



RAVENNA FESTIVAL

MEMBRO DELL'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL DI MUSICA

EDIPUS

di Giovanni Testori



*La Deco Industrie
è lieta di augurarvi
una magnifica serata.*

Il contributo ad iniziative culturali, come il Ravenna Festival, ribadisce la nostra filosofia aziendale basata sulla valorizzazione delle risorse umane, del territorio e della qualità della vita.

Valori che hanno consentito di affermare sul mercato due realtà industriali di grande dimensione e affidabilità come **DECO** e **COFAR**.

DECO
INDUSTRIE spa
BENI DI LARGO CONSUMO

Teatro Rasi
Lunedì 3 luglio 1995 ore 21

Sandro Lombardi

in
Edipus
di Giovanni Testori

scene di Pierpaolo Bisleri
costumi di Giovanna Buzzi
luci di Juray Saleri
musiche a cura di Sandro Lombardi

regia di
Federico Tiezzi

aiuto costumista Roberta Tocchio
direttore tecnico Daniele Cupini
capo elettricista Gianni Pollini
suono Massimo Ferrati
foto Marcello Norberth
organizzazione Patrizia Cuoco
amministrazione Valeria Vanni
realizzazione sipario Peroni - Gallarate

produzione ctm compagnia teatrale i magazzini - Firenze

premio Ubu 1994 per il miglior attore e la miglior regia

Edipus

di Giovanni Testori

In un teatrino di provincia di una non ben specificata cittadina nei dintorni di Milano, lo "scarrozzante" (attore girovago povero e scalcinato) tenta di metter su una rappresentazione su Edipo. Si tratta di un capocomico abbandonato da tutti: il primo attore ha preferito andare a fare il travestito in una compagnia di cabaret e la prima attrice ha lasciato il teatro per sposare un mobiliere di Meda. Sera dopo sera, e tutto da solo, lo scarrozzante mette su il suo teatro coprendo tutti i ruoli e tutte le funzioni. Inizialmente si presenta nelle vesti di Laio, ma durante il corso della sua squinternata rappresentazione, lo scarrozzante confonde progressivamente il piano del racconto con quello della sua disastrosa vicenda biografica personale, così che il risentimento di Edipo nei confronti del Padre si salda a quello del capocomico nei confronti del primo attore; e l'odio-amore per Iocasta si sovrappone ai sentimenti che il guitto nutre per la prima attrice, sua ex compagna di scena e di vita. È lui stesso infatti che, quando arriva il momento di Iocasta, trae da una valigia le sue vesti, le indossa e si sdoppia tra i due ruoli fino a spogliarsi anche delle vesti della regina per assumere quella di Edipus. Ed è ancora lo scarrozzante che, evocando Dioniso, racconta come, apparsogli un giorno nella foresta di Citerone, il dio gli abbia rivelato il disegno paterno di sopprimerlo e lo abbia incitato alla rivolta. Così, in un continuo cambiamento di ruoli, si consumano le due tragedie opposte e complementari del Figlio che uccide il Padre e del Figlio che fa l'amore con la Madre. Ma il teatro è vuoto, come abbiamo visto; e così è sulla vuota spoglia di un abito vescovile che Edipus consuma la sua violenza sul Padre; ed è su di una vecchia stola di volpe, tarmata e spelacchiata, che Edipus vede, ama, rimpiange e strazia l'adorata e sofferta immagine della Madre. Alla fine, nelle mani dello scarrozzante resta una valigia di pochi stracci e la consapevolezza d'essere anche lui destinato alla morte. Ma, giunto a questo estremo punto d'arrivo, lo scarrozzante recupera dall'insopprimibile fascinazione del teatro, la ragione per un ultimo sorriso.

Edipus: la visione e la sragione

Nell'arco di tempo di una giornata, nella catena delle ore che si succedono luminose e oscure, ce n'è una più confusa ed evanescente che è il limite impalpabile tra la notte e il giorno. E c'è un'ora, poco prima dell'alba, in cui il mattino è già arrivato ma è ancora notte. Non trovo niente di più misterioso e incomprensibile, enigmatico e oscuro di questo passaggio tra notte e giorno. Il tempo si sdoppia, come le ombre. C'è qualcosa di doloroso, come può esserlo, nei sogni, il camminare dentro una palude. I contorni delle persone e degli oggetti sono vacillanti e confusi; ma irrompe, dal giorno che appare, una chiarezza, promessa di ricomprensione del mondo, di ricostruzione del mondo.

