

Sandro Lombardi

Dialogo sull'attore e sul personaggio. Intervista e nota introduttiva di Lorenzo Mango*



1. Morte di Francesco (1971). Regia di F. Tiezzi

Interprete raffinatamente intellettuale in grado di rileggere in un modo personale e originale personaggi e drammaturgie diverse e di agire la scena con un'incisiva eleganza Sandro Lombardi è uno degli attori più significativi degli ultimi trent'anni. Il suo percorso artistico inizia negli anni settanta nell'ambito di quel movimento di innovazione e d'avanguardia che stava capovolgendo statuti artistici e produttivi e di lì si muove verso territori teatrali più istituzionalmente intesi, senza però tradire l'iniziale tensione innovativa così da giungere a quella che potremmo chiamare una vera e propria classicità del moderno.

Compagno d'arte fin dagli esordi, in un rapporto di comunanza e di complicità culturale, è Federico Tiezzi che incarna l'anima registica e la vocazione teorica del loro progetto teatrale, mentre il ruolo di Lombardi, pur concentrandosi, almeno da una certa data in poi, sulla recitazione, non si limita mai solo ad essa. Sembra giusto, così, parlare di una progettualità condivisa, testimoniata dal lungo impegno comune e da uno scambio culturale e umano non univoco. Se difatti il rapporto fra Tiezzi e Lombardi può essere inquadrato all'interno della più generale questione del rapporto ideale tra regista e attore, così come si configura per tutto il Novecento, solo in questo non si risolve, o perlomeno non vi corrisponde se non in una prospettiva particolare, distinguendosi dai tanti che lo hanno attraversato e basta fare il caso di Brook e dei 'suoi' attori o, su di un piano diverso, allo specifico degli attori 'ronconiani' o 'strehleriani'.

Lombardi non è l'interprete ideale di un'idea registica ma di essa è parte integrante e costitutiva fin dalla sua genesi, quando cioè si forma in termini

* L'intervista si è tenuta a Roma il 10 settembre 2011.

di progetto di teatro e di spettacolo e non solo quando deve assumere un corpo fisico in scena.

Sono i primissimi anni settanta quando comincia questo percorso comune nel teatro. Assieme a Tiezzi e Lombardi vi è anche Marion d'Amburgo. Dal loro sodalizio e dal loro comune sogno di teatro (un sogno giovanissimo visto che sono tutti e tre ventenni) nasce un gruppo, il Carrozzone, destinato a significare moltissimo nel rinnovamento del teatro italiano. Fin dai loro esordi Tiezzi, Lombardi e d'Amburgo hanno un'idea di teatro forte dal punto di vista teorico e chiaramente delineata da quello linguistico. In una realtà, quale è quella di quegli anni, caratterizzata da Grotowski, dal Living, dall'Odin Teatret, da un teatro del corpo, come si disse allora, il Carrozzone prospetta, invece, l'ipotesi di un teatro visionario, simbolico, che si affida drammaturgicamente all'immagine scenica. Niente testo, niente movimento espressivo (per applicare una categoria di Ejzenštejn al lavoro di artisti come Barba o Grotowski) ma azioni fisiche rarefatte, gioco scenico affidato a pochi elementi visivi, a segni evocatori, tempi dilatati e sensazioni oniriche. Ne escono spettacoli straordinari come *La donna stanca incontra il sole* o *Viaggio e morte per acqua oscura*.¹ Giuseppe Bartolucci, il critico che accompagna già da anni le avanguardie teatrali italiane sostenendole e motivandole teoricamente, in cerca di definizioni che potessero aiutare a leggere ma anche a direzionare la galassia linguistica del Nuovo Teatro, ne parla come di un teatro immagine, assimilando in questa scelta il Carrozzone alla ricerca di Giuliano Vasilicò e Memè Perlini. Il teatro immagine, nella lettura che ne dà Bartolucci, rappresenta un modo diretto ed esplicito di trattare la scena come una scrittura autonoma sul piano espressivo, in grado di esaltare la specificità anti o almeno extra letteraria della messa in scena.

L'attore, in questi primi spettacoli, non sembra avere una caratterizzazione sua propria, sia dal punto di vista di un linguaggio specifico che delle tecniche. Non che l'uno, il linguaggio specifico dell'attore, e le altre, le sue tecniche, vengano ignorate – sono quelli gli anni di studi, seminari e laboratori fatti fra l'altro con l'Odin di Barba, con Grotowski o il Bread and Puppet di Peter Schuman – ma non se ne fa un uso esplicito. Fanno parte, piuttosto, di un bagaglio di conoscenze che accompagna, in una maniera quasi invisibile, il lavoro scenico dell'attore, il quale è caratterizzato da pochissimi elementi che assumono un senso all'interno del complesso espressivo della scrittura scenica. Si tratta, per lo più, di elementi visivi che connotano iconicamente il personaggio, come accade ne *La donna stanca incontra il sole*. I personaggi, in quello spettacolo che è praticamente

¹ *La donna stanca incontra il sole*, di Federico Tiezzi, regia dell'autore, Firenze Galleria Schema 7 novembre 1972; *Viaggio e morte per acqua oscura* di Federico Tiezzi, regia dell'autore, Roma 'Contemporanea' Parcheggio di Villa Borghese, 8 marzo 1974.

l'esordio del Carrozzone dopo un iniziale *Morte di Francesco* rappresentato in una galleria d'arte fiorentina, sono immagini, costumi animati verrebbe da definirli pensando a Schlemmer. Le azioni sono animazioni delle immagini simboliche dei personaggi «i gesti sono rari, ridotti al minimo essenziale» scrive Tiezzi aggiungendo che ogni singolo gesto deve «costituirsi come un momento unico in ogni attimo dello spettacolo che si costruisce attraverso una serie continua di quadri diversi»². Sandro Lombardi, in quello spettacolo è il Sole, una figura ieratica vestita di bianco con un ombrellino che accompagna la Donna negli ultimi passi del suo pellegrinare (rappresentato con movimenti radi e solenni e con un lento girare su se stessa). Il suo personaggio non fa molto di più che entrare e camminare al fianco della Donna fino a che essa si accascia e lui l'accoglie in un abbraccio.

Essere attore, nel contesto del teatro immagine, significava essere fondamentalmente un segno. Ma essere un segno è cosa che non si risolve nella semplice esecuzione di un compito (oltretutto all'apparenza abbastanza elementare), è invece l'esplicitazione nella presenza scenica della propria funzione creativa. Gli attori del Carrozzone, e ovviamente Lombardi in testa, sono veri e propri coautori della partitura scenica messa in campo da Tiezzi e da lui sintetizzata registicamente. L'attore, in un simile contesto, è un autore e, in quanto tale, il poco che fa è tutto suo, è un atto personale che discende da chi è fisicamente, culturalmente e umanamente e da come questo suo essere si traduce in azione fisica. Più che di attore viene da parlare, allora, di un artista che agisce materialmente in scena una sua creazione, vale a dire una invenzione visiva cui offre la sua presenza come corpo fisico, come immagine.

Il teatro immagine del Carrozzone è teatro di azioni fisiche simboliche, nato da un progetto che si voleva ideologicamente collettivo, al punto da negare i ruoli e addirittura, in quei primi lavori, da cancellare i nomi di chi prendeva parte allo spettacolo. C'era solo il Carrozzone nelle locandine come identità pubblica collettiva. L'idea di una cultura di gruppo come strumento creativo, intesa in una maniera profondamente diversa da quella antropologica e politica messa in campo da altri operatori (basti fare il caso del Living e dell'Odin), significa molto nel definire il DNA artistico di Lombardi. Nel modo di intendere il lavoro dell'attore come lavoro comune, identità condivisa, ma anche nel senso della non separazione fra scrittura ed esecuzione dello spettacolo. È significativo che Lombardi quando ricostruisce il suo rapporto col teatro non parla mai di un iniziale interesse specifico per la recitazione, quanto di una curiosità per il linguaggio teatrale inteso nel suo complesso, come scrittura scenica e capacità di

² F. Tiezzi, *Schede per la donna stanca*, in L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio di Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 54.

sollecitare, proprio attraverso la scena, un particolare tipo di poesia drammatica. D'altronde se consideriamo quanto appena detto per il teatro immagine, è abbastanza evidente come risulti difficile, se non proprio impossibile, affrontare il discorso di uno specifico recitativo. Si tratta piuttosto di valutare come la presenza fisica si faccia tramite di un'intenzione drammaturgica visiva: se la scena è regno di ombre evanescenti, di apparizioni misteriose e fantasmatiche che scrivono l'immaginario, l'attore entra nel gioco facendosi corpo dell'ombra.

L'elemento della presenza quale fattore distintivo della recitazione spicca ancor di più nella evoluzione immediatamente successiva del Carrozzone, quella del teatro analitico esistenziale, altra definizione coniata da Bartolucci per intendere un nuovo modo di affrontare la scrittura scenica, che anziché privilegiare l'immaginario giocasse sul piano della decostruzione del linguaggio nelle sue componenti primarie, con un'attenzione verso la sua matrice fonemica che deve molto alle sperimentazioni dell'arte concettuale. In sintonia con quanto propongono le arti visive, il Carrozzone cerca di ricondurre il teatro alla sua matrice di segno strutturale primario, essenziale e soprattutto pre-rappresentativo. Di fatto questo si traduceva nello studio delle diverse possibili articolazioni del rapporto corpo spazio tempo. Gli spettacoli, battezzati significativamente studi per ambiente, volevano essere una sorta di verifica sperimentale sul campo dell'intreccio degli elementi primari che compongono il teatro (lo spazio il tempo e il corpo appunto) posti in relazioni diverse a seconda della disposizione fisica nel luogo scenico, ma anche in relazione al tempo dell'azione. L'attore, o dovremmo dir meglio il performer perché di questo si trattava, era l'elemento che scriveva fisicamente le diverse dinamiche spazio temporali. La dimensione interpretativa, se vogliamo parlarne (e forse ci sono gli estremi per farlo se limitiamo la portata del termine), era ridotta fondamentalmente alla concentrazione, convinzione ed efficacia con cui venivano eseguite semplici azioni sceniche. Di fatto possiamo parlarne come di un accento della presenza, nel senso che l'esserci, in quella singola azione, non è un atto neutro ma necessita di un tipo particolare di partecipazione.

Quanto l'interesse di Lombardi eccedesse in quegli anni, siamo proprio a cavallo della metà del decennio, la pratica materiale della scena è testimoniato dal fatto che spesso e volentieri le si nega, svolgendo un compito che può apparire meramente tecnico ma che aveva viceversa una sua specifica dimensione creativa. Gestiva le luci e i suoni dal vivo, contribuendo a scrivere il ritmo dell'azione e lo spazio in una maniera autoriale, come azione agita e non semplice esecuzione di una partitura tecnica preordinata. Oltretutto comincia proprio in quegli anni ad interessarsi alla realizzazione della colonna sonora dello spettacolo, che ha

un'importanza crescente a partire da *Vedute di Porto Said*.³ La colonna sonora nasce come montaggio di materiali musicali e sonori diversi. Nelle *Vedute* sarà la musica dei minimalisti americani (Reich, Glass) per dare una cadenza geometricamente ossessiva al tempo dell'azione, in seguito non solo varieranno le scelte musicali ma il lavoro di composizione non si limiterà alla collazione di una serie di brani ma diventerà un montaggio fatto di tagli, sovrapposizioni, ibridazioni.

Sono anni questi di accelerazioni continue nei processi di cambiamento. Si assistono a vere e proprie modificazioni a vista del modo di fare e concepire il teatro. Sono passati appena sette anni dalla sua nascita e nel 1979 il Carrozone cambia nome, avviando contemporaneamente un'importante trasformazione della sua identità artistica. Nascono così i Magazzini criminali, termine emblematico per segnalare il nuovo orizzonte teorico di riferimento. Magazzini, nel senso di un deposito di esperienze visioni e scritture; criminali, nel senso dell'eccedenza del linguaggio, della frattura, del surriscaldamento emotivo. Lo spettacolo che inaugura questa nuova stagione ha un titolo altrettanto emblematico *Punto di rottura*, ad indicare che la logica analitica astratta e minimale perseguita sin lì è destinata ad essere superata, che c'è una frattura nel modo di fare e concepire il teatro.⁴

Il modo di trattare il linguaggio resta fondamentalmente analitico (e tale continua ad essere anche in seguito nella regia di Tiezzi) ma c'è un'apertura al postmoderno che sporca il nitore formale del momento più propriamente concettuale (le *Vedute di Porto Said* era uno spettacolo in bianco e nero, per dirne una). Un'apertura metaforicamente emblemizzata dalla dimensione della metropoli, icona simbolica del contemporaneo che si fa segno simulacrale della perdita di consistenza della realtà.

