certamente inconsueta per un'opera teatrale, il pubblico reagì tanto bene che una seconda compagnia, (primattrice Judith Anderson), decise di portare il dramma in tournée per tutti gli Stati Uniti e anche fuori di New York il successo fu memorabile, ribadito da quello editoriale: una volta stampato, il dramma vendette migliaia di copie e i lettori lo consideravano quasi un romanzo.

Il successo non evitò ad O'Neill, fin dall'inizio, critiche e riserve: la più ricorrente era quella di aver scritto un *melodramma:* oggi *Strano interludio* resta una delle sue opere più discusse ma anche tra quelle considerate fondamentali per la comprensione del suo mondo. Ovviamente è la psicologia così esplicita, così immediatamente riferita dei personaggi del dramma che lascia sconcertati, e risulta ancora oggi, dopo sperimentazioni di ogni genere, paradossale e abnorme la tecnica dialogica adottata da O'Neill, nella sua materializzante radicalità.

All'artificio di un dialogo doppio, vale a dire strutturato su due piani diversi, di cui uno è quello della parola *detta* e l'altro quello della parola *taciuta*, O'Neill era già ricorso. Ne *Il grande Dio Brown* aveva fatto adottare l'artificio di una maschera pendula sul petto del personaggio: quando veniva calcata sul viso, il personaggio mentiva, quando restava appesa il personaggio diceva la battuta che l'azione comportava.

Simile artificio viene drasticamente ignorato in *Strano interludio*: qui il personaggio, nel bel mezzo della battuta, si ferma e dice, sempre a voce alta e interrompendo l'azione, quel che veramente pensa, in una specie di *a parte* della vecchia tradizione teatrale, e manifesta quel che non ha il coraggio di dire agli altri.

Non pare tuttavia essere stato questo l'elemento di maggior interesse per lo spettatore che in quel 30 gennaio assistette alla prima rappresentazione del dramma: bensì quello, più stimolante per lo spettatore critico, della pressocché totale assenza di *tragico* in esso, di quell'elemento cioè che, per stessa ammissione dell'autore, sta alla base di tutto il suo teatro e che ne costituisce la condizione stessa, nucleo di ogni suo processo fantastico e creativo.

perplessità in qualche censore americano; quando il dramma apparve, infatti, il puritanesimo più acre se ne risentì e a Boston (che avrebbe ancora censurato altre opere di O'Neill) fu vietato nei teatri regolari e andò in scena in un fienile adattato allo scopo, dove il pubblico accorse a frotte rimanendo immobile ad uno spettacolo che durava ore.
Ad affascinare i pubblici di *Strano interludio* è certo la precisione realistica delle psicologie dei personaggi, tutti perfettamente individuati nel loro sentirsi esseri comuni, nel loro bisogno di vivere una vita normalissima, tutti più o meno buoni (dirà Nina alla fine della propria vicenda: «Non sono stata una ragazza *proprio* cattiva, vero, Papa?»): i personaggi in *Strano interludio* sembrano tra i più veri del teatro del nostro secolo perché sono così simili a tutti gli uomini e a tutte le donne, tipici personaggi davanti ai quali lo spettatore dice: «È proprio così».
Il dramma è incentrato, come si è detto, sulla figura di Nina Leeds e a mano a mano che la trama procede e si sviluppa ella acquista una ricchezza multiforme, quella di un'eroina che passa attraverso una lunga serie di prove e si va definendo gradualmente un personaggio così tipico da acquistare addirittura le dimensioni di un prototipo (si è detto del giudizio del critico Edwin Engel). *Strano interludio* fu definito dall'autore: *il mio dramma da donna* e Nina è veramente, sia pure in una dimensione per noi vistosamente americana, un modello di *eterno femminino*. «Sul piano filosofico la sua storia realizza qualcosa del principio di Schopenhauer della *volontà di vivere*, e suggerisce anche qualcosa del vecchio mito orientale di Maia, la dea dell'illusione. Nel personaggio di Nina Leeds, O'Neill unì la caratterizzazione realistica alla concezione mitica»: così Frederic Carpenter.
Intorno a Nina, tuttavia, gli altri personaggi hanno un bellissimo rilievo, in quelle loro *esclusive* dimensioni morali e intellettuali, accuratamente inseguiti nelle pieghe psicologiche più riposte.
O'Neill fu autodidatta, o quasi avendo contato per lui poco o nulla lo studio regolare; della cultura europea amò soprattutto Strindberg e lesse Ibesen, Nietzche e i greci conn passione: ma fu solamente la lettura di Freud ad essere da lui costantemente denunciata come serbatoio fantastico primario. In *Strano interludio* la lezione del grande viennese è più avvertibile che mai e ne fa un testo profondamente legato alla nostra cultura.