È quell'ora che Bergman chiama 'l'ora del lupo' e che, in un film di Moretti, il bambino trascorre 'nel lettone' dei genitori modernissimi che intanto gli leggono Cicerone e Tacito. Il linguaggio di Testori in *Edipus* mi rammenta quest'ora. Le parole sono immerse in una specie di notte, che le fa cristallinamente evanescenti, le sdoppia per poi ricucirle, le sfascia per significarle all'ennesima potenza. Tutto, dentro a queste parole, nella sintassi energica, nella grammatica ingrullata, ha due sensi: uno visibile e semplice, l'altro insolito e profondo. Dietro ad ogni parola c'è un abisso: anzi un *gouffre*, anzi un *petit gouffre*.

Per questo il colore di *Edipus* di Testori è il blu. Penso di collegare *Edipus* a *Porcile* di Pasolini e ad *Amleto* di Shakespeare: c'è sempre un'ombra (paterna) in ognuno di questi testi: che dice dietro le spalle, e mostra e fa vista di essere, ma è solo un'ombra col suo ingombro freudiano, che noi, i figli, non vogliamo, non dobbiamo ascoltare. E paragono questa lingua alle figure di Bosch (il trittico con le *Tentazioni di Sant'Ambrogio* di Lisbona, per esempio) dove le creature e gli oggetti sono in parte riconoscibili, ma hanno brani e membri estranei, parti di altre creature, di altre nature, che li divergono dalla realtà conosciuta per collocarli in un balbettamento figurale.

Testo oscuro, chiaro, questo *Edipus* (come la *noche sanJuanina*): e di limpida memoria classica; un mito che si corrompe e si strazia in una lingua strategicamente inusuale per massima fedeltà di apparizione di un personaggio, lo Scarrozzante, che sta tra i guitti di Aristofane e le malinconie di quelli di giro, anni Cinquanta, amorosi della Masiero. Di questo testo si ricorda l'unica interpretazione di Franco Parenti: che, negatoci in visione video, abbiamo raccolto nella tradizione orale degli amici comuni.

Lo spettacolo si svolge dentro un piccolo palcoscenico blu, isola magica e prosperiana dentro il palcoscenico vuoto: e qui, il Guitto, lasciato solo, ricostruisce in un suo teatrino della memoria il proprio passato e le sfingi, gli oracoli, i segreti di una lingua teatrale inventata e armoniosa.

'Italiacano' chiamano questo modo in cui il dialetto perde le sue asprezze in bocca a chi vuol collocarsi (senza averne gli strumenti) con desinenze e chiuse, nell'ambito di un italiano cultizzato, di un dialetto che si vuol nobilitare nella Lingua.

È lui, il Guitto, l'interprete massiccio di questa scena: e riversante, in gioco d'attore, le pulsioni, i ricordi, le affinità del testo antico strappato al mito e rimitologizzato, proprio attraverso quella lingua straordinaria, in un diverso ambiente: che è quello dell'Italia, forte e umile, non più reale, ma solo sogno di un'epopea tragica e vitale.

Al Guitto appartiene il repertorio delle Voci: il guinness dei toni, timbri e registri, per dar corpo ai fantasmi di quel teatro che "existe e rexisterà, contra de tutto e contra de tutti, infino alla finis delle finis". Per incarnare, per essere, per possedere ed essere infine il corpo di Iocasta, mater, regina, mamma. Si dice che chi scrive in dialetto si esprima nella lingua materna: alla mamma ritorna il rito del testo. *Edipus* si opporrà, attraverso Dioniso, a Laio e alla Sfinge: il disordine della visione d'amore si opporrà al vaneggiamento per onnipotenza del "Pontifex, rex e Dio in terra": siamo in pieno rigirò freudiano, più leggibile nel testo, ora, dei riferimenti politici al compromesso storico.

Mi è tornato in mente Gadda: “Verde Lombardia! dove di già è scesa la bruma, e le desolate nevi! La cucchiara vi si dimanda cazzuola, e il mattone quadrello. Il pane di Como non è da tutti; bisogna girare, andare! costruir le chiese ai Dandolo, ai Sermoneta le case. Gli impiccati hanno avuto una tomba; ma i morti de fame dove andranno a sbattere? Il grembo della mamma non può riprenderli indietro”. Mentre il sogno di Edipus è questo: tornare al Paradiso da cui siamo nati: ma mi confondo con un verso di Allen Ginsberg, che ha lo stesso senso. Mi chiedo, a volte, se l’Edipus non abbia ragione. “Seicento fiorentino!...” mi disse Testori, dopo aver visto il mio *Ritratto dell’attore da giovane*. Era il 1985: Milano, forse novembre.