All'interno di questo nuovo contesto linguistico in cui l'azione analitica di misurazione dello spazio tempo si connota in una nuova, seppur blanda, direzione rappresentativa si modifica anche il rapporto tra Sandro Lombardi e la recitazione. Torna anzitutto in scena con una presenza incisiva ed aggressiva che supera l'esecuzione puramente performativa di compiti scenico visivi. Perno della sua recitazione è ancora la presenza, cioè il rapporto di dislocazione del corpo nello spazio (l'esserci insomma anziché l'essere qualcosa di diverso da sé) ma si carica di una nuova valenza iconografica. Iconica era già la dimensione recitativa del teatro immagine, ma lì si trattava di un puro segno visivo e simbolico, del tutto e solo pre-rappresentativo, mentre adesso una qualche forma di

³ *Vedute di Porto Said* creazione collettiva, regia di Federico Tiezzi, Firenze Teatro Rondò di Bacco, 3 febbraio 1978.

⁴ *Punto di rottura* creazione collettiva, regia di Federico Tiezzi, Firenze Teatro Rondò di Bacco, 16 febbraio 1979.

interpretazione interviene a caratterizzare il lavoro dell'attore, come riverbero della presenza e come edificazione di una personalità altra al di sopra del puro atto scenico (qualcosa che comincia in una qualche forma ad assomigliare al personaggio, anche se parlare di personaggio è ancora prematuro).

In *Punto di rottura* questo si realizza grazie a due elementi diversi: una nuova forte connotazione visiva ed il modo di gestire l'azione. Si tratta, nel primo caso, di evidenziare pochi elementi, di cui il più forte e significativo sono gli occhiali da sole scurissimi, che funzionano come segni denotatori del contemporaneo, in una maniera non critica né rappresentativa ma, a voler utilizzare nuovamente una metafora pittorica, pop. Ai segni visivi, però, si affianca una gestualità e una modalità di utilizzare il corpo basata sulla ripetizione ossessiva e sull'exasperazione nevrotica di gesti semplici, che da un lato sembrano un richiamo straniato alle pose fotografiche delle riviste di moda mentre dall'altro rappresentano una deformazione dei gesti spazializzati del periodo analitico.

Nello spettacolo successivo, *Crollo nervoso*, all'esaltazione nevrotica e decostruttiva di gesto e movimento si sostituisce un andamento elastico che lavora sempre su una ripetitività straniante ma la ammorbidisce e la direziona in un'accezione coreografica.⁵ Lo spettacolo è impregnato di un'atmosfera fantascientifica, tra Kubrick e Burroughs, che evoca un'ombra di narrazione, la quale, però, si traduce in una partitura coreografica astratta combinata, per la prima volta, con la parola. Una parola non recitata, ma semplicemente detta e 'musicata' dall'amplificazione in una sorta di decostruzione ritmica. La recitazione, in un simile contesto, sfiora la coreografia e il canto. D'altronde di lì a poco i Magazzini criminali daranno vita ad eventi performativi, di cui forse il più noto è quello che ebbe luogo allo stadio di Monaco con un'apparizione finale di Hanna Schygulla, basati su grandi composizioni coreografiche nello spazio e altrettanto incisive partiture sonore di musiche e voci (ci saranno anche prove di veri e propri concerti 'rumoristi' dal sapore punk).⁶ Sandro Lombardi comincia a far emergere, proprio in questo momento, un aspetto della sua recitazione destinato ad evolversi negli anni e a caratterizzarne lo stile: costruire rigorose e verrebbe da dire astratte partiture gestuali in grado di combinare il lavoro sulla presenza fisica all'interno dello spazio con la capacità di sollecitare uno stato emotivo intenso e nevrotico. Si tratta di cosa che riguarda soprattutto il movimento, con un fondamento analitico (la recitazione come lavoro sul corpo nello spazio) che si evolve in una direzione rappresentativa (il lavoro sui gesti del quotidiano oltre che su quelli di misurazione spaziale) e assume un'intenzione rappresentativa

⁵ *Crollo nervoso* di Federico Tiezzi, regia dell'autore, Firenze Affratellamento, 30 aprile 1978.

⁶ *Ins Null* di Federico Tiezzi, regia dell'autore, Monaco Olympia Stadion, 7 giugno 1980.

(segnalare uno stato emotivo). Viene da utilizzare, allora, anche per lui un termine che prima abbiamo attribuito alle ricerche di Grotowski e Barba, movimento espressivo, ma in un'accezione completamente diversa: non tanto la ricerca di una centralità che recuperi un'organicità perduta del corpo di natura sacrale e rituale ma un decentramento, semmai, che definisce l'espressività del movimento attraverso una messa del corpo, fisica e metaforica, in un continuo stato di disequilibrio.



2. Cleopatràs (1996) di Giovanni Testori.
A cura di Federico Tiezzi.

Un passaggio determinante, nella direzione della definizione di una nuova identità d'attore, è rappresentato per Lombardi da *Sulla strada*,⁷ in cui per la prima volta c'è un testo completo e complesso cui dare voce e una per quanto embrionale narrazione, prima della prova di *Perdita di memoria*, la trilogia di spettacoli (*Genet a Tangeri*, *Ritratto dell'attore da giovane*, *Vita immaginaria di Paolo Uccello*) di cui Tiezzi è autore drammatico oltre che regista e Lombardi, assieme a Marion d'Amburgo, straordinario interprete.⁸ Sandro Lombardi è molto prudente nell'utilizzare l'espressione personaggio per questi spettacoli, ma è innegabile che di personaggi si tratti, anche se in una accezione assai diversa dalla logica del personaggio psicologico. Proviamo allora a parlarne, per tenere il discorso entro coordinate linguistiche le più precise possibili, come di non-personaggi, per distinguerli dai personaggi più canonici degli ultimi anni ma anche dalla pura presenza performativa praticata sin qui.

Il problema, nei confronti di non-personaggi che hanno una qualche destinazione narrativa (molto poco logico discorsiva) e una sorta di identità (certo non riconducibile alla dimensione della persona) è costruirli scenicamente come identità teatrali. Lombardi lo fa attraverso un lavoro che, per utilizzare una metafora classica legata alla recitazione, procede dall'esterno all'interno. Costruisce, insomma, per loro una forma scenica

⁷ *Sulla strada* di Federico Tiezzi e Marion d'Amburgo dal romanzo di Jack Kerouac, regia di Federico Tiezzi, Venezia Teatro Malibran, 28 maggio 1982.

⁸ *Genet a Tangeri* di Federico Tiezzi, regia dell'autore, Scandicci, Teatro ai Magazzini, 27 aprile 1984. *Ritratto dell'attore da giovane* di Federico Tiezzi, regia dell'autore, Scandicci, Teatro ai Magazzini, 27 aprile 1985. *Vita immaginaria di Paolo Uccello* di Federico Tiezzi, regia dell'autore, Venezia XXXIII Festival Internazionale del teatro - la Biennale, Teatro la Perla, 17 ottobre 1985.

basata su una partitura di movimenti e, a partire da adesso, su un modo molto personale di trattare la voce. La prima è una evoluzione della logica analitica coreografica, attraverso il montaggio di gesti minimi, spazializzati, composti assieme a disegnare una fluidità non rappresentativa eppure sicuramente meno astratta di quanto fatto in precedenza. In *Sulla strada*, per dirne una, la partitura era il risultato di azioni sul posto basate sulla scomposizione di gesti legati alla manifestazione della passione amorosa o della minaccia fisica che diventavano gesti di misurazione dello spazio, nella trilogia questa rigidità si ammorbidiva in una maggiore libertà, in una vibratilità. I gesti spazializzati diventano anche gesti d'aria, Lombardi cioè dà loro una vibrazione, una mobilità continua cui alterna momenti di plastica evidenza, quasi di tableau.

La voce, invece, è una scoperta tutta nuova. I testi di Tiezzi, pieni di riverberi metaforici, di aperture oniriche, di giochi linguistici, testi in versi oltretutto, gli pongono il problema di cercare una grammatica della voce equivalente a quella del gesto. Ma mentre per gesto e movimento c'è una tradizione del moderno cui fare riferimento, sia vicina che lontana nel tempo, diverso è il caso sulla voce, la cui ricerca si affida a grandi esempi eccentrici come quello di Carmelo Bene o magari, in ambito musicale, alla meteora di Demetrio Stratos. Lombardi, se da un lato ricorre allo studio dei fondamenti del lavoro sulla voce per impadronirsi del suo strumento, poi tale strumento lo suona in una maniera del tutto personale. Ciò che emerge è un lavoro teso ad esaltare le coloriture dei timbri e le intonazioni giocando, anche in questo caso sul disequilibrio espressivo: stridori nasali e arrochimenti dei toni bassi, tenuta dei vibrati sulle vocali. L'insieme di questi elementi, che sono formali più che interpretativi, agiscono sulla parola come la partitura dei movimenti sull'azione fisica: forniscono con grande chiarezza il senso di quanto viene detto o fatto ma, al tempo stesso, ne evidenziano lo straniamento formale. Lombardi riesce così negli spettacoli degli anni ottanta (dal nome della compagnia è sparito nel frattempo l'aggettivo criminali) – uno dei cui vertici, dopo l'iniziale trilogia, è rappresentato dall'*Hamletmaschine* di Heiner Müller – a dare credibilità scenica e narrativa ai suoi non-personaggi grazie al lavoro accurato sulle partiture, facendone dei veri e propri individui della scena, non persone ma nemmeno pure presenze o funzioni sceniche, piuttosto dei soggetti la cui identità è poetica, non reale.⁹ Atteggiamento questo che resta negli anni anche quando il personaggio, è il caso dell'ultimo *La morsa* di Pirandello con la regia di Arturo Cirillo, introduce innegabilmente una complessità

⁹ *Hamletmaschine* di Heiner Müller, regia di Federico Tiezzi, Milano Teatro dell'Arte, 25 marzo 1988.

psicologica che riconduce alla realtà.¹⁰ Anche in questo caso il personaggio appare più una funzione poetica della scena e della parola poetica che una replica della realtà, anche quando sembra per tanti versi rappresentarla. C'è sempre un dato di diversità – torniamo a utilizzare il termine straniamento – che ne definisce i contorni espressivi in una maniera molto formalizzata: ciò che comunica è esattamente quel margine che separa la figura scenica dell'attore dalla figura 'reale' del personaggio. Una distanza, quella creata da Lombardi, che non serve a distanziarsi brechtianamente dal personaggio ma ad evidenziarne la natura di soggetto poetico, in quanto cosa che appartiene all'ordine quotidiano della lingua parlata ma se ne differenzia quanto a costruzione del discorso (secondo la celebre nozione di Jakobson). Gli anni ottanta rappresentano, nella vicenda d'attore di Lombardi, il momento della messa a fuoco della grammatica, nel decennio successivo tale grammatica viene elaborata, limata, parlata fino a farne una lingua personale duttile e straordinariamente versatile. Gli anni novanta sono, a voler schematizzare, gli anni di Dante e di Testori. Tiezzi, infatti, dà vita a due grandi progetti: la messa in scena della *Divina Commedia* e uno studio sul teatro di Testori destinato a svilupparsi in più spettacoli e tutt'ora aperto – *I promessi sposi alla prova* è del 2010. Dante e Testori rappresentano, nell'idea di teatro di poesia di Tiezzi, gli estremi ideali del discorso: la costruzione di una lingua e la sua decostruzione. Per Lombardi si tratta di applicare il suo 'strumento' a problemi scenici di opposta natura, anche se in entrambi i casi si trova a fronteggiare una drammaturgia fatta soprattutto di parole: nell'un caso, quello di Dante, perché la *Commedia* ha una struttura pre-drammatica, nell'altro perché appare a pieno titolo post-drammatica.

La *Commedia*, specie per *Purgatorio* e *Paradiso* è una straordinaria prova d'attore anche dal punto di vista quantitativo vista la mole immensa di versi che Lombardi si trova a dover gestire. All'interno del complesso progetto di riscrittura registica e drammaturgica di Tiezzi (che coinvolge anche Sanguineti, Luzi e Giudici per drammatizzare le singole cantiche) Lombardi elabora una figura di Dante che, non indulgendo in nulla di aneddótico, non si risolve neppure nella pura declamazione dei versi. È ad un tempo il poeta ed il poema, così da operare sempre su quella sottile linea d'ombra che unisce e distingue il personaggio dalla sua forma rappresentativa. Questo avviene grazie al lavoro sulla voce e sul verso anche se c'è un coinvolgimento altrettanto forte del corpo in quanto voce e corpo vengono pensati come un tutt'uno.

Lombardi lavora il verso secondo una duplice direzione: accentua la discorsività dell'endecasillabo dantesco facilitando le cadenze logiche

¹⁰ *La morsa* di Luigi Pirandello, regia di Arturo Cirillo, Firenze, cortile del Museo del Bargello, 24 maggio 2011.

dell'enunciato verbale ma, al tempo stesso, attraverso le coloriture dei timbri, le pause, le cadenze e le intonazioni ne evidenzia la qualità musicale. L'equilibrio tra questi due aspetti dà al suo Dante umana colloquialità, riflessione filosofica e un rigore formale quasi astratto. Il gesto, invece, è ridotto al minimo, per limitare eccessi illustrativi. Si tratta per lo più di gesti di sottolineatura dell'enunciazione verbale, che agiscono però con un leggero scarto temporale rispetto alla parola (un po' prima o un po' dopo) e stilizzano la loro traiettoria nello spazio, nuova veste poetica del corpo spazio analitico.