Paola Bacci, Galatea Ranzi in una scena di Strano Interludio

Patrizia Valduga

DONNA DI DOLORI

di Patrizia Valduga
a cura di Luca Ronconi

Una voce femminile insegue se stessa dall'insondabile profondità da cui non si torna: una rievocazione di sé in termini di privatisima apocalisse, un percorso *à rebours* che un'anima compie sulle tracce ormai disfatte di una realtà fisica pressoché perduta e di una memoria agghiacciantemente doviziosa e incapace di sottrarsi alla fascinazione di ciò che contiene.
È il senso di questo alto monologo poetico che Patrizia Valduga ha composto e che arriva alla ribalta – per la quale era stato probabilmente concepito (almeno, stando ad una didascalia iniziale) – ma che con la ribalta stabilisce indubbiamente un rapporto conflittuale assai problematico. Il tono del dettato, infatti, è di quelli che, chiaramente, non intendono scendere a patti con una "platea": un rifiuto immediato e totale ed un pubblico identificabile con un numero: *Donna di dolori* è rivolto ad un solo spettatore alla volta ed esige che ad ascoltarlo siano persone singole e non una folla, grande o piccola che sia. L'opera vuole essere di ognuno, insomma: né sarebbe neppure ipotizzabile una sua recitazione rivolta ad una quantità e non ad una individualità.
Vengono alla mente due voci di un grande passato oratorio: John Donne (non per nulla tradotto da Patrizia Valduga) e Bossuet: non perché in *Donna di dolori* siano predominanti le istanze religiose (sono potenti, questo sì, ma si tratta di una religiosità dell'umano, che ha qualcosa di blasfemo, e certo di infernale); ma perché come quelle due grandi voci anche questa presuppone che l'ascoltino le orecchie di un uomo, il più triste, il più desolato e il più speranzoso fra tutti.
L'impasto linguistico di questo monologo inconsueto e affascinante ci dà la misura della esigenza del poeta; e la serie dei riferimenti ad una tradizione ardua e spesso esoterica ci induce ad un ascolto (o ad una lettura) di solitaria concentrazione oltre che di chiusa intimità.
Sorprende, in questo poema che ha adottato il verso più tormentato e insieme diffuso della nostra poesia, quell'esametro al quale è stato chiesto e imposto di esprimere a volte anche troppo, la capacità, spesso spiazzante, di raccogliere la materia fantastica propria e altrui (abbiamo parlato di riferimenti alla tradizione, ma la "citazione" domina regalmente questa poesia) e di plasmarla all'interno di un progetto espressivo che la rinnova con la violenza di una nuova fede in essa.
Allitterazioni (una subito in apertura, audacia compositiva non comune: «*si scava la sua via, se ne va via*»); giochi verbali nella grande tradizione tardorinascimentale italiana e barocca; echi di un gongorismo sfrontato («*Scena muta di sogno, ombra di mondo*») michelangiolismi prepotenti e sfacciati («*per cui vivendo muoio e vivo a morte*») fino all'annessione di uno dei versi più belli del mondo, appena attenuata dall'ironico languore di un dittongo («*O luci del mio c(u)or fidate e care*») e alla quasi letterale trasposizione di un Pascoli grandissimo e trascurato («*Lo so che è l'ora e so anche che è tardi / Ma ancora solo un po' lascia che guardi...*») fino alle punte polemiche (i non amati Leopardi e Montale, l'adorato Rebora): tutto questo amalgama concorre all'effetto drammaticissimo di una finta "naturalezza", quella che è sempre stata la più grande forza della poesia in teatro.