Avevo conosciuto i suoi testi da giovane: i racconti e i romanzi prima; poi le opere teatrali. Aveva portato un benefico scandalo nella mia testolina presa da tragedie classiche e Goldoni (a quindici anni avevo messo in scena *Il bugiardo*, io nella parte di Lelio). Più tardi, in una intervista che Pier Vittorio Tondelli fece per il “Corriere della Sera”, ebbi modo di paragonarlo a Jean Genet. Oggi credo che la sua scrittura sia lontana dall’empirico classicismo di Genet: e più rovente e fiamminga. Ma che possa farsi, ancora, un paragone tra i due, per via di fertilità, di immaginazione barocca e di rampicamento narrativo. Mi propose di mettere in scena quel suo bellissimo *Confiteor*: non lo feci perché quel testo mi procurava uno strazio fisico, come un aprirmi. In quell’occasione rilessi i suoi testi teatrali: fui preso nelle fiammegianti, antieucliche volute della lingua della Trilogia degli Scarrozzanti: una metempsicosi della lingua. Avemmo amici comuni: ci parliamo spesso attraverso di loro, mancandoci le occasioni di incontro. Ci vedevamo ai suoi spettacoli. Alla Pergola, dopo la prima di *In exitu*, corsi da lui in palcoscenico per abbracciarlo: ci incontrammo nel corridoio e salutandoci, per uno di quegli strani casi del destino, inciampammo tutti e due rovesciandoci uno addosso all’altro, pronti a cadere per via dello scontro. Ci sorreggemmo a vicenda.

Federico Tiezzi

Appunti di viaggio

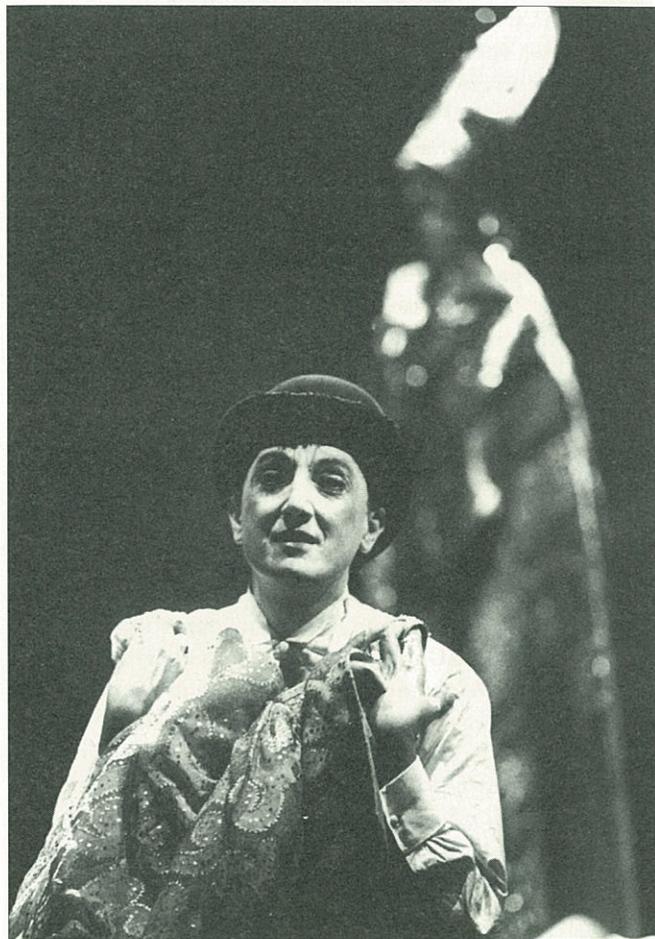
Con *Edipus* (1977), Testori conclude, dopo *L’Ambleto* e *Macbetto*, la trilogia degli ‘scarrozzanti’: fantastica reinvenzione, tutta in chiave barocca, del mondo tragico, grottesco e disperato di un’accolita di guitti plebei, palesemente modellata sul “gran teatro montano”. Riferendosi a quella singolare forma d’arte e di pietà che si manifestò nella Lombardia tra Cinquecento e Seicento, dove pittura e scultura si fondono inestricabilmente nelle forme di tragica spettacolarità dei Sacri Monti, l’invenzione testoriana contamina il piano mitico e alto della rappresentazione (di volta in volta desunta da archetipi della grande letteratura teatrale), al piano delle vicende personali di questi attori che divengono interpreti di se stessi. Si innesca così un meccanismo scenico prodigioso, di intensa teatralità, al cui interno riescono a convivere Shakespeare e Caravaggio, Sofocle e la Masiero, Gaudenzio Ferrari e l’avanspettacolo, il melodramma e il varietà, il mito e la bestemmia... E dove tutto ruota attorno alla fascinazione grandissima, insieme religiosa e blasfema, del teatro: “*quel teatro che tutti i miei compagni de scarrozzamento han voruto tradire, stradare, cornefigare, ma che existe e rexisterà contra de tutti e de tutto infino alla finis delle finis!*” È dunque un teatro in crisi, quello di *Edipus*, un teatro allo sfascio e alla deriva, che un povero guitto tenta disperatamente di tenere in piedi in un eroico quanto penoso tentativo di resistere alla solitudine e all’abbandono, al senso di nulla e di morte provocato dal vanificarsi dei propri valori nello scontro con una società che non ha più bisogno di essi (“*Il mondo non mi vuole più e non lo sa*” titolava Pasolini un suo disegno in forma di mandala). Vi si racconta di un capocomico abbandonato da tutti: il primo attore ha preferito andare a fare il travestito in una compagnia di cabaret, e la prima attrice ha lasciato il teatro per sposare un mobiliere di Meda. Sera dopo sera, e tutto da solo, lo scarrozzante mette su il suo teatro coprendo tutti i ruoli e tutte le funzioni: da Laio a Iocasta, da Edipus a Dioniso, nel progressivo intensificarsi di una tensione al delirio e alla follia, al vuoto e al nulla. Eros e politica, religiosità e senso panico