Il lavoro sulla voce e sul gesto è analogo in Testori. La dimensione grottesca e deformante dei suoi testi produce però nella costruzione del personaggio un esito opposto all'ascesi che caratterizzava Dante. Lombardi accentua la natura comica del personaggio contaminandone la tensione poetica che è comunque altissima. Gioca cioè su toni estremi, l'estremamente alto e l'estremamente basso, evitando del tutto il tono medio. Dà, inoltre, alla sua partitura una maggiore fluidità e mobilità. I personaggi testoriani sono aristocratici della poesia 'decaduti', figure alla ricerca di una identità perduta che vibrano nel tentativo di tenere assieme i propri frammenti di vita nel racconto drammaticamente comico di sé e del proprio destino tragico. Se in Dante l'accesso al personaggio è mediato dal poema, nel caso di Testori è mediato dall'attore, anzi dallo scarrozzante come lo chiama Testori stesso, il guitto di strada, protagonista di tutti i testi, da *Edipus* in poi, che Tiezzi mette in scena. Per far questo Lombardi elabora una personale maschera da avanspettacolo (cui aveva dato vita per la prima volta in un *Ebdòmero* tratto da De Chirico) che gli permette di giocare su una gamma vasta di intonazioni, di entrare e uscire continuamente dal personaggio, di trasformare la vibratilità nevrotica in un dissonante gioco comico.¹¹

Il comico è l'elemento linguistico nuovo che emerge in questi anni, concorrendo a determinare una maggiore libertà e fluidità della presenza scenica, senza farle perdere nulla del rigore costruttivo. È un segno, in realtà, apparso fin dal *Ritratto dell'attore da giovane* che trova, però, adesso una sua più precisa strutturazione linguistica come coloritura deformante del tragico e dell'intensità poetica, in un processo dalle forti ascendenze beckettiane. Lombardi lo inserisce a pieno titolo nel suo modo di trattare il personaggio e ne fa un elemento costitutivo del suo sistema rappresentativo.

Siamo giunti all'ultimo decennio. Lo stile di Lombardi (non dovremmo avere paura di usare questa parola) oramai è maturo e può applicarlo a personaggi, testi ed autori molto diversi tra loro da Aristofane a Bernhard,

¹¹ *Ebdòmero* di Giorgio de Chirico, regia di Federico Tiezzi, Roma Palazzo delle Esposizioni, 29 gennaio 1993.

da Luzi a Pirandello e ancora a Testori, dal Brecht dell'*Antigone di Sofocle* al Forster di *Passaggio in India*. Un modo di recitare nato in una maniera direi quasi vincolante in relazione a un modello preciso e specifico di teatro, è diventato duttile e aperto alle diverse variazioni del possibile in un quadro di riferimento linguistico costate rappresentato dalla regia di Tiezzi e, più a monte, dalla scrittura scenica intesa come strumento di rilettura e riscrittura drammaturgica. Di questa varietà può essere interessante, in conclusione del discorso, tentare di cogliere alcuni degli elementi che caratterizzano, come un dato di scrittura, la recitazione e che trascorrono, esattamente come un segno di stile, da personaggio a personaggio, sviluppando e fissando quanto abbiamo sin qui seguito come processo evolutivo. Ciò che vorrei fare, in ultima analisi è tentare di dare un riscontro verbale della logica formale della recitazione di Lombardi. Un riscontro per tracce e per indizi con l'intenzione di mettere in gioco una modalità di lettura del lavoro attorico molto poco frequentata generalmente dagli studi che tendono a privilegiare, assai più di frequente, da un lato il lavoro di preparazione (progettualità, tecnica, modello antropologico) e dall'alto l'esito della recitazione, sia per quel che concerne la costruzione del personaggio che la fruizione dello spettatore. Più nel dettaglio, vorrei considerare il problema della qualità del gesto in quanto atto fisicamente e formalmente agito.

Lombardi, abbiamo detto, costruisce una partitura estremamente precisa, dettagliata, rigida sia del gesto che del movimento. Una partitura esplicita, la definirei, perché immediatamente e chiaramente leggibile dallo spettatore. L'interpretazione attorica è pensata Craigianamente come parte del progetto registico e in primo luogo del quadro scenico, come forma, dunque, in primo luogo. È una partitura che, pur se fluida, nasce come montaggio di gesti diversi che restano individuabili in quanto tali. È come se Lombardi isolasse un singolo gesto e lo evidenziasse lasciandolo leggermente staccato dagli altri. Restano insomma nell'arco della gestualità che caratterizza un certo momento scenico e che accompagna una certa battuta, delle piccole cesure, dei silenzi, delle pause. Non sottolineate ma tali comunque da marcare un ritmo interno.

I gesti, poi, sono per lo più di natura enunciativa, di quel tipo, cioè, che accompagna l'esposizione del discorso mentre sono praticamente assenti tutti quelli che, in una maniera o nell'altra, rimandano al quotidiano. Si tratta, detto in altri termini, di gesti del teatro e non della vita perché non simulano l'esistenza del personaggio quale persona legata in una qualche forma al vissuto ma ne evidenziano invece la natura di figura portatrice di un discorso, di un'enunciazione verbale. Rispetto a quest'ultima, poi, il gesto risulta quasi sempre leggermente in anticipo o leggermente in ritardo determinando uno iato che lo formalizza ancora di più, offrendolo in quanto tale, in una sorta di evidenza che lo isola per un istante sia dal testo

verbale che dallo scorrere fluido dell'azione - si legge in questo l'insegnamento di Zeami, uno dei punti di riferimento di Lombardi fin dagli esordi.

La gestualità, insomma, accompagna l'enunciazione del discorso formalizzandone le dinamiche espressive. Quando Lombardi, ad esempio, vuole sottolineare un'affermazione, la mano aperta sale verticalmente poi scende in una maniera netta e segue una linea orizzontale. In tal modo istituisce una sorta di allineamento geometrico che disegna un percorso spaziale preciso. Una forte accentuazione espressiva è data poi dalle braccia, che sono le vere protagoniste della partitura. Ad un'osservazione attenta si ha quasi l'impressione che le braccia si muovano come riflesso di un impulso che parte dalle spalle così che l'attore sembra recitare in sospensione, sempre un po' al di sopra del suo baricentro naturale. All'inverso recita a tratti al di sotto del baricentro, con un modo tutto particolare di portare le gambe che emerge evidentissimo nel modo di camminare. Il passo non preme il suolo ma, al contrario, si alza, si stacca dal palcoscenico. Lombardi cammina 'in levare' anziché 'in battere', un atteggiamento che si riflette nel complesso del suo modo di agire scenico. La terminologia musicale ci aiuta a comprendere meglio questo particolare modo di gestire la presenza scenica. I tempi 'in battere' sono in musica quelli in cui è accentata la prima nota della sequenza ritmica, 'in levare' viceversa sono quelli in cui l'accento cade sull'ultima. Si tratta di una distinzione sottile che ha precise ricadute, però, nella percezione del suono. Una frase 'in battere' tende ad essere percepita come un'unità chiusa e risolta, mentre quella 'in levare' lascia come sospeso il discorso musicale, lascia un margine di attesa. Il ritmo musicale attorico creato da Lombardi produce un esito analogo. Non solo c'è la percezione della formalizzazione ma ancora di più direi la percezione di una certa instabilità, una sorta di disequilibrio - leggero non grave - che pone il corpo dell'attore in uno stato di vibrazione e la sua partitura in una condizione di apertura. Lo spettatore ha la sensazione di momenti in cui l'attore fronteggia deciso la parte alternati ad altri in cui invece è come se materialmente la inseguisse attraverso la scena.

Non voglio fare di una simile affermazione un sistema di lettura della recitazione - o almeno delle sue forme - ma è una suggestione (e mi accontenterei che risultasse tale) che può aiutare a mettere a fuoco lo strumento tecnico linguistico di Lombardi. Quanto sto provando di descrivere non è una tecnica di interpretazione ma la elaborazione - conscia o inconscia non saprei dire fino in fondo anche se solo istintiva non mi pare - di un lessico, di una sorta di grammatica dei segni formali del corpo che poi viene modellata e applicata ad un lavoro sul personaggio che non si limita certo al modo di camminare o gestire braccia e mani ma tocca elementi che spaziano dalla dimensione psicologica alla sua identità

poetica. Si tratta, in altri termini e secondo un'accezione profondamente diversa da come ne ha parlato Barba, dell'elaborazione di un codice pre-espressivo, qualcosa che non riguarda tanto il lavoro dell'attore sul personaggio quanto il lavoro dell'attore su se stesso, se mi si passa il riferimento stanislavskijano. Un lavoro su una grammatica del corpo che serve per dotarsi di una seconda natura che si traduce in un modo spontaneo (termine pericolosissimo!) di essere e di agire in scena. Questa grammatica del pre-espressivo è la chiave d'accesso alla leggibilità del personaggio da parte dello spettatore, è la chiave di una 'recitazione visibile' - il termine è dello stesso Lombardi che lo assume da Tiezzi - che sintetizza l'intero percorso artistico di Lombardi a delineare una scrittura del personaggio in cui ciò che è 'interno' si esprime per il tramite di segni esteriori, in cui la stessa emozione è il risultato di una costruzione segnica, tra corpo e voce.



Tu hai avuto una formazione 'eccentrica', svolta fuori da scuole o accademie. La tua attività parte infatti subito da una pratica legata a un concetto innovativo e 'd'avanguardia' del teatro.

Cosa significa essersi formato come attore in quegli anni e con quel modello di teatro?

Significava sostanzialmente una maggiore libertà, una maggiore apertura a quanto accadeva attorno a noi. Era un momento storico molto diverso da oggi. Per chi è giovane ai nostri giorni credo sia abbastanza inimmaginabile il fervore, il fermento di allora, un fermento che fra l'altro attraversava trasversalmente esperienze molto distanti tra loro che però andavano a collidere e a incrociarsi. Per questo non trovo molta differenza tra le esperienze formative di natura squisitamente teatrale, che pure ho fatto - giovanissimo a Parigi col Bread and Puppet Theatre, a Roma con Bob Wilson nel 1974 e nello stesso anno con Eugenio Barba, poi con Grotowski a Venezia nella Biennale magnifica del '75 diretta da Luca Ronconi - e il tipo di formazione che andavo facendo seguendo l'arte visiva che in quegli anni era soprattutto un'arte di performance, quindi la body art, l'arte concettuale, le installazioni.

Questa doppia polarità ha rappresentato il mio momento formativo più forte, poi è chiaro che mi interessavano il cinema e le altre forme di espressione, la letteratura, la storia dell'arte antica. Ma direi che la mia formazione iniziale si è concentrata principalmente su un lavoro legato al corpo e al suo uso come mezzo di espressione, che vedeva da un lato le ricerche dei personaggi del teatro che ho citato prima e dall'altro le ricerche e i risultati di artisti come Marina Abramovich, Gina Pane e altri della body art. Un uso del corpo particolare, diverso da quanto si faceva a teatro.

Durante il laboratorio che feci in Puglia con Eugenio Barba mi resi conto che lì si faceva un lavoro straordinario, estremamente interessante che però trattava la tecnica corporea come una sorta di imperativo categorico, qualcosa che poteva rischiare, forse, di diventare un mito. Viceversa la frequentazione del mondo degli artisti visivi legati alla performance e anche la partecipazione attiva a qualche evento performativo – una delle prime cose pubbliche che ho fatto è stata la partecipazione a una performance di Ketty La Rocca in una galleria milanese, sarà stato il 1971 o il '72 ero poco più che ventenne – mi ha messo in contatto con un lavoro concentrato sul corpo, e in particolare sulle sue mobilità e immobilità possibili, che non aveva l'ossessione della perfezione tecnica e si rivolgeva invece al rapporto tra mente e corpo.

La tua sembra essere una formazione d'attore molto intellettuale, di chi guarda alle arti e si costruisce una propria idea di teatro prima ancora di considerare gli aspetti tecnici della formazione attorica, quelli che in genere, specie oggi, si tendono a considerare come un fattore preliminare. E poi sono evidenti i tuoi riferimenti verso il moderno. Come si coniuga questo aspetto iniziale della tua formazione con il lavoro sulla tecnica vera e propria?