Thomas Stearns Eliot

RIUNIONE DI FAMIGLIA

di Thomas Stearns Eliot
regia di Giorgio Marini

Riunione di famiglia è del 1939 ed è la seconda opera teatrale di Eliot. L'aveva preceduta il famosissimo *Assassinio nella cattedrale*, del 1935: opera, questa, di rigorosa, pressoché esclusiva ispirazione religiosa, anche se ricca di quelle implicazioni politiche (i rapporti fra lo spirituale e il temporale) così frequenti nell'opera del poeta.

Con *Riunione di famiglia* Eliot sembra allontanarsi un poco da una problematica di dichiarata base religiosa e costruisce quello che all'apparenza, è un dramma poliziesco alla fine del quale non si sarà trovato un colpevole ma molti responsabili.

Il modello di questo *Riunione di famiglia* è altissimo: fra i più alti del teatro di ogni tempo. Sovrastano questo dramma, come una cupola che tutto protegge e tutto conserva, le ombre grandiose delle eschilee *Eumenidi:* qui, come là, un'inchiesta e un'assoluzione (ma quanto veramente giusta?); qui, come là, la ricerca di una giustizia che, proprio nel momento in cui si afferma nelle sue ragioni, si fa problema per tutti e riflessione su se stessa.

La storia è, classicamente, quella di un "nostos". Harry Monchensey torna nella casa avita di Wishwood, dove lo aspettano la madre e le zie, tra cui quella che molto lo ha formato, Agatha; Harry porta con sé un segreto: durante una tempesta di mare sua moglie è stata inghiottita dalle onde scatenate: disgrazia o omicidio? È stata un'onda a trascinarla o è stato Harry a spingerla fra le onde? Il dramma si incentra su questo interrogativo e tutto quello che accade nella dimora di Wishwood è la ricerca di una colpevolezza da parte di un tribunale familiare la cui sentenza finale sarà emessa proprio da Agatha: «Noi qui non abbiamo scritto una storia in cui vi sia un delitto e il suo castigo: ma una di peccato e di espiazione».

La storia, cominciata con un ritorno, termina con una morte e con una nuova partenza: e dopo la lenta, estenuante ricerca di che cosa fosse il peccato di Wishwood e quale l'espiazione che meritasse, l'addio di Harry e la morte di Amy, la madre che l'aveva conservata intatta per il suo ritorno, la casa si riapre alla vita.

Dramma emigmatico e segreto, *Riunione di famiglia* lasciò dubbioso lo stesso autore che non se ne dichiarò mai interamente soddisfatto. Erano soprattutto le parti che noi diremmo corali a lasciarlo perplesso; e in realtà il dramma segna un forte momento di passaggio nella poesia, oltre che nella poetica, dell'autore.

Prescindendo dalla chiarezza ideale e morale del *Assassinio nella cattedrale*, opera sulla quale lo stesso autore non espresse mai riserve (era un critico acutissimo della propria opera, Eliot è di quegli autori che scrivono su se stessi le cose più illuminanti che si possano leggere...) *Riunione di famiglia* immette nell'opera dell'autore anglo-americano un motivo nuovo che già si era modulato nel primo dei *Quattro quartetti* (composto l'anno precedente).

Scrive un'interprete accurata dell'opera di Eliot, Helen Gardner: «I primi drammi, come la poesia giovanile, comunicano un senso della vita che è banale e senza significato, a meno che qualche forza esterna vi irrompa a creare un irraggiamento di significato...».

È il significato che Harry si aspetta dal suo ritorno in famiglia; è il senso che deve venire a tutta la sua vita e a quella dei Monchensey dalla comprensione dell'incidente nel quale ha perso la vita la moglie di Harry: quale segno si nascondeva dietro quella banalità? Quale messaggio le forze incontrollabili della natura e del cuore inviavano a lui che stava lontano e agli altri che lo aspettavano? È, dopo l'epopea religiosa di Beckett, eroe inarrivabile, quella dell'uomo comune, segnato anche e scelto perché, come l'altro, portatore di un messaggio di grazia e di mistero.