della natura, voluttà di morte e sfida disperata, gusto del grottesco e anarchica rivendicazione di una libertà assoluta, si intrecciano in un groviglio inestricabile, dipinto con i colori plumbei e funerei della grande pittura lombarda, ma attraversato anche a tratti da scariche di irresistibile comicità. Durante il corso della sua squinternata rappresentazione, lo scarrozzante confonde progressivamente il piano del racconto con quello della sua disastrosa vicenda biografica personale, così che il risentimento di Edipo nei confronti del Padre si salda a quello del capocomico nei confronti del primo attore; e l'odio-amore per Iocasta si sovrappone ai sentimenti che il guitto nutre per la prima attrice, sua ex compagna di scena e di vita. *Edipus* è anche una struggente dichiarazione d'amore per i luoghi, evocati puntualmente con i loro nomi carichi di vibrazioni manzoniane e gaddiane: la Brianza, Milano, Lissone, il Rosa, il Cervino, il Bianco, il 'Corso del Magenta' e quello 'del Buenos Aires', o ancora, investiti dalla furente deformazione linguistica testoriana, il Larius, l'Annonigo, il Pusianigo, il Segrinigo... È infatti in questa passione linguistica di forte inventività che *Edipus* trova la sua profonda verità poetica. La deformazione linguistica si innesta peraltro sulla proustiana necessità di reinventare personaggi, eventi, luoghi, circostanze, nomi della propria Vita per restituire sulla pagina lo spessore di 'realtà' e la capacità di evocazione poetica che essi hanno nello spazio della memoria. *"Tu sai quale potere di evocazione abbiano i nomi: sono i nomi a creare il luogo, il vero luogo, e non viceversa. (...) Ormai, i soli nomi che riesco a scrivere senza essere sopraffatto da un'impressione di falsità, sono i nomi dei luoghi d'origine della mia famiglia: Lasnigo, Sormano... (...) Così, man mano che scrivo, questi nomi mi vengono fuori per necessità naturale... Perché sento il bisogno, sempre più impellente, di radunare - sì proprio di radunare - i nomi della mia infanzia. Quando rileggo le pagine che scrivo, mi accorgo che certe espressioni, certi modi di dire, persino certe invenzioni linguistiche mi vengono, consciamente o no, dal modo in cui parlavano mio papà e mia mamma, i miei zii e conoscenti. A casa mia si parlava in dialetto. e io stesso, con le mie sorelle e con*