È un lavoro che si è svolto nel corso di anni, anzi direi di decenni. Non è che allora avessi molto bene chiaro in mente – come faccio adesso raccontandotelo – che stessi cercando una mia strada formativa. Sì, è certo che se andavo a Venezia da Grotowski lo facevo con un preciso intento, per imparare delle cose, per scoprire dei segreti ma anche e soprattutto per una curiosità, una voracità intellettuale che faceva parte del momento. Poi, subito dopo, direi già nella seconda metà degli anni settanta, mi cominciai a interessare anche del teatro più istituzionalmente inteso. Presi, così, a vedere e a studiare spettacoli dei grandi maestri della scena, come *Il giardino dei ciliegi* di Strehler di cui ho visto tutte e otto le repliche che fece a Prato o il magnifico *Principe di Homburg* di Kleist con la regia di Peter Stein interpretato da Bruno Ganz e Jutta Lampe, perché mi interessava capire come recitassero gli attori di un certo tipo di teatro che in teoria doveva essere considerato fuori dagli interessi del territorio in cui mi muovevo.

Avevo insomma tutta una serie di stimoli diversi ma non mi era chiaro affatto quale strada avrei intrapreso. Anzi in quella prima fase non mi era neanche chiaro se sarei diventato attore, sapevo solo che volevo far teatro. Nei primissimi spettacoli del Carrozone spesso non ero neanche in scena e mi occupavo invece delle luci e delle musiche. Erano però gli stessi anni in cui cominciarono a incuriosirmi una serie di attori che andavo a vedere più volte ed erano visioni folgoranti. Oltre a quelli che ti ho già citato, ovviamente Carmelo Bene che è stato un maestro per tutti. Non un maestro per come recitava, perché era assolutamente inimitabile, ma per il suo

approccio drammaturgico alla persona che si mette in scena. Tutto questo, unito alle esperienze che avevo frequentato di body art e di arte concettuale, faceva sì che il denudamento che caratterizza sempre l'attore ogni volta che va in scena si caricasse di un aspetto più estremo che usciva fuori della finzione. Mentre il teatro gioca sempre e comunque nella dialettica tra verità e finzione l'arte contemporanea di quegli anni giocava molto sulla verità: Gina Pane, per dirne una, si tagliava letteralmente le vene.

Cosa significava essere attore in un teatro di tipo performativo come sono stati il Teatro immagine e la Postavanguardia?

Sicuramente significava il disinteresse nei confronti del problema del personaggio. Essere attore voleva dire soprattutto essere *attente*, in un certo senso esporsi, secondo una mistica propria di quegli anni che Grotowski aveva celebrato al suo massimo, offrirsi quasi cristianamente come crocifissi. Insomma c'era un aspetto di natura sacrificale, il che, non lo nascondo, comportava anche una componente di narcisismo, di compiacimento forse addirittura, anche se la parola mi sembra eccessiva, nel sentirsi immolati, auto-immolati in una dimensione di denudamento totale. Ecco, questo significava essere attore all'interno di quel teatro: più che un lavoro su di sé, sul personaggio e sulla scena, le tre fasi del lavoro dell'attore così bene teorizzate da Stanislavskij, cosa che ho imparato a fare dopo. Per me arrivare al lavoro sul personaggio è stato un percorso lungo, che veramente è durato decenni. In fondo la questione vera e propria del personaggio, ancora ai tempi dei primissimi Testori, non me la ponevo come tale, perché quello che interpretavo era sempre un 'io' più che un personaggio, anche per come erano costruiti quei testi; prendi ad esempio il monologo di Cleopatra che al tempo stesso è Cleopatra, si dichiara attore che fa Cleopatra e poi si rivela ancora Testori stesso che si confessa. Il vero e proprio personaggio, nel lavoro che facevo allora, anche se nel frattempo avevo acquisito tutte le tecniche necessarie per interpretarlo, era ancora in secondo piano.

Ti eri però già confrontato a quella data con il personaggio, inteso come figura complessa che eccede la pura presenza scenica, penso ad esempio al Paolo Uccello della Vita immaginaria di Paolo Uccello.¹² Lo spettatore in quel caso non vedeva solo l'attente, ma già una forma di personaggio, magari di natura non psicologica. Come ti relazionavi con quella tipologia di personaggio?

¹² *Vita immaginaria di Paolo Uccello* di Federico Tiezzi, regia dell'autore, Venezia XXXIII Festival Internazionale del teatro - la Biennale, Teatro la Perla, 17 ottobre 1985.

Questo è vero anche per *Artaud* o per il *Ritratto dell'attore da giovane* o per *Genet a Tangeri*.¹³ Più che personaggi, per me però erano delle *personae*, alla latina. Non mi ponevo il problema del personaggio, mi ponevo invece quello di una credibilità scenica e anche performativa dell'incontro tra la scrittura di Federico, il mio lavoro di attore o di attante ancora e le *personae* in questione. Però agiva in me ancora molto il modo di lavorare di cui parlavo all'inizio. Paolo Uccello ad esempio, per stare all'esempio che hai fatto, incarnava l'artista rifiutato, l'artista eccessivamente sperimentale, molto simile a Pontormo che ho interpretato un decennio dopo.¹⁴ Quando feci Pontormo, però, avevo già pienamente in testa la necessità, la volontà e il desiderio di risolvere il personaggio anche dal punto di vista psicologico. In entrambi i casi, fatta salva ovviamente la differenza tra i due autori, sia nel caso di Federico che in quello di Luzi che aveva scritto il testo sulla vita di Pontormo, *Felicità turbate*, si trattava di opere in versi, di teatro di poesia, di un teatro cioè in cui non era richiesto l'intreccio, il conflitto tra un personaggio e l'altro ma piuttosto un modo di affrontare l'aspetto drammaturgico attraverso un uso della lingua e della parola che si sostanziasse del fatto di essere poesia e non drammaturgia. Questo era un elemento che portava a mettere sempre in un secondo piano il personaggio psicologicamente inteso. Nel caso di Paolo Uccello totalmente: per me era una figura, un simbolo, non saprei come chiamarlo diversamente, forse un paradigma. Nel caso di Pontormo, erano passati dieci anni esatti: Paolo Uccello è del 1984, Pontormo del '95, fui invogliato dalle notizie che si avevano della sua vita a fare uno scavo più interno alla sua psicologia. Chiaramente non si tratta di un personaggio shakespeariano, non è un personaggio di Racine o di Pirandello o della drammaturgia moderna, ma aveva comunque uno spessore psicologico, o almeno io ce lo vedevo come aspetto interessante da studiare e scavare. Un aspetto che ai tempi di Paolo Uccello non c'era.

*Passiamo, invece, ad un personaggio molto recente, quello di Andrea Fabbri ne La morsa di Pirandello.*¹⁵ *Un tipico personaggio di psicologia borghese, che però nella tua interpretazione entra ed esce da questa sua natura.*

¹³ *Artaud* regia e progetto scenico di Federico Tiezzi, Kassel, 'documenta 8', Opernhaus, 12 giugno 1987. *Ritratto dell'attore da giovane* di Federico Tiezzi, regia dell'autore, Scandicci, Teatro ai Magazzini, 27 aprile 1985. *Genet a Tangeri* di Federico Tiezzi, regia dell'autore, Scandicci, Teatro ai Magazzini, 27 aprile 1984.

¹⁴ *Felicità turbate*, di Mario Luzi, regia di Federico Tiezzi, Firenze, Piccolo Teatro Comunale, 6 giugno 1995.

¹⁵ *La morsa* di Luigi Pirandello, regia di Arturo Cirillo, Firenze, cortile del Museo del Bargello, 24 maggio 2011.

Andrea l'ho proprio affrontato con tutto l'armamentario tecnico, espressivo, intellettuale, di studio che si usa quando si affronta un tipo psicologico. È vero, però, che se Andrea Fabbri è un personaggio espressione di una certa borghesia meridionale, ammuffita, che nasconde tutto, anche lui diventa un po' un simbolo di qualcosa. Non è soltanto il marito tradito, ma è il simbolo di un uomo a cui crolla addosso tutto il mondo su cui ha costruito la propria vita. Come vedi mi interessano sempre di più gli aspetti che, all'interno di un personaggio, non si limitano solamente alla sua dimensione psicologica o storica ma si allargano e si aprono a una dimensione culturalmente più vasta. *La morsa* potrebbe sembrare una commedia di triangolo borghese in cui è solo questione di corna, in realtà c'è tutta la crisi di un'epoca, il disfacimento di una classe sociale, ci sono tutti i germi di quello che poi sarebbe stato il terreno di coltura del fascismo.

Lo spettatore ha la netta percezione della distinzione tra il personaggio psicologico e questo 'altro' di cui magari non coglie in dettaglio la natura ma che comunque intuisce. Capisce che non vuoi limitare il personaggio al suo io. Quali sono i segni che riescono a far sì che lo spettatore legga questa unione e distinzione col personaggio psicologico?

Adesso che ho alle spalle un'esperienza diversa da quella di qualche anno fa, costruisco il personaggio cercando di intrecciare due aspetti. Il primo è quello classico stanislavskijano dello studio e dello scavo, è un lavoro che comporta porsi delle domande: perché dice quella battuta? perché la dice prima di quell'altra? Nella *Morsa* ci sono dei cambi di pensiero improvvisi – il testo è sublime in questo – che rivelano un'abilità drammaturgica consumatissima, pure se è un testo giovanile, e d'altronde è un testo che Pirandello ha riscritto più volte. C'è un racconto che precede il testo teatrale e si chiama *La paura*, che racconta fondamentalmente la prima parte della vicenda, poi ci sono sei o sette riscritture drammaturgiche che sono tutte raccolte nel Meridiano Mondadori. Il lavoro che ho fatto assieme ad Arturo [Cirillo] è stato quello di studiare tutte queste varianti. È un approccio tra virgolette molto tradizionale, senza attribuire al termine né un'accezione particolarmente positiva né una particolarmente negativa.

A questo aspetto più tradizionale, più oggettivo, di studio e ricerca ne affianco un altro, affidandomi a una scoperta che avevo fatto mentre provavo *Edipus* di Testori e che ho definito ne *Gli anni felici*: la passività dell'attore in scena, cioè la deconcentrazione.¹⁶ Un concetto che poi ho trovato espresso anche da Stanislavskij. Nelle scuole teatrali di recitazione,

¹⁶ Sandro Lombardi, *Gli anni felici*, Milano, Garzanti, 2004. *Edipus* di Giovanni Testori, regia di Federico Tiezzi, Firenze teatro di Rifredi, 13 gennaio 1994.

agli inizi di qualsiasi formazione dell'attore c'è un po' il mito della concentrazione. A me è capitato più volte, una volta fatto il lavoro di memorizzazione, una volta fatto il lavoro di costruzione dello spettacolo, compiuta la regia, arrivato a possedere pienamente il testo e il personaggio, di avere delle esperienze di perdita della concentrazione, di deconcentrazione, che non significa distrazione. Piuttosto apertura, passività, ricettività e improvvisamente tutto il marchingegno che avevo messo in moto e che era già 'perfetto', nel senso di già concluso, definitivo, prendeva un'altra luce perché mi succedeva qualcosa che non controllavo se non in parte. È un aspetto del lavoro, questo lasciarsi andare, che adesso ho imparato a gestire bene e che mi dà molta libertà e ricchezza. Vorrei dire che mi dà felicità, sono i momenti più felici del lavoro.

Ti faccio due esempi. Il primo riguarda proprio *l'Edipus* quando questo aspetto l'ho scoperto. Era una delle ultime prove prima del debutto. Ero molto stanco, il lavoro era stato faticoso e Federico mi chiede: «Fai una prova tecnica leggera leggera, senza impegnarti troppo, senza buttarti dentro, ci serve solo per definire le luci, per capire il modo in cui devi essere illuminato» e così incominciai a provare senza impegno eccessivo e improvvisamente quel 'senza eccessivo impegno' creò uno squarcio, si aprì qualcosa e io mi trovai sprofondato dentro quella situazione scenica, non mi sentirei di chiamarlo personaggio.

Perché?

Allora chiamiamoli pure personaggi, quelli di Testori, tenendo conto però che i personaggi che ha messo in scena sono attori, perché *l'Edipus* racconta la storia di un attore che è stato abbandonato da tutti e che deve cavarsela da solo, e ugualmente in *Ambleto* o in *Cleopatràs* i personaggi sono attori che interpretano un personaggio. In tutti questi casi Testori mette in scena degli attori che si dichiarano tali dietro maschere più o meno inventive o fantasiose come quelle dei *Tre Lai* che sono Cleopatra, Erodiade e la Madonna. A rifletterci bene, il primo passo nel mio avvicinamento al personaggio l'ho compiuto attraverso un attore il cui personaggio è un attore. E dopo c'è stato il passaggio, in qualche modo inevitabile, dei *Giganti della montagna* in cui Cotrone è anche lui, in un certo modo, un attore, un saltimbanco, o quello che vuoi, un mago, magari, ma è sostanzialmente un attore, come d'altronde sono composte entrambe da attori le due compagnie presenti nel testo.¹⁷ Quindi l'arrivo al personaggio vero e proprio è passato attraverso la consapevolezza di cosa significa essere attore in determinate situazioni in cui dovevo interpretare degli

¹⁷ *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello, regia di Federico Tiezzi, Roma Teatro Argentina 3 novembre 2007.

attori che a loro volta interpretavano dei personaggi. Del protagonista di *Edipus* ti ho detto: è un attore che deve interpretare tutti i personaggi: Edipo Giocasta, Laio e Dioniso. Quello di *Cleopatràs* è un attore, non un'attrice, perché ci sono delle spie evidentissime nel testo che è stato scritto per una voce maschile, non femminile, per un attore non un'attrice.¹⁸ Allora, arrivato all'oggi, questo tipo di esperienza fatta nel passato mi serve molto anche per affrontare un personaggio apparentemente classico, borghese come quello di Andrea Fabbri.