William Shakespeare

MISURA PER MISURA

di William Shakespeare
regia di Luca Ronconi
Laboratorio del Teatro Stabile Torino

Tragedia di compatta struttura compositiva, *Misura per misura* (è l'equivalente del biblico "occhio per occhio") appartiene al gruppo dei capolavori in qualche misura misconosciuti del teatro di Shakespeare (vi collocheremmo almeno *Timone d'Atene* e *Cimbelino*), meno assaliti dai teatranti per ragioni che non sono sempre chiare e meno sfruttati dal palcoscenico nonostante il loro forte potere di suggestione e la loro ricca sostanza spettacolare.
Anche all'origine di *Misura per misura* ci sono opere preesistenti e non sono poche. Ma la dominante sembra essere un racconto di G.B. Giraldi Cinthio, il quinto della ottava deca degli *Hecatommithi*, che lo stesso Giraldi Cinthio adattò per le scene, sia pure senza che vi andasse mai.
In *Misura per misura* compaiono situazioni canoniche e tipiche non solamente della novellistica avventurosa del Cinquecento, ma proprie anche del teatro, anzi: passate da quella a questo secondo un processo di osmosi che percorre tutta la cultura dei secoli precedenti l'epoca romantica e le successive. Vi si incontra il motivo (derivato addirittura dalla novellistica orientale) del sovrano che, sotto false spoglie e irriconoscibile si mescola ai suoi sudditi per capirne i malesseri e le insoddisfazioni; c'è il grande tema del ricatto sessuale, uno dei più fertili sia nel teatro che nella novellistica; c'è infine quello del giudice (o del responsabile della giustizia, che è lo stesso) corrotto e malvagio. La fusione di questi motivi ha dato origine, in Shakespeare, ad una tragedia dell'andamento avventuroso e complesso, anche se l'opera risulta essere fra le più stringate dal punto di vista narrativo e fra le più salde sul piano compositivo.
Il dramma è sapientemente costruito sulla base di numerose indicazioni di lettura: c'è la definizione marcata dell'ambiente e ci sono puntigliosi riferimenti a specifiche situazioni politiche ed economiche che accentuano con forza le implicazioni moralistiche della tragedia. Domina il tema, assai forte, della giustizia intesa come organizzazione e, perciò, come strumento di dominio e di potere: ma, soprattutto, è l'uso che è possibile fare di codesto potere che in *Misura per misura* viene sottolineato. La Vienna nella quale si svolge l'azione è uno stato corrotto nel quale i prevaricatori vincono e la violenza fisica e psicologica è sempre possibile. La soluzione finale di una giustizia che scende dall'alto, tipicissimo e favolistico "deus ex machina", non attenua che di poco l'asprezza della lezione politico-morale della tragedia.
Se si eccettuano i personaggi, in qualche misura non primari, di Escalus e Provost, non c'è in *Misura per misura* un solo personaggio che non si contamini con qualche forma di ingiustizia e di calcolo più o meno perverso, più o meno infame. La nera fantasia shakespeariana arriva anche a coprire di un livido manto di turpitudine, sia pure cammuffatissima, il personaggio di Vincenzo, il duca, che in tutta la storia ha il compito di essere colui grazie al quale viene fatta "giustizia". Un oscuro pessimismo attraversa tutta la tragedia. Shakespeare sembra sostenere – e molto del pensiero politico del suo tempo lo soccorre, specie tra i teorici post Hobbes – che la giustizia è, comunque, uno strumento "sempre" imperfetto, una sorta di trucco, di meccanismo di copertura per rendere tollerabile, in qualche misura, la miserabilità della natura umana e mascherare le imperfezioni dell'organizzazione sociale.
«La ricchezza e la complessità del testo – che sul piano formale è un esempio di assoluta coerenza stilistica – ha fatto di *Measure, for Measure* uno dei drammi più stimolanti e vitali di Shakespeare. La lucida spietatezza con cui viene affrontato il problema della giustizia legata all'esercizio del potere lo ha fatto ignorare per ovvie ragioni di censura istintiva per tutta l'età vittoriana; ma proprio quella tematica ha trovato risposte nello stesso periodo fuori dall'Inghilterra (dove solo Tennyson ha sentimentalizzato l'abbandono di Mariana in una sua lirica), ispirando il poema di Puškin *Angelo* e la prima opera del giovane Wagner. *Il divieto di amare*. E in questo secolo non poteva non fornire argomento all'impegno di Brecht *(teste quadre e teste a punta)*». (Giorgio Melchiori).