mio fratello, parlo in dialetto. E un dialetto arioso, un pò meticciano tra milanese e brianzolo. Col passare del tempo, e soprattutto adesso, che sono malato, mi accorgo che in tutto questo corre qualcosa di fondamentale, di decisivo" (Luca Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Parma 1993). In *Edipus* è sulla base di una generica dialettalità padana, che si innestano e si incrostano le invenzioni verbali testoriane, intessute di latinismi e secentismi e francesismi e venetismi... Siamo dunque a pieno diritto nell'ambito di quel plurilinguismo che Contini faceva risalire a Dante. Ed è dopo un impegno ormai quinquennale sulla *Commedia* che apriamo ora con Testori – in un progetto che lo affianca a Pasolini – un nuovo capitolo del nostro teatro di poesia. A pochi mesi dalla scomparsa di Testori, e a quasi vent'anni da quella di Pasolini, è il momento di tirare le fila di un rapporto ininterrotto con due autori che hanno fecondato e nutrito con una abbondanza straordinaria di doni poetici, sollecitazioni culturali e indicazioni 'politiche', il passaggio della nostra generazione dall'adolescenza alla maturità: dagli albori degli anni Sessanta ad oggi. Testori e Pasolini sono due autori solo apparentemente lontani; in realtà uniti dalla comune formazione storico-artistica sotto il magistero di Roberto Longhi (e all'ombra di Gadda); nonché da una analoga, irriducibile resistenza all'omologazione. Per entrambi l'insegnamento di Longhi ha coinciso fin quasi ad identificarsi con la sua passione per i 'pittori della realtà'. Entrambi ne faranno un culto, e chissà che la loro estrema, comune avversione ad un'Italia degradata e incanaglita fino ad apparire 'irreale' nel rifiuto delle proprie antiche radici, non abbia comune origine proprio in quella loro aurorale opzione, nella dialettica tra 'maniera' e 'realismo', per un'arte orientata a rappresentare la calda, affettuosa, umile realtà delle cose. Saldamente ancorata ai momenti storici in cui si trovò a cadere, l'opera di Testori come quella di Pasolini, non ha perduto col passare del tempo niente della sua incisività; ed è oggi più viva che mai. In un mondo sempre più contagiato da una progressiva 'irrealtà', essa è più 'reale', provocatoria, scandalosa, disperatamente attuale che mai. Tra *Edipus* e *Il dio di Roserio* – il primo libro di Testori, pubblicato nel 1954 –

c'è un intervallo di più di vent'anni; e c'è anche, a prima vista, una grande differenza nello stile e nei temi. Ma l'ambiente descritto è lo stesso: una periferia milanese che si fa simbolo di un mondo di emarginazione e dolore, di un orizzonte sociale senza riscatto. Le vicende di quotidiana miseria, solitudine e disperazione dei personaggi testoriani si riscattano nella forma che le esprime: attraverso un filtro violentemente espressionista, costituito dal rifarsi spregiudicato al melodramma, alla grande tradizione pittorica lombarda del Seicento, all'avanspettacolo... C'è tra i due, in quei primi anni cinquanta, un evidente parallelismo, indipendentemente dalla diversa impostazione: in Pasolini di violento 'sperimentalismo' antipsicologico, in Testori invece di insistito ancoramento alla psicologia: in entrambi profondamente figurativa. Tale sintonia li conduce, l'uno sullo sfondo della periferia milanese, l'altro su quello delle borgate romane, ad assumere come oggetto della propria passione poetica la corallità di un mondo di reietti: ladruncoli, pugili falliti, puttane, ricattatori, merciaie, ragazzi di vita, tutti uniti dal destino comune di essere sospinti ai margini di una società che va facendosi 'opulenta' e 'affluente' e che non sa più gestire la loro esistenza, la loro diversità. La comune partenza sotto il magistero di Longhi (e all'ombra di Carlo Emilio Gadda) non viene meno neanche quando entrambi abbandonano il mondo delle borgate e dell'emarginazione e concentrano la loro energia creativa e il loro impegno morale e civile in una radicale polemica contro la società dei consumi: l'uno giungendo persino ad abiurare da quella *Trilogia della vita* nella quale aveva cantato il ricordo sanguinante di un mondo che andava scomparendo, per proiettarsi nell'universo 'nero' e infernale di *Salò*, degli *Scritti corsari* e di *Petrolio*; l'altro riscoprendo nelle sue radici lombarde una vocazione di intransigente controriformismo e una matrice 'ambrosiana' di pauperismo cristiano. Anche in questa estrema fase resta per entrambi pittorico il taglio – che è anzitutto taglio di luce – attraverso il quale illuminare "tragicamente" una scena, un gesto, un'immagine...

Sandro Lombardi

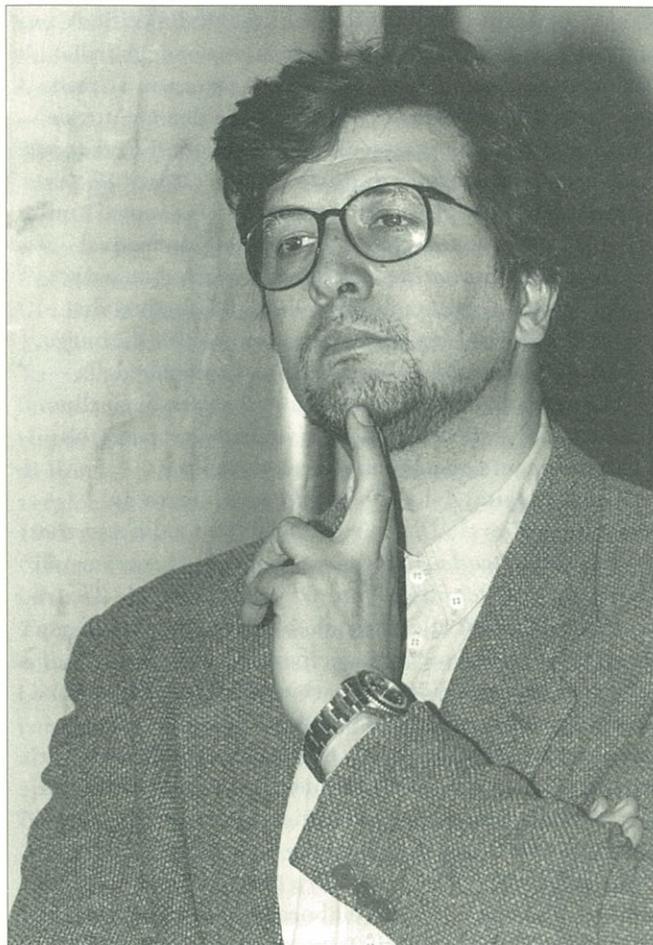


SANDRO LOMBARDI

Nato a Ponte a Poppi (Arezzo) nel 1951, Sandro Lombardi ha compiuto i suoi studi a Firenze, laureandovisi in Storia dell'Arte nel 1977. Contemporaneamente si dedicava al Teatro, compiendo le sue prime esperienze con Robert Wilson a Roma nel 1974 e con Eugenio Barba nello stesso anno in Puglia. Nel 1975 fonda a Firenze, assieme a Federico Tiezzi e Marion D'Amburgo, una delle compagnie di punta del nuovo teatro italiano (il Carrozone, attualmente

compagnia teatrale i Magazzini), con la quale ha recitato in numerosi spettacoli: *Genet a Tangeri* (1984), *Ritratto dell'attore da giovane* (1985), *Artaud* (1987), tutti su testo e per la regia di Federico Tiezzi. Successivamente interpreta testi di Samuel Beckett: è del 1987 *Come è*, su drammaturgia di Franco Quadri e regia di Tiezzi; nel 1989 Carlo Quartucci lo dirige in *Primo amore*, affidandogli due testi per attore solista del grande drammaturgo irlandese: *Quella volta* e *Un pezzo di monologo*. Nello stesso anno riceve il Premio Ubu della critica come miglior attore per la sua interpretazione di Amleto in *Hamletmaschine* di Heiner Müller. Sempre nell'89 è interprete unico di *Ella* di Herbert Achternbusch, per la regia di Mario Rellini, che lo dirige anche in *L'annaspo* di Raffaele Orlando (1990). È stato Dante in tre elaborazioni drammaturgiche su Inferno, Purgatorio e Paradiso, appositamente scritte per la sua compagnia da tre poeti: Edoardo Sanguineti, Mario Luzi e Giovanni Giudici. E, nella linea di un rinnovato "teatro di poesia", ha interpretato *Nedda*, drammaturgia verghiana di Nico Garone (1991) e, al Teatro di Roma, il manzoniano *Adelchi*, ancora con la regia di Tiezzi (1992). Ha elaborato recentemente una sorta di "maschera" comico-grottesca surreale e stralunata che lo ha fatto molto apprezzare prima in una edizione teatrale del romanzo di Giorgio De Chirico *Ebdòmero* (1993); e successivamente in *Edipus* (1994) di Giovanni Testori, che gli ha valso un secondo premio UBU per la migliore interpretazione maschile. Sempre nel 1994 interpreta Klotz in *Porcile* di Pier Paolo Pasolini. Il suo lavoro più recente lo ha visto protagonista in *Pontormo-Felicità turbate* di Mario Luzi (1995).

Tra le sue pubblicazioni, ricordiamo, oltre a numerosi contributi di teoria e poetica teatrali apparsi su cataloghi e riviste specializzate (Alfabeta, Domus, Scena, Il Patalogo, Artista) i volumi *Sulla strada dei Magazzini Criminali*; *Jean Fouquet*; *Nascita della visione*. Per *L'Obliquo* ha curato edizioni di Alighiero Boetti, Federico Tiezzi, Ippolita Avalli, Juan Romàn, Rubina Giorgi, Mario Schifano.



FEDERICO TIEZZI

Federico Tiezzi è nato a Lucignano in provincia di Arezzo. Nel 1977 si laurea a Firenze in Storia dell'Arte con una esercitazione sulla teatralità della scultura funeraria in Borgogna nel XIV secolo.

Ancor prima della laurea, fonda a Firenze con Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo, il gruppo teatrale "Il Carrozzone" ed esordisce con lo spettacolo *Morte di Francesco* (1972). L'anno seguente presenta a Salerno (1° Festival Nuove Tendenze) *La donna stanca incontra*

il sole, spettacolo con cui viene salutato dalla critica come uno degli esponenti di punta della nuova avanguardia teatrale italiana. Sul finire degli anni Settanta, affronta una ricerca "concettuale" sul linguaggio drammaturgico da cui scaturiscono spettacoli-manifesto quali *Presagi del vampiro* (1977), *Vedute di Porto Said* (1978), *Studi per ambiente* (1978), *Punto di rottura* (1979). Sono gli anni in cui Il Carrozzone è presente ai principali Festival europei: dalla fiorentina Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili al Sygma di Bordeaux, dal Festival du Jeune Théâtre di Liegi al Theater der Welt di Amburgo, dal Bitez di Belgrado al Festival Internazionale della Performance di Bologna, al Theater Treffen di Berlino. Il lavoro di Tiezzi sfocia successivamente in spettacoli dichiaratamente aperti a uno sguardo sulla contemporaneità: del 1979 è *Ebdòmero*, tratto dal romanzo di Giorgio De Chirico; del 1980 *Crollo nervoso*: mentre *Sulla strada*, liberamente ispirato al romanzo di Jack Kerouac, debutta a Venezia per la Biennale-Teatro del 1982. Nel 1980 allestisce allo Stadio Olimpico di Monaco *Ins Null*, con la partecipazione di Hanna Schygulla. Rainer Werner Fassbinder filma *Ebdòmero* e *Crollo Nervoso* per il suo Theater in Trance (1981). Questi spettacoli sono ospiti, tra l'altro, del Theater der Nationen a Colonia e delle Wiener Festwochen a Vienna. Alla metà degli anni Ottanta inizia a teorizzare e praticare una forma di teatro di poesia volta a coniugare drammaturgia in versi e scrittura scenica. Questa fase coincide inizialmente con l'elaborazione drammaturgica di una trilogia di testi scritti e messi in scena tra il 1984 e il 1985: *Genet a Tangeri*, *Ritratto dell'attore da giovane* e *Vita immaginaria di Paolo Uccello*. Nel 1985 l'intera trilogia è presentata alla Biennale di Venezia e nel 1986 al Theater-Dans di Anversa. È presente al Festival del Teatro Italiano a New York con *Portrait of the actor as a young man* messo in scena presso l'Auditorium della Columbia University. Nel 1987 porta sulla scena, per la prima volta e su drammaturgia di Franco Quadri, il romanzo di Samuel Beckett *Come è*. Nello stesso anno presenta, al Teatro dell'Opera di Kassel, *Artaud*, cui fa seguito un dittico di testi di Heiner Müller: *Hamletmaschine* e *Medeamaterial*, entrambi realizzati

nel 1988. Nel 1989 inizia una collaborazione con il Teatro Stabile di Palermo, per il quale realizza *Aspettando Godot* di Samuel Beckett. Ancora nel 1989 dirige un laboratorio di formazione per attori presso il Teatro Metastasio di Prato, lavorando sulla *Commedia* dantesca. Affida la rielaborazione drammaturgica delle tre cantiche rispettivamente a Edoardo Sanguineti (*Commedia dell'Inferno*, 1989), Mario Luzi (*Il Purgatorio-La notte lava la mente*, 1990) e a Giovanni Giudici (*Il Paradiso-perché mi vinse il lume d'esta stella*, 1991). Nel 1990 riprende *Hamletmaschine* per il Teatro Taganka di Mosca e per il Tokyo Theatre Festival. I lavori successivi si iscrivono nell'ambito di una moderna riappropriazione dei classici: nel 1991 firma per il Teatro di Roma l'*Adelchi* di Alessandro Manzoni e una verghiana *Nedda* su drammaturgia di Nico Garrone. Nel 1992 realizza *Finale di partita* di Samuel Beckett per il Centro Teatrale Bresciano. Il suo rapporto con la musica inizia nel 1976 con la collaborazione con Azio Corghi per *Tactus* all'Autunno Musicale di Como. Prosegue collaborando con musicisti quali Brian Eno, Jon Hassell, Giancarlo Cardini. Nel 1993 Salvatore Sciarrino compone la musica per una nuova edizione del *Paradiso* al Ravenna Festival. Esordisce nella regia lirica con una apprezzatissima *Norma* (1991) al Teatro Petruzzelli di Bari, cui faranno seguito *La Traviata* al Pergolesi di Jesi (1992), e *Il Barbiere di Siviglia* per i Teatri Comunali di Messina e Treviso (1993), ripreso nel '95 alla Fenice di Venezia. Nello stesso anno dirige ad Ankara *Gli innamorati* di Goldoni per il Teatro Nazionale e allestisce a Roma per il Palazzo delle Esposizioni un nuovo *Ebdòmero*. Nel 1994 mette in scena *Edipus* di Giovanni Testori e successivamente approda al teatro di poesia di Pasolini con *Porcile*. Nel marzo 1995 ha curato la regia di *Carmen* di Bizet per il Teatro Comunale di Bologna; nel giugno scorso ha messo in scena in prima assoluta, per il Maggio Musicale Fiorentino, *Felicità turbate*, un testo di Mario Luzi dedicato a Pontormo.

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Dipartimento dello Spettacolo

L'edizione 1995 di
Ravenna Festival
viene realizzata grazie a

AGIP spa
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Alma Petroli
Ambiente spa
Assicurazioni Generali
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla spa
Bulgari spa
Carimonte Banca spa
Cassa di Risparmio di Ravenna spa
CMC Ravenna
Credito Romagnolo
Deco Industrie spa
ESP Shopping Center
EVC Italia
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Gruppo Fininvest
Industriali di Faenza
ITER
Lega Cooperative Ravenna
Lonza spa
Parmacotto spa
Sapir spa
SHR Gruppo Sarema
Video on Line

Si ringrazia Ravenna Teatro per la preziosa collaborazione

RICCARDO MUTI NORMA

EMI
CLASSICS

CORRIERE DELLA SERA

Riccardo Muti: ritorno alla Norma.

Il capolavoro dell'800 nell'elaborazione di un grande interprete.

"...quest'importante edizione è una tappa decisiva..."
(Paolo Isotta)

LA REPUBBLICA

Muti ricrea Norma. Trionfo a Ravenna per l'opera di Bellini.

"L'edizione di Norma... rappresenta un approdo interpretativo importante: includibile per chi intenda riappropriarsi, da spettatore o da studioso, del mondo romantico più caratteristico dell'opera italiana."

"...una Norma da amare e da studiare... di straordinaria presenza e intelligenza la prestazione del coro..."
(Angelo Foletto)

IL MATTINO

Norma, liriche emozioni. Un'edizione di esemplare equilibrio.

"Riccardo Muti ha chiamato a Ravenna i complessi del Maggio Musicale Fiorentino, cui lo legano ricordi annosi e fortissimi: bella la prova dell'orchestra... e magnifica quella del coro."
(Daniele Spini)

IL RESTO DEL CARLINO

Norma degli incanti.

"... il risultato esecutivo ed interpretativo di questa produzione ha superato di gran lunga le più ottimistiche previsioni.

Questa si qualifica come la realizzazione musicale più straordinaria... di questi ultimi anni."
(Adriano Cavicchi)

GAZZETTA DEL MEZZOGIORNO

Muti, grande Norma intima e passionale.

Autentico trionfo...

"... incandescente e innovativo viaggio musicale nel mondo belliniano... di grande pregio il cast vocale... Superbe le prove dell'Orchestra e del Coro del Maggio Musicale Fiorentino, protagonisti indiscussi sotto l'eccellente bacchetta di Muti. Successo caldissimo per tutti e ovazioni interminabili per Riccardo Muti."
(Osvaldo Scorrano)



3 COMPACT DISC
CDS 5554712



ZUBIN MEHTA