Il secondo esempio della passività come fattore determinante nel mio modo di lavorare che volevo farti è *Felicità turbate*, il testo scritto da Luzi sulla vita di Pontormo che ha un monologo centrale bellissimo, ma estremamente difficile. L'abbiamo messo in scena al Piccolo Teatro Comunale di Firenze che è una sala con un'acustica particolarmente scomoda, molto dura, priva di armonici, una sala difficile da gestire e allora io andavo la mattina a provare per risolvere i miei problemi di interpretazione. Una mattina – eravamo molto vicini al debutto e quindi c'era molto lavoro, molto traffico in scena, molto rumore, martelli, chiodi – mi misi lì a fare il mio monologo che mi inquietava, perché ancora non sentivo di averlo preso. E questa capacità di concentrarmi che fu necessaria all'inizio per non far caso al rumore dei tecnici, dei montatori delle scene, dei fonici mi mise in una situazione particolare. Non so come spiegarmi: è come se all'improvviso si fosse aperto un vero e proprio varco e a un certo punto mi accorsi che c'era un silenzio assoluto in sala, perché avevano tutti smesso di lavorare per stare a sentirmi e lì seppi che il testo e, volendo, anche il personaggio, il modo che stavo cercando per restituirli scenicamente, li avevo agguantati. Sai, col teatro più di tanto non si riesce a spiegare cosa succede. Arriva un momento in cui non c'è più spiegazione, perché l'istinto ti prende la mano, non completamente perché in scena devi essere comunque vigile, sia in fase di prova che in fase di recita, anche perché ci sono altre persone, altri attori, a meno che non sia un monologo, e quindi devi rispettare i loro tempi, ma c'è comunque sempre questa componente che si affida all'istinto, all'ispirazione, alla passività.

Nel modo di costruire il personaggio c'è sempre una dialettica tra elementi di interiorità, primo fra tutti la psicologica, ed altri esteriori, gestualità, movimento, intonazione ecc. Come li gestisci?

Sono in una dialettica strettissima, sono le due facce di una stessa medaglia. Non c'è un solo gesto che venga scelto a freddo perché particolarmente significativo in un particolare momento. Per me interiorità ed esteriorità del personaggio sono praticamente la stessa cosa. C'è un rapporto di intreccio,

¹⁸ *Cleopatràs* di Giovanni Testori, regia di Federico Tiezzi, Ravenna Teatro Rasi, 2 luglio 1996.

di sostegno reciproco. Il gesto o l'intonazione vocale nascono da soli come risposta al lavoro che hai fatto come studio razionale sul personaggio, sulla sua natura profonda, poetica e psicologica. C'è come il passaggio dalla razionalità a qualcosa che non è più razionale. Per tornare all'esempio di Pontormo, dove avevo il problema di trovare la voce giusta, bene, la voce giusta arrivò da sé a un certo punto. Certo, da sola non sarebbe arrivata se non ci fosse stato tutto il lavoro precedente, però ci voleva quel varco in cui apparentemente non hai più sotto controllo il tuo corpo, la tua voce e ti abbandoni alla passività dell'istinto e dell'ispirazione. In realtà quello è proprio il momento in cui acquisti il controllo più vero.

Potremmo dire che ci sono due grandi modi di affrontare il personaggio: uno a fuoco unico che centra tutto su un elemento cardine dominante, uno a più fuochi, in cui si privilegiano sfumature e contraddizioni, tu quale privilegi dei due, se lo fai, o non ti poni proprio il problema?

Direi che mi interessa sicuramente di più il personaggio a più fuochi. Quello a fuoco unico diventa disumano, è una tipizzazione.

Nella costruzione del personaggio quanto interviene anche il riferimento all'autore nel suo complesso? Pensi al personaggio come entità distinta o anche come parte del progetto autoriale dello scrittore?

Questo è un aspetto del lavoro che ho imparato da Federico. Quando abbiamo incominciato a lavorare su dei testi di autori drammatici, a partire da *Come* è di Beckett, Federico diceva sempre che a lui interessava mettere in scena l'autore oltre che il testo.¹⁹ Questo significava occuparsi non solo dell'eventuale personaggio inventato da Beckett, ma anche della persona che era stato Beckett, della sua biografia, della psicologia sua oltre che di quella del personaggio.

Nella costruzione del singolo personaggio, usi come riferimento anche personaggi diversi, di altri testi e di altri autori che ti aiutano nel processo interpretativo?

Sì sempre. È una cosa abbastanza normale per me.

Una delle cose che hai sempre detto è la presenza di riferimenti pittorici nella costruzione dei personaggi. Mi fai qualche esempio concreto e mi spieghi come si svolge questo tipo di lavoro?

¹⁹ *Come* è di Samuel Beckett, regia di Federico Tiezzi, Modena Teatro Storchi, 10 gennaio 1987.

Questo accade anzitutto con autori che sono stati molto vicini alla storia dell'arte, allora è veramente molto naturale. Se prendi il caso di Testori, che è stato uno dei grandi storici dell'arte italiani, è chiaro che una gran parte del suo teatro, specie l'ultimo, nasce moltissimo da suggestioni pittoriche. La sua *Erodiàs* non si spiega senza le tre Erodiadi sublimi di Francesco del Cairo, che lui oltretutto ha studiato in quanto storico. Ma sarebbe sciocco pensare che il riferimento pittorico sia solo un riferimento diretto. Abbiamo fatto anche quello, la ricostruzione in scena di un quadro, come aveva fatto Pasolini nella *Ricotta* con la deposizione di Pontormo e Rosso fiorentino, in *Artaud c'era*, ad esempio, una scena che riproduceva proprio la *Deposizione* di Pontormo. Ma la questione non è tanto riferirsi a un modello pittorico per cercare di desumerne degli atteggiamenti o delle posture quanto per respirarne il clima.

Passerei adesso ad un argomento di natura più tecnica, la costruzione della partitura.

Tu lavori su partiture molto definite, molto rigorose, che nascono da quel processo composito che hai appena tratteggiato, in che misura vi concorre l'improvvisazione, che viene da molti presentata come uno dei momenti fondamentali del lavoro d'attore?

Diciamo che non ho un grande amore per l'improvvisazione nella fase iniziale del lavoro, perché mi sembra che contenga sempre l'equivoco di uno spontaneismo per cui si vanno poi a fare delle cose banali oppure di grande esibizione drammatica. La vera improvvisazione è quella di cui ti parlavo prima. È quella che, a partitura definita, a personaggio elaborato, a tecnica acquisita, a scelte di intonazioni fatte, a conti fatti insomma, a spettacolo compiuto, può accadere durante una recita di fronte al pubblico, che magari non è la prima ma la cinquantesima. E anche questa è una cosa meravigliosamente colta da Stanislavskij quando parla del lavoro in scena. L'attore, una volta che ha debuttato e ha fatto svariate repliche deve sempre essere disponibile a un'ispirazione improvvisa.

Che però secondo Stanislavskij modifica poco o nulla la partitura.

Apparentemente non la modifica per niente. Ciò che si modifica è la dimensione interiore dell'attore. Probabilmente i compagni di lavoro neanche se ne accorgono, però si modifica completamente la tua dimensione interiore e questo ti porta ad essere più sciolto, più libero, a fare una sorta di passaggio, usando un'immagine simbolica, da una dimensione maschile razionale a una femminile, irrazionale.

Tu hai cominciato in un teatro di gruppo, in cui il lavoro creativo era comune e coeso e ora lavori spesso con gli stessi attori, quasi in una sorta di 'compagnia di

famiglia', in che termini il lavoro che fai si relaziona a quello degli altri attori e quanto incide nella costruzione del personaggio?

Questo è un lavoro che fa fondamentalmente Federico. È lui che determina i rapporti. Poi è chiaro che nascono delle sintonie che possono essere di natura diversa e ti faccio alcuni esempi di attori con cui ho lavorato in anni recenti. Il primo è quello di Massimo Verdastrò. Con lui ho sviluppato negli anni una grande sintonia tutta venata sulla sofferenza e la malinconia che è anche una sua cifra personale. Contaminata, però, sempre da una forte dose di umorismo. Non a caso il testo su cui ci siamo trovati d'incanto era *L'apparenza inganna* di Thomas Bernhard, autore che ha inventato personaggi particolarmente dolenti ma anche estremamente acidi e umoristici, capaci di battute crudeli che fanno però anche molto ridere, perché d'altronde accade spesso che il dolore e la crudeltà facciano ridere.²⁰ Il secondo caso di una grande sintonia è quello con Iaia Forte ed è una sintonia sulla solarità, sulla gioia di vivere e sulla metateatralità, sul gioco nel teatro nel teatro che ho sempre molto amato e che ho scelto negli autori, e Testori ne è un esempio perfetto. Iaia è un'attrice estremamente generosa, 'tanta' da tutti i punti di vista. Con lei si è creata una complicità, una consentaneità, che si è maturata nel corso degli anni, basata sulla dimensione del donarsi con slancio. Oppure potrei farti ancora il caso di un'esperienza più recente, quella fatta lo scorso anno per *I promessi sposi alla prova* con Francesco Colella che lavorava per la prima volta con Federico e con me, e che nello spettacolo faceva la parte dell'attore che fa Renzo.²¹ Anche in quel testo Testori gioca al teatro nel teatro: basta vedere la pagina delle persone: il Maestro, l'attore che fa Renzo, l'attrice che fa Lucia, l'attrice che fa Gertrude e così via. Sono sempre attori. È chiara la derivazione pirandelliana. *Questa sera si recita a soggetto*, i *Sei personaggi*, i *Giganti della montagna* sono stati dei punti di riferimento fondamentali per Testori, tutto il suo teatro viene da lì. Bene, con Francesco è scattata immediatamente un'intesa scenica, qualcosa che va al di là delle indicazioni di regia, non perché le trascura ma perché le assorbe. Si tratta di un quid che scatta spontaneamente fra due attori ed è una cosa che, per quanto vitale e bellissima, va controllata perché può essere pericolosa: un'eccessiva intesa scenica fra due soli attori può sbilanciare l'insieme dello spettacolo. D'altra parte, quando l'intesa scenica c'è, è forte, è intensa ed è di natura doppia, sia razionale sia emotiva cioè, è sicuramente un fattore che arricchisce lo spettacolo.

²⁰ *L'apparenza inganna*, di Thomas Bernhard, regia di Federico Tiezzi, Santarcangelo, Palazzo Cenci, 7 luglio 2000.

²¹ *I promessi sposi alla prova* di Giovanni Testori, regia di Federico Tiezzi, Milano Teatro Paolo Grassi, 26 ottobre 2010.

La Duse diceva una cosa molto bella: non sopporto gli attori che sono come delle finestre aperte; io spingo e loro non reagiscono. Tu hai una tipologia di attore con cui interagisci più facilmente oppure è una cosa legata al singolo caso e alla singola persona?

Non ci ho mai pensato. Potrebbe esserci una tipologia di attore con cui mi trovo meglio, per ora ti ho fatto questi tre esempi perché mi piace restare su un terreno concreto. A pensarci un attimo l'elemento comune di questi tre rapporti è la capacità di una comunicazione muta, fatta di sguardi, di intese, di risposte alle intonazioni. Ti faccio anche in questo caso degli esempi concreti. Durante *I promessi sposi alla prova* quando mi capitava che arrivassero quei momenti di ispirazione - recuperiamo una parola che nel teatro moderno ha avuto una cattiva fama - oppure chiamiamoli passività, varco, come vuoi, qualcosa insomma che arriva da qualche parte, non saprei dire da dove ma comunque arriva, ebbene quando c'erano quei momenti e io cambiavo di intonazione una battuta, magari in una maniera impercettibile, Francesco lo coglieva e rispondeva. Diverso è il caso di Massimo. Nel *Bernhard* c'è stata un'intesa fortissima perché quasi ogni sera o io o lui cambiavamo qualcosa e ci rispondevamo reciprocamente. Ma con lui non sempre è così. È un attore straordinario che ha la capacità, che gli invidio molto, di riuscire a definire il personaggio nel giro di una settimana, ma poi magari tende a non modificarlo più nel corso delle repliche. Iaia è l'opposto. Nella costruzione del personaggio è lentissima. Arriva ogni tanto alla generale che non ha ancora catturato il personaggio, poi però lo sviluppa per tutto il corso delle repliche, sera dopo sera.

Come lavori, invece, con i giovani attori? Come ti relazioni con loro in funzione di formatore?

Inizio con dei testi di natura poetica, perché il teatro nasce da una costola della poesia e secondo me è estremamente importante conoscere il verso, la metrica. Sostanzialmente si comincia con Dante Alighieri, perché una volta che hai imparato a recitare Dante puoi recitare qualsiasi cosa. Poi passo ad altri testi, sempre molto attento a un aspetto che mi interessa particolarmente negli autori, cioè la concretezza, la materia della lingua. In Dante questo aspetto è esplosivo. Nella *Commedia* lui letteralmente costruisce la lingua italiana, la inventa di sana pianta, il numero di neologismi è incalcolabile. Studiare e far studiare Dante è un modo di risalire proprio alle origini, alle fonti della nostra stessa lingua, che rispetto a quella di Dante è oggi così impoverita. Per ragioni analoghe mi interessano tutti quegli autori che hanno fatto un lavoro specifico sulla lingua, e mi torna in mente nuovamente Testori.

Il problema della drammaturgia italiana è sempre stato quello della lingua. Mentre in Spagna, Francia, Inghilterra si è creata un'unità linguistica già nel Seicento, in Italia questo non è avvenuto, tant'è che l'Italia non ha avuto Shakespeare, Racine, Calderòn, Corneille, né Marlowe, né Lope de Vega ma ha avuto non a caso Goldoni che scriveva in veneziano mentre in anni recenti gli autori più interessanti sono stati quelli che hanno usato i dialetti. L'unificazione della lingua italiana, come diceva Pasolini, è stato un fatto artificiale, voluto prima dall'unità e poi dal fascismo, imposta dall'Eiar attraverso i libretti con le indicazioni sulla corretta pronuncia. Eduardo ha dovuto cominciare a scrivere in italiano per i limiti imposti dal fascismo – e poi anche in seguito – all'uso del dialetto. A scelte come questa si tendono a fornire ragioni artistiche ma c'è anche un aspetto molto più materiale legato alla sopravvivenza economica. In Italia abbiamo autori che usano le lingue che nascono dai dialetti o comunque dalle lingue locali, ed è anche il caso di Dante, oppure ci sono scrittori straordinari in cui la piatezza di certa drammaturgia corrente viene riscatta dal verso: penso a Tasso, Manzoni e forse basta. Poi nel Novecento ci sono Pasolini e Luzi che risolvono il problema della plausibilità di una lingua da pronunciare non per via di naturalismi ma per via di una sublime astrazione linguistica e poetica.

Vorrei tornare, dopo questa bellissima digressione linguistica, al problema della formazione dei giovani attori. È interessante che tu l'abbia posto subito in termini di rapporto con la lingua e la parola. Ma quanto, viceversa, è trasmissibile il modello di un percorso formativo così composito come quello che tu hai avuto?

Io lo racconto, ma certe cose non sono più trasmissibili. Io posso raccontare il tipo di lavoro che ho fatto per recitare Dante o per recitare Testori, o ancora Pirandello o Manzoni, ma ci vorrebbe un tempo infinito, un'intera scuola per raccontare cos'erano quegli anni, cos'era quello spirito, quel clima.

Ma c'è un lascito concreto, direi anche tecnico, di quella memoria nel lavoro quotidiano con un giovane attore o ti limiti solo al racconto?

Cerco di insegnare la necessità di essere liberi, di essere aperti, curiosi, la necessità di mettere in gioco se stessi in tutto e poi, più tecnicamente, il mio interesse, il mio amore per un determinato modo di incarnare la parola e quindi di usarla non da mezzi busti ma da corpi interi. La voce, che è lo strumento attraverso il quale si dicono le parole, non è una cosa diversa dal corpo. C'è stata un'epoca in cui si diceva: questi fanno teatro di parola, questi altri invece un teatro di corpo. È una distinzione assurda perché la voce è corpo.

Vorrei insistere sul tema della voce. Ci sono due cose che mi colpiscono nel tuo modo di usarla: la valenza sonora e la temperatura. Hai sempre delle sonorità molto intense, particolari e personali: è un modo di essere naturale della voce o è una ricerca specifica e come arrivi a dei timbri così peculiari?

Ci ho messo quarant'anni. La voce te la costruisci a seconda di come la usi e a seconda dei testi con i quali lavori e del modo con cui ci lavori. Io ho cominciato ad avere coscienza, consapevolezza del fatto che potevo usarla come uno strumento negli anni in cui abbiamo lavorato su Dante, perché la concretezza di quella lingua, che passa dalle durezza infernali alle mezze tinte purgatoriali ai vertici di splendore cromatico del Paradiso, mi ha spinto al lavoro sulla voce. Credo di aver costruito la mia voce su Dante prima e poi di averla arricchita con Testori. Non è che uno fa un percorso specifico con delle intenzioni aprioristiche, o perlomeno questo è stato il caso mio. Non ho mai avuto dei progetti troppo chiari in mente o troppo definiti in una maniera razionale. Ho vissuto, ho accolto quello che la vita mi poneva di fronte, un po' come ti raccontavo è accaduto all'inizio quando mi interessava il teatro tradizionale ma contemporaneamente anche quello della performance con tutto il clima culturale degli anni settanta. Qualcosa del genere è accaduto anche dopo, ho seguito quello che veniva, in una certa misura. Certo non veniva da sé, perché a monte c'è sempre una scelta: se decidi di fare *Edipus* è una scelta, ma allo stesso tempo non cerco mai di sovrappormi a quello che sto facendo. È come se dessi uno spazio limitato all'ego. Carmelo Bene ha lavorato tantissimo sull'ego e ha fatto delle cose bellissime, non è il mio caso.

Possiamo parlare allora di una timbrica che nasce da un'attitudine naturale sviluppata dall'incontro con situazioni, autori, testi e personaggi diversi e quindi ricercata in questa direzione?

Sì, è sempre ricercata. Ci sono dei momenti in cui ho lavorato specificamente sulla voce, in particolare quando ho cominciato le prove di *Edipus*. Io lì avevo bisogno di quattro voci perché dovevo differenziare Laio da Edipus, Giocasta e l'attore che è il protagonista. Ma penso anche a quando ho dovuto fare il *Sogno di un mattino di primavera* di D'Annunzio.²² Lì facevo il ruolo della demente, quello che è stato interpretato dalla Duse, ma non volevo usare il falsetto. La soluzione è stata quella di fare uno sforzo sovrumano di diaframma per portarmi a due toni sopra al mio massimo degli alti. Mai fatta tanta fatica e però veniva fuori una voce che io non mi aspettavo, che non mi conoscevo, ma era uno sforzo tecnico

²² *Il sogno di un mattino di primavera* di Gabriele D'Annunzio, regia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi, Firenze Cortile del Museo del Bargello, 9 maggio 2007.

mostruoso. Quindi parlerei di un'intenzione tecnica precisa cui corrisponde una risposta quasi naturale del corpo e più specificamente delle corde vocali, del timbro.

Questo chiude quasi idealmente il cerchio col discorso iniziale. La tecnica discende dalla intenzione poetica, non è una cosa in sé.

Non è un valore in sé. Quello che non mi convinceva troppo quando partecipai, giovanissimo, ai laboratori di Barba, Wilson, Grotowski era la convinzione da parte degli allievi che fosse sufficiente acquisire una tecnica perfetta per diventare grandi attori. Non è così.

Per tornare un'ultima volta al tema della voce. Quando interpreti un personaggio la voce è la tua o è quella del personaggio?

Direi tutte e due. È la voce dell'attore che fa il personaggio. Come dice Testori è l'attore che fa Renzo, è la voce dell'attore che sta facendo un personaggio. Poi dipende. Nel caso di Carmelo Bene era la voce dell'attore, punto e basta. Nel caso di Eduardo era la voce di Eduardo, punto e basta. Nel caso di Marisa Fabbri era la voce di Marisa Fabbri. In quello di Carlo Cecchi è la voce di Carlo Cecchi. Mi è più difficile trovare degli attori per l'esempio opposto. Nella maggior parte dei casi la voce è dell'attore. Questo dipende dallo stesso problema di cui parlavo prima, il problema della lingua. Di lì è disceso anche quello della recitazione. In Italia non c'è la tradizione dei francesi che hanno un canone recitativo preciso cui fare riferimento. Un attore italiano o cade negli stereotipi oppure si deve inventare il proprio modo di essere attore, pensa ancora a Paolo Poli: la sua è la voce di Paolo Poli. E questo vale pure per Franca Valeri, nessuno di questi attori è imitabile. In Francia o in Inghilterra è molto diverso. La voce di Suzanne Flon era la voce di Fedra, la voce di Olivier era quella dei suoi personaggi. Anche in Italia ci saranno attori con queste caratteristiche, ma la maggior parte degli attori più interessanti sono quelli che si sono inventati una voce, un loro modo di essere attori.

La dimensione di partitura emerge fortissima anche nel tuo lavoro sul gesto e il movimento. Puoi aiutarmi ad individuare alcuni elementi del lavoro in questa direzione?

Ti racconto un episodio. In *Cleopatràs* Federico mi aveva piantato fisso, inchiodato in mezzo alla scena, per cui non c'era da muovere un piede per un'ora, così durante le prove lo sforzo vocale era tale che inconsapevolmente mi veniva da usare le braccia in maniera sovrabbondante. Federico me lo dice una volta, me lo dice una seconda volta, io ci provo, non ci riesco. Me lo dice invano una terza volta finché un

giorno mi lega letteralmente le mani dietro la schiena e per tre giorni io provo senza poterle muovere. Quando poi mi ha sciolto ho provato un senso di libertà improvvisa, come quella di un carcerato appena liberato che ancora ha paura di utilizzarla tutta insieme quella nuova libertà e quindi la assaggia piano piano per piccoli morsi. E lì venne fuori una delle mie interpretazioni gestualmente più stilizzate, perché avevo capito che il gesto non poteva e non doveva sottolineare o asseverare la parola. In ogni spettacolo cerco sempre un elemento che mi permetta di utilizzare le braccia limitandole. Nell'*Ambleto* avevo un bastone, nei *Giganti* anche, anzi lo stesso bastone.²³ Nella *Morsa* c'è il cappello. Questo cappello mi permette di vedere il mio gesto mentre lo compio e quindi di decidere dove deve arrivare, dove deve fermarsi e poi ho la fortuna, come dice Mara Chiaretti. Cosa dici sempre Mara? (la chiama) Vorrei che ti dicesse lei stessa cosa che dice sempre delle mie braccia. Mi dice sempre che ho le braccia particolarmente lunghe.

(Mara Chiaretti, che gentilmente ci sta ospitando nella sua casa, entra nella stanza in cui stiamo facendo l'intervista).

Mara Chiaretti: Una delle cose che mi ha impressionato di più quando l'ho visto è stato il fatto che Sandro riesce ad occupare con l'apertura delle braccia uno spazio molto grande, uno spazio molto spaesante per lo spettatore. Nell'*Orlando* di Wilson succedeva la stessa cosa con Isabelle Huppert, che piccola com'è occupava tutta la scena. Sandro ha qualcosa di analogo, una vera e propria apertura d'ali. Ci sono persone che sul palco hanno più della loro misura, come Mick Jagger, che hanno un'aura. Con quelle braccia, Sandro, riesce ad aumentare di molto quello che sta dicendo.

In realtà quello di cui parla Mara io non te lo so spiegare, al di là del fatto che cerco di fare in modo che il gesto non sia qualcosa che assevera o ribadisce.

Poi ci sono i gesti che agiscono direttamente nello spazio.

Questa è sicuramente una memoria del lavoro del Carrozone negli anni settanta e tutto il lavoro che ci spingeva a fare Federico sulla misurabilità dello spazio fisico dell'azione. Abbiamo passato anni sul problema di come uno spazio può essere condizionante e allo stesso tempo trasformato da semplicissime dislocazioni di oggetti. Quando facevamo le performance negli enormi ambienti urbani o nei piccolissimi spazi delle cantine o degli appartamenti si lavorava molto sul modo di utilizzare le varie posizioni dei

²³ *Ambleto* di Giovanni Testori, regia di Federico Tiezzi, Benevento Teatro Comunale, 14 settembre 2001.

corpi nello spazio, non solamente in funzione narrativa ma in funzione speculativa. Si trattava di una ricerca di natura quasi filosofica sullo spazio e non a caso tutto partiva dal *Tractatus* di Wittgenstein. E dopo, naturalmente, nel momento in cui uno si ritrova a fare un teatro diverso che comprende di nuovo il testo, i personaggi, un racconto, una narrazione questa attitudine, ormai entrata nel DNA a concepire lo spazio non come un ambiente naturalistico ma come un luogo simbolico, aiuta anche a raccontare meglio l'evoluzione interiore del personaggio.

Un ultimo aspetto che vorrei trattare è il tuo rapporto con la regia. Tu hai un rapporto privilegiato da sempre con Federico Tiezzi, in una comunanza di idee e di progetti artistici, come mai questa scelta così privilegiata?

Anche questa non è stata una scelta, è stata una conseguenza delle vicende esistenziali che ci hanno portato a trovarci insieme come condivisione di progetti e di vita. È stato naturale e direi inevitabile giungere a questa collaborazione continua. Il lavoro con Federico sulla scena ha attraversato momenti diversi, di grande dialettica sempre – il che è fondamentale – e talvolta anche conflittuali. Io credo di essere stato plasmato come attore da Federico. Posso veramente dire che mi ha insegnato tutto lui, mi ha guidato, mi ha indicato la strada e mi fa piacere il fatto che, come mi dice sempre, adesso lo capisco al volo e se gli serve una cosa per la sua regia io so dargliela subito. Ho avuto pochissime altre esperienze con altri registi. Ho lavorato precedentemente solo con Carlo Quartucci una volta e con Giancarlo Cobelli un'altra e sono state esperienze di grande interesse, dalle quali ho capito però che non era quello il mio teatro o il rapporto tra regista e attore. Ultimamente mi sono trovato molto bene con Roberto Latini l'anno scorso e con Arturo Cirillo adesso per *La morsa*.²⁴ Ma sono casi particolari questi, perché non è la tipica situazione in cui è il regista che chiama l'attore ma è stato in entrambi i casi il contrario perché si trattava di progetti che partivano da me.

Alla fine di questa lunga conversazione e sulla scia anche di quello che mi hai raccontato mi verrebbe da farti una domanda 'impossibile': qual è la tua idea di teatro? È una domanda impossibile perché impossibile è rispondere ma che mi piacerebbe però ugualmente rivolgerti perché in genere agli attori non la si fa mai mentre la si rivolge, diversamente, sia agli autori che ai registi, trattando gli attori come dei violinisti, che possono interpretare solo lo specifico di quanto fanno e non avere una propria visione d'insieme.

²⁴ *L'uomo dal fiore in bocca* di Luigi Pirandello, regia di Roberto Latini, Firenze Cortile del Museo del Bargello, 18 maggio 2010.

È una domanda cui ho cercato di rispondere con il mio libro [*Gli anni felici*] e che è impossibile e riduttivo affrontare in poche battute. Però se posso provare a sintetizzare direi che per me il teatro è un luogo sacro, come è sacra una chiesa e come sono sacri tutti i luoghi circoscritti e deputati a un'attività particolare che preveda l'incontro tra esseri umani. Un monumento celebrativo non è un luogo sacro, perché non vi si svolge nulla. L'altare della patria non è un luogo sacro, perché non vi si svolge nulla, la più umile chiesetta dove ogni mattina si dice la messa sì. E così è per i teatri, perché vi si svolge l'incontro tra esseri umani, ed è questo il suo valore in un mondo che sta diventando sempre più virtuale. È un luogo dove si attua una comunione tra pensieri, sentimenti, affetti, visioni politiche visioni estetiche, ecc. oppure, se vogliamo dirlo in una maniera meno 'alta', dove passa la comunicazione. È quello che cerco sempre di insegnare ai miei allievi. L'elemento essenziale e necessario a un attore per poter fare qualcosa di decente è il desiderio di comunicare. Se tu non hai il desiderio di comunicare non comunichi. Vi sono molti attori, anche bravi, che invece di comunicare si ascoltano. Sono attori che non amano il loro pubblico ma solo se stessi. Poi ci sono i fatti tecnici, perché il desiderio di comunicare ha bisogno di una tecnica precisa nell'uso della voce, quella che io chiamo il gesto vocale, perché anche la voce ha un gesto. Il gesto vocale può essere di varia natura ma sostanzialmente è di due tipi: statico e dinamico. È chiaro che è più interessante quello dinamico. Per verificarlo, faccio in genere chiudere gli occhi agli attori e poi chiedo se hanno sentito la differenza - e la sentono.

Questa distinzione è una cosa difficile da tradurre in parole. Se io ti dico la prima battuta di Andrea nella *Morsa* «Non sono in casa i bambini» accompagnata da questo gesto (fa col braccio destro un ampio movimento circolare orizzontale fino a riportare la mano al petto), la battuta è detta bene ma il gesto è statico, torna su di me, se invece la dico in questo modo (dirige la mano avanti a sé con un gesto che crea due piccoli salti andando verso chi ascolta) il gesto è dinamico, non torna su di me (il gesto diverso corrisponde anche a una diversa intonazione, nel primo caso la battuta è detta con una voce profonda, molto intensa e senza pause significative, secondo un'unica linea tonale, nel secondo la voce sale di tono, con un acuto leggermente accentuato e una leggera pausa dopo 'casa'). La dinamicità del gesto permette di avanzare, è come un progredire nello spazio. Io sono fermo, però parola dopo parola vado avanti, vado avanti, sempre più avanti verso lo spettatore (fa una serie di gesti con braccio e mano in avanti, che accompagna la progressiva ripetizione di «vado avanti»). Ora te lo faccio vedere col braccio ma il gesto vocale non è qualcosa che necessariamente faccio materialmente ma lo devo immaginare comunque mentre dico la battuta. Il più grande maestro in questo è Mina. Se tu ascolti *E se domani* te ne accorgi (fa anche in questo caso un esempio

concreto, una prima volta dice le parole iniziali della canzone «E se domani non potessi rivedere te» in un modo continuo col movimento circolare e chiuso su di sé che mi ha mostrato in precedenza, una seconda con la serie di avanzamenti in avanti della mano che accompagnano una dizione più scandita e accentuata). Le cose si intrecciano sempre: l'uso del gesto dinamico è un elemento tecnico ma da solo rimane freddo se non è sostenuto dal desiderio di comunicare qualcosa.

TEATROGRAFIA

1. SPETTACOLI DAL VIVO

Donna de Paradiso

di Jacopone da Todi. A cura di Federico Tiezzi. Con Franca Acquisti, Vera Bemoccoli, Mario Cygielman, Lorian Nappini, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Compagnia Teatro Liberazione. Lucignano, Chiesa di San Francesco, 12 aprile 1968.

Discorso sulla guerra

su testi di Bertolt Brecht, Bob Dylan, Anna Franck, Federico García Lorca. A cura di Federico Tiezzi. Con Fosco Barbagli, Vera Bemoccoli, Lorian Nappini, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Compagnia Teatro Liberazione. Lucignano, Teatrino delle Monache, 13 ottobre 1968.

Il cantico dei commedianti colpevoli

su testi di Charles Baudelaire, Blaise Cendrars, Thomas Stearns Eliot, Allen Ginsberg, Pier Paolo Pasolini. A cura di Federico Tiezzi. Con Vera Bemoccoli, Lorian Nappini, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Compagnia Teatro Liberazione. Ponte a Poppi, Teatro Dante, 24 ottobre 1969.

La parabola dei figli disobbedienti

su testi di Dante Alighieri, Samuel Beckett, Dacia Maraini, Arthur Rimbaud, Sofocle. A cura di Federico Tiezzi. Con Vera Bemoccoli, Lorian Nappini, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Compagnia Teatro Liberazione. Ponte a Poppi, Teatro Dante, 22 febbraio 1970.

Morte di Francesco

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Mariella Saletti, Federico Tiezzi. Compagnia Il Carrozone. Firenze, Galleria del Centro Techne, 8 aprile 1971.

La donna stanca incontra il sole

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Federico Tiezzi. Compagnia Il Carrozzone. Firenze, Galleria Schema, 7 novembre 1972.

Viaggio alla ricerca dell'esistenza

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Federico Tiezzi. Compagnia Il Carrozzone. Firenze, Aula Magna dell'Istituto di Storia del Cinema della Facoltà di Lettere e Filosofia, inverno 1973.

A mad man, a mad giant, a mad dog, a mad urge, a mad face

di Robert Wilson e Christopher Knowles. Regia di Robert Wilson. Con Vera Bemoccoli, Catherine Keene, Christopher Knowles, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Robert Wilson. Roma, 'Contemporanea', Parcheggio di Villa Borghese, 3 marzo 1974.

Viaggio e morte per acqua oscura

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Vera Bemoccoli, Xandra Gadda, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Federico Tiezzi, Tosca Vezzosi. Compagnia Il Carrozzone. Roma, 'Contemporanea', Parcheggio di Villa Borghese, 8 marzo 1974.

Tactus

azione scenica per voci, strumenti e nastro magnetico di Azio Corghi. Libretto e regia di Federico Tiezzi. Con Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Federico Tiezzi. Voce: Brigitte Gras Ferraresi. Cordofoni e aerofoni: Massimo Lonardi. Idiofoni e membranofoni: Maurizio Ben Omar. Live electronics: Azio Corghi. Compagnia Il Carrozzone. Como, Autunno Musicale, Broletto, 27 settembre 1974.

Miracolo della neve

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Federico Tiezzi; e con la partecipazione di: Luca Fiorentino, Monica Gazzo, Luisa e Teresa Saviori, Pierluigi Tazzi. Compagnia Il Carrozzone. Firenze, Centro Culturale Santa Monica, 13 gennaio 1976.

I portatori di peste

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Federico Tiezzi; e con la partecipazione di: Mario Cygielman, Paolo Laudisa, Laura Salvi, Luisa e Teresa Saviori, Anna Spanu. Compagnia Il Carrozzone. Roma, Lavatoi Contumaciali, 6 febbraio 1976.

Lo spirito del giardino delle erbacce

testo e regia degli attori: Luca Fiorentino, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Luisa e Teresa Saviori, Federico Tiezzi. Compagnia Il Carrozzone. Roma, Teatro Spaziouno, 11 febbraio 1976.

Il giardino dei sentieri che si biforcano

testo e regia degli attori: Vera Bemoccoli, Luca Fiorentino, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Laura Salvi, Luisa e Teresa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Intervento pittorico di Roberto Cerbai. Compagnia Il Carrozzone. Salerno, 'Rassegna-Incontro Nuove Tendenze', Teatro Sipario, 13 luglio 1976.

Presagi del vampiro

studi per ambiente

testo e regia degli attori: Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Compagnia Il Carrozzone. Cosenza, 'Progetto di contaminazione urbana', Palestra dello Spirito Santo, 13 novembre 1976.

Ombra diurna

possibilità di un'assenza

testo e regia degli attori: Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Compagnia Il Carrozzone. Roma, 'La città del teatro', Ex Pastificio Cerere, 21-22 dicembre 1977.

Vedute di Porto Said

interni in esterno - esterni in interno

testo e regia degli attori: Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Compagnia Il Carrozzone. Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 3 febbraio 1978.

Numero 39

testo e regia degli attori: Marion D'Amburgo, Alga Fox, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Compagnia Il Carrozzone. Milano, Out-Off, 17 aprile 1978.

Studi per ambiente

testo e regia degli attori: Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Compagnia Il Carrozzone. Amsterdam, Mickery Theatre, 9 maggio 1978.

Rapporto Confidenziale

testo e regia degli attori: Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Compagnia Il Carrozzone. Bologna, 'Settimana Internazionale della Performance', Palazzina ex Sidercomit, 1 giugno 1978.

Punto di rottura

due studi, un film

testo e regia degli attori: Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Compagnia Il Carrozzone, in collaborazione con Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze. Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 16 febbraio 1979.

Nervous Breakdown

testo e regia degli attori: Robert Berganus, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Compagnia Il Carrozzone. Amburgo, 'Theater der Nationen', Elbtunnel, 30 aprile 1979.

Ebdòmero

di Giorgio de Chirico. Regia di Federico Tiezzi. Con Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Carlo Mori, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Arredo di Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Compagnia Il Carrozzone. Firenze, 'Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili', Teatro Affratellamento, 11 maggio 1979.

Last Concert Polaroid.

testo e regia degli attori: Marion D'Amburgo, Alga Fox, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Compagnia Il Carrozzone. Roma, 'Estate Romana', 26 settembre 1979.

Crollo nervoso

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Mario Carlà, Sandro Lombardi, Grazia Román, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Scena: Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi. Costumi: Rita Corradini. Colonna sonora: Sandro Lombardi. Compagnia Il Carrozzone, in co-produzione con Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze. Firenze, 'XIII Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili', Teatro Affratellamento, 30 aprile 1980.

Ins Null (Verso lo zero)

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Mario Carlà, Alga Fox, Sandro Lombardi, Grazia Román,

Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi e la partecipazione straordinaria di Hanna Schygulla. Compagnia Il Carrozzone, in co-produzione con il 'Theater Festival'. Monaco, 'Theater Festival', Lindehalle am Olympia Stadion, 7 giugno 1980.

Blitz

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Julia Anzilotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Grazia Román, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, e con la partecipazione di Lisa Pancrazi e degli attori del T.I.C. di Rimini. Compagnia Il Carrozzone. Rimini, 'Festival di Santarcangelo', 28-30 giugno 1980.

Ebdòmero 2

da Giorgio de Chirico. Regia di Federico Tiezzi. Con Julia Anzilotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Riccardo Massai, Carlo Mori, Rolando Mugnai, Grazia Román, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Compagnia Magazzini Criminali. Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 3 novembre 1980.

Zone calde

di Federico Tiezzi e Marion D'Amburgo. Regia di Federico Tiezzi. Musica di Sandro Lombardi. Con Julia Anzilotti, Marco Bertone, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Marco Di Castri, Sandro Lombardi, Carlo Mori, Grazia Román, Federico Tiezzi. Compagnia Magazzini Criminali. Bologna, 'Elektra Uno-Fantasmì per il Futuro', Palazzetto dello Sport, 20 luglio 1981.

Il mobile infinito

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Julia Anzilotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Carlo Mori, Grazia Román, Federico Tiezzi. Mobile scenico: Alessandro Mendini. Costumi: Daniela Puppa. Compagnia Magazzini Criminali. Milano, 'Salone Internazionale del Mobile', Facoltà di Architettura, 18 settembre 1981.

Sulla strada

di Federico Tiezzi e Marion D'Amburgo, dal romanzo di Jack Kerouac. Regia di Federico Tiezzi. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Mario Carlà, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Grazia Román, Federico Tiezzi. Scene: Tanino Liberatore. Musiche: Jon Hassell. Costumi: Loretta Mugnai. Compagnia Magazzini Criminali, in co-produzione con il Comune di Scandicci. Venezia, 'Biennale teatro', Teatro Malibran, 28 maggio 1982.

Notti senza fine

di Federico Tiezzi e Marion D'Amburgo. Regia di Federico Tiezzi. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Mario Carlà, Sandro Lombardi, Rolando

Mugnai, Grazia Román, Federico Tiezzi. Costumi: Loretta Mugnai. Colonna sonora: Sandro Lombardi. Compagnia Magazzini Criminali. Polverigi, 'Inteatro', 22 luglio 1982.

Operazione Alcantara

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Mario Carlà, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Grazia Román, Federico Tiezzi. Costumi: Loretta Mugnai. E con la partecipazione straordinaria di Don Lurio. Compagnia Magazzini Criminali. Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 18 settembre 1982.

Genet a Tangeri

tragedia barbara

di Federico Tiezzi. Progetto scenico e regia di Federico Tiezzi. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi. Colonna sonora: Sandro Lombardi. Costumi: Loretta Mugnai. Compagnia Magazzini Criminali, in co-produzione con Assessorato alla Cultura del Comune di Scandicci. Scandicci, Teatro ai Magazzini, 27 aprile 1984.

Sandinista!

un intervallo

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi. Compagnia Magazzini Criminali. 'Festival di Santarcangelo', 14 luglio 1984.

Ritratto dell'attore da giovane

dramma notturno

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi. Scene: Manola Casale. Colonna sonora: Sandro Lombardi. Costumi: Loretta Mugnai. Compagnia Magazzini Criminali, in co-produzione con Assessorato alla Cultura del Comune di Scandicci. Scandicci, Teatro ai Magazzini, 27 aprile 1985.

Vita immaginaria di Paolo Uccello

frammento

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Virgilio Sieni, Federico Tiezzi, Emanuela Villagrossi. Scene e costumi: Manola Casale. Colonna sonora: Sandro Lombardi. Compagnia i Magazzini, in co-produzione con Assessorato alla Cultura del Comune di Scandicci. Venezia, 'XXXIII Festival Internazionale del Teatro - La Biennale', Teatro La Perla, 17 ottobre

1985.

Legàmi

su testi di Allen Ginsberg, Eugenio Montale, Giovanni Pascoli, Edoardo Sanguineti, Giovanni Testori, Giuseppe Ungaretti. A cura di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Compagnia i Magazzini. Scandicci, Casa del Popolo, primavera 1986.

Ritratti di fine millennio

mosaici elettronici byzantini della pittura

su testi di Allen Ginsberg, Roberto Longhi, Edoardo Sanguineti, Giuseppe Ungaretti. A cura di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi. Video-ritratti di Alighiero Boetti, Bruno Ceccobelli, Nicola De Maria, Gianni Dessì, Luigi Ontani, Mario Schifano. Compagnia i Magazzini. Roma, 'Estate romana', Parco di Villa Medici, settembre 1986.

Come è

di Samuel Beckett. Regia di Federico Tiezzi. Adattamento e drammaturgia di Franco Quadri. Con Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi. Scena: Manola Casale. Costumi: Giovanna Buzzi. Colonna sonora: Sandro Lombardi. Luci: Raffaele Perin. Compagnia i Magazzini, in co-produzione con il Centro Teatrale San Gimignano (Modena) e il CRT (Milano). Modena, Teatro Storchi, 10 gennaio 1987.

Artaud

una tragedia in un prologo, due scene e tre flashback

di Federico Tiezzi. Progetto scenico e regia dell'autore. Drammaturgia: Renata Molinari. Con Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Giacomo Pardini, Virgilio Sieni, Teresa Telara, Emanuela Villagrossi. Costumi: Loretta Mugnai. Coreografia: Virgilio Sieni. Colonna sonora: Sandro Lombardi. Compagnia i Magazzini. Kassel, 'documenta 8', Opernhaus, 12 giugno 1987.

Officina

su testi di Roberto Longhi, Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini, Sandro Penna, Giovanni Testori. A cura di Federico Tiezzi. Con Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi. Compagnia i Magazzini. Monterotondo, 20 settembre 1987.

Hamletmaschine, di Heiner Müller. Regia di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi, Andrea Taddei, Emanuela Villagrossi, Rolando Mugnai e con la partecipazione dell'attore 'onnagata' Nakamura Shijaku del Teatro Nazionale Kabuki di Tokyo. Ricerche drammaturgiche: Achille Mango,

Renata Molinari. Scena: Manola Casale. Costumi: Giovanna Buzzi. Colonna sonora: Sandro Lombardi. Luci: Juray Saleri. In co-produzione con il Centro per la Ricerca e la Sperimentazione Teatrale di Pontedera e il Comune di Scandicci. Milano, Teatro dell'Arte, 25 marzo 1988.

Primo amore, ovvero **Passi, Improvviso dell'Ohio, Un pezzo di monologo, Non io, Dondolo, Quella volta, Respiro, Catastrofe**, di Samuel Beckett. Progetto e regia di Carlo Quartucci. Scene e costumi di Giulio Paolini e Carlo Quartucci. Musiche: Henning Christiansen. Con Carla Tatò, Franco Citti, Sandro Lombardi, Rada Rassimov. Produzione: La Zattera di Babele. Roma, Teatro Ateneo, 9 gennaio 1989.

Ella, di Herbert Achternbusch. Con Sandro Lombardi. Regia di Mario Rellini. Scene di Anne e Patrick Poirier. Prato, Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 24 giugno 1989.

Commedia dell'Inferno

un travestimento dantesco

di Edoardo Sanguineti. Regia di Federico Tiezzi. Con Nicoletta Corradi, Marion D'Amburgo, Giovanni Fochi, Mario Grossi, Sandro Lombardi, Adonella Monaco, Enrico Pallini, Stefano Peruzzo, Nadia Ristori, Cristina Sanmarchi, Federico Tiezzi. Scenografia: Manola Casale. Costumi: Pasquale Grossi. Colonna sonora: Sandro Lombardi. Luci: Juray Saleri. Compagnia i Magazzini, in co-produzione con il Consorzio Teatro Metastasio di Prato e la Regione Toscana. Prato, Teatro Fabbricone, 27 giugno 1989.

Il Purgatorio

la notte lava la mente

drammaturgia di un'ascensione

di Mario Luzi. Regia di Federico Tiezzi. Con Annarita Chierici, Pietro Conversano, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Michele D'Anca, Susanna Infantino, Enrico Pallini, Ivan Polidoro, Federico Tiezzi, Thomas Trabacchi, Giulia Weber, Paolo Zuccari. Scene e costumi: Pasquale Grossi. Colonna sonora: Sandro Lombardi. Luci: Roberto Innocenti. Compagnia i Magazzini, in co-produzione con il Consorzio Teatro Metastasio di Prato e la Regione Toscana. Prato, Teatro Fabbricone, 2 marzo 1990.

Hamletmaschine

di Heiner Müller. Regia di Federico Tiezzi. Con Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Andrea Taddei, Emanuela Villagrossi. Ricerche drammaturgiche: Achille Mango, Renata Molinari. Scena: Manola Casale. Costumi: Giovanna Buzzi. Colonna sonora: Sandro Lombardi. Luci: Juray Saleri. Compagnia i Magazzini, in co-produzione con il Centro per la Ricerca e la Sperimentazione Teatrale di Pontedera e l'Assessorato alla

Cultura del Comune di Scandicci. Mosca, Teatro Taganka, 28 ottobre 1990.

Il Paradiso

satura drammatica

di Giovanni Giudici. Regia di Federico Tiezzi. Con Alessandra Antinori, Alessandra Celi, Marion D'Amburgo, Giovanni Fochi, Sandro Lombardi, Laura Martelli, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza, Aurelio Pierucci, Paolo Ricchi, Emanuela Villagrossi. Scene: Manola Casale. Costumi: Giovanna Buzzi. Luci: Juray Saleri. Colonna sonora: Sandro Lombardi. Compagnia i Magazzini, in co-produzione con il Consorzio Teatro Metastasio di Prato e la Regione Toscana. Bari, Teatro Petruzzelli, 27 marzo 1991.

Divina Commedia

di Dante Alighieri. Regia di Federico Tiezzi. Con Alessandra Antinori, Alessandra Celi, Pietro Conversano, Marion D'Amburgo, Giovanni Fochi, Sandro Lombardi, Laura Martelli, Adonella Monaco, Enrico Pallini, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza, Aurelio Pierucci, Ivan Polidoro, Marcello Prayer, Paolo Ricchi, Emanuela Villagrossi, Paolo Zuccari. Costumi: Giovanna Buzzi. Luci: Iuray Saleri. Compagnia i Magazzini. Cividale, Mittelfest, 27 luglio 1991.

Nedda

di Nico Garrone, dal racconto di Giuseppe Verga. Regia di Federico Tiezzi. Con Alessandra Antinori, Sandro Lombardi, Laura Martelli, Graziano Piazza. Scene e costumi: Bruno Mazzali. Colonna sonora: Sandro Lombardi. Compagnia i Magazzini. Vizzini, 18 settembre 1991.

Adelchi

di Alessandro Manzoni. Regia di Federico Tiezzi. Con Arnoldo Foà, Sandro Lombardi, Patrizia Zappa Mulas, Cristina Borgogni, Fabrizio Russotto, Gabriele Parrillo, Enrico Marassi, Giorgio Contigiani, Toni Laudadio, Annibale Pavone, Enrico Ianniello, Paolo Montevecchi, Antonio Francioni, Toni Feminò, Graziano Piazza, Massimo Bellini, Marco Giallini, Aurelio Pierucci. Scene: Sergio D'Osimo. Costumi: Giovanna Buzzi. Colonna sonora: Federico Tiezzi. Produzione: Teatro Biondo – Stabile di Palermo e Teatro di Roma. Roma, Teatro Argentina, 7 marzo 1992.

Orazio, un Socrate romano

di Antonio La Penna. Regia di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi e Giovanni Fochi. Scene e costumi: Manola Casale. Colonna sonora: Sandro Lombardi. Compagnia i Magazzini, in co-produzione con Associazione Basilicata Spettacolo. Potenza, Teatro Francesco Stabile, 12 novembre 1992.

Ebdòmero

di Giorgio De Chirico. Regia di Federico Tiezzi. Adattamento e drammaturgia di Nico Garrone. Con Alessandra Antinori, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Scene: Francesco Calcagnini. Costumi: Roberta Tocchio. Compagnia i Magazzini, in co-produzione con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. Roma, 'Giorgio De Chirico Pictor Optimus', Palazzo delle Esposizioni, 29 gennaio 1993.

Paradiso di Dante

di Giovanni Giudici. Regia di Federico Tiezzi. Musiche originali di Salvatore Sciarrino. Con Alessandra Antinori, Alessandra Celi, Giovanni Fochi, Gianluigi Fogacci, Sandro Lombardi, Laura Martelli, Graziano Piazza, Paolo Ricchi, Fabrizio Russotto, Emanuela Villagrossi. Orchestra Sinfonica di Torino della RAI. Direttore: Ed Spanjaard. Irvine Arditti, violino; Barbara Maurer, viola d'amore; Roberto Fabbriciani, flauto. Costumi: Giovanna Buzzi. Luci: Juray Saleri. Euristicia: Alfredo Chiappori e Francesca Gatti. Compagnia i Magazzini, in co-produzione con Ravenna Festival. Ravenna, Basilica di San Vitale, 17 luglio 1993.

Edipus

di Giovanni Testori. Regia di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi. Scene: Pier Paolo