Henry James

NELLA GABBIA

di Henry James
elaborazione drammaturgica di Enzo Siciliano
a cura di Luca Ronconi
in coproduzione con l'Audac/Teatro Stabile dell'Umbria

Fu il teatro l'amore confessato e sempre deluso di tutta la vita di Henry James. Sovrano nel racconto lungo, grande nel romanzo (e grandissimo almeno una volta, in quel mirabile *Le ali della colomba* che è un capolavoro di invenzione e una delle più alte architetture narrative del romanzo moderno), James inseguì inutilmente la gloria della ribalta: per quanto tentasse ripetutamente di affermarsi sulle scene, vuoi attraverso l'atto unico vuoi attraverso opere più complesse, gli sfuggì sempre l'occasione e non ebbe la capacità di trasferire nel teatro le sue doti eccelse di narratore (e di inventore di storie). E la cosa appare tanto più sorprendente in quanto James è straordinario nei dialoghi: ma è anche vero che essi sono sempre parte di un racconto e ne costituiscono non altro che un elemento del "tessuto" narrativo.
Da racconti e romanzi di James, tuttavia, si sono ricavate e si ricavano frequentemente opere teatrali. L'ultima in ordine di tempo è quella che Enzo Siciliano ha tratto da uno dei racconti più sottili e insinuanti dello scrittore americano, uno di quelli nei quali la materia narrativa sembra assolutamente estranea alla drammatizzazione: un vero cimento per uno degli autori italiani d'oggi più fertili e ricchi.
Un'impiegata del telegrafo (il cui nome non sapremo mai), prigioniera del suo gabbiotto e di un destino mediocre che farà infallibilmente di lei la moglie di un droghiere, sogna la vita degli altri, proiettando in essa desideri e ambizioni: questo il tema di *Nella gabbia*. Figura jamesiana tipica, modello impagabile della mediocrità piccolissimo borghese con i suoi spasmi e le sue velleità, e con le sue sconsiderate fantasie di grandezza, la signorina dei telegrafi rappresenta quel livello della vita che attraeva James proprio per la densità delle sue passioni e per la tinta greve che esse assumono.
Questo *Nella gabbia* è un esempio eccellente della sua capacità di dipingere la mediocrità e di farne sentire tutta la profondità. La vita di apparenze alla quale è devota la grigia impiegata londinese è un universo articolatissimo, nel quale *tout se tient*: tant'è vero che alla piccola, trascurata compositrice di telegrammi è possibile, di indizio in indizio, ricostruire, se non intere esistenze, interi capitoli di esse.
È questo uno degli aspetti più affascinanti del mondo jamesiano, un mondo determinato dalle consuetudini e dall'uso, modellato dalle abitudini e dal costume e guidato dalla modestia dei pensieri: tant'è vero che, anche quando i suoi personaggi sembrano assurgere a figura di dramma, e paiono essere sul punto di varcare la soglia della grandezza, a rivelarli a sé stessi è sempre la banalità o l'ovvietà - si pensi, sotto questo aspetto, al mirabile *La lezione del maestro*, allo stupendo *La disfatta dei Northmore*.
Anche la protagonista di *Nella gabbia* è da collocarsi nel numero dei personaggi jamesiani per eccellenza: in virtù di quella sua quieta capacità di annullamento di sé stessa nella vita degli altri e di quel fondo oscuro di mistero, di quel gorgo lento e profondo che è la sua anima spietata e onnivora nella quale, per piccola che sia, trova posto tutto.

Ada e Piero Gobetti

NELLA TUA BREVE ESISTENZA

Lettere 1918/1926

di Piero e Ada Gobetti
scelta delle lettere di Paolo Gobetti
a cura di Luca Ronconi

L'epistolario uscito recentemente da Einaudi a cura di Ersilia Alessandrone Perona colma una lacuna e soddisfa finalmente un'attesa durata anni e anni. Delle lettere di Piero Gobetti ad Ada Prospero si sapeva da molti anni, poiché Ada Prospero ne aveva ipotizzata una pubblicazione alla quale lei stessa aveva posto mano.

Le lettere erano poi rimaste inedite, anche se erano servite a molti studiosi per la ricostruzione di una storia non solamente sentimentale ma anche e fondamentalmente intellettuale.

Nell'epistolario, infatti, scorre una tensione morale che rivela un rapporto basato principalmente su un entusiasmo nuovo e che si arricchisce via via delle scoperte che Piero e Ada fanno, e si comunicano, a mano a mano che i loro sentimenti si approfondiscono e diventano quello che li unirà per un arco brevissimo di anni.

Nelle lettere di Piero c'è tutta l'immediatezza che conosciamo nei suoi scritti politici e critici; c'è la limpidezza di valutazione e la fermezza di giudizio che non ha ancora cessato di sorprendere (Piero Gobetti fu, probabilmente, il maggior critico teatrale italiano del nostro secolo); c'è la chiarezza, tutta idealistica, di chi non intende assolutamente scindere la cultura dalla storia ed anzi è piuttosto incline a farne una cosa sola; e c'è, qui, in questo epistolario traboccante di affetti e di calore, la testimonianza di chi intende vivere un'esistenza alla quale sarebbe colpa negare la profondità degli affetti.

Un eguale fascino trapela dalle lettere di Ada: una semplicità di eloquio e una cordialità di eloquenza che, chi la ricorda, sa che metteva nella parola (era una travolgente oratrice) e una devozione, nei confronti di Piero che non annulla l'autonomia delle valutazioni e dei giudizi.

Ma c'è, in queste lettere, lo spaccato di una città in crescita e in fermento intorno al nuovo e al possibile, che emoziona. E a darcelo non sono tanto le testimonianze sui fatti, quanto e più quello che di se stessi i due ci dicono: la loro maturazione rapida, la febbre del conoscere, il desiderio di capire e di fare che queste lettere documentano sono una forza che ci viene restituita e una verità che ci viene riaffidata.

COMITATO AMMINISTRATIVO
E ORGANI DIRETTIVI DEL TEATRO STABILE TORINO

VICE SINDACO E ASSESSORE PER LA CULTURA DEL COMUNE DI TORINO
MARZIANO MARZANO

PRESIDENTE
GIORGIO MONDINO

VICE PRESIDENTE - CONSIGLIERE DELEGATO
PIETRO RAGIONIERI

DIRETTORE
LUCA RONCONI

DIRETTORE ESECUTIVO
DARIO BECCARIA

CONSIGLIERI
MASSIMO ARRI
PIER PAOLO BENEDETTO
SILVIO FRANCONE
ERNESTA GREGUOL VERLENGIA
MARIA LAURA MARCHIARO
ROBERTO MORANO
MICHELE MORETTI
NICO ORENGO
GIUSEPPE RIGHINI
NELLO STRERI

RAPPRESENTANZE SINDACALI
GIANCARLO BOARINO
CORRADO FERRO
BRUNO MANGHI

REVISORI DEI CONTI
Effettivi
ENNIO BAVA
UBALDO CERVI
MAURIZIO PUDDU

Supplenti
ARMANDO DAL ZOTTO

CONTROLLORE AMMINISTRATIVO
GIOVANNI BALDINI

SEGRETARIA COMITATO
GIOVANNINA BOERETTO

CENTRO STUDI - BIBLIOTECA - TEATRO STABILE TORINO
13602

La direzione artistica di Luca Ronconi è stata caratterizzata, in questi due anni di permanenza alla guida del Teatro Stabile di Torino da scelte certamente anomale nel panorama del Teatro italiano e, sotto il profilo della rarità intellettuale, addirittura irregolari.
Esploratore attento e accanito di drammaturgie inconsuete, Luca Ronconi ha proposto al pubblico una serie di opere, quale più quale meno, considerate improbabili per le scene in rapporto soprattutto alla tradizione italiana.
La risposta del pubblico è stata calorosa. Questo sta a significare che le opere rappresentate rispondevano a curiosità e forse anche ad esigenze, da parte del pubblico, che aspettavano di essere soddisfatte.
Il biennio prossimo venturo si apre quindi sotto auspici eccellenti e vedrà la stessa attenzione da parte del Teatro Stabile nei confronti di un pubblico che ha mostrato di reagire con vitale prontezza e sagacia di valutazioni.

Schede a cura di Piero Ferrero
Grafica e Impaginazione: Adriano Bertotto
Ufficio Stampa: Carla Galliano

TEATRO STABILE TORINO
Piazza San Carlo 161 - 10123 Torino
Tel. 011/539707 - Fax 512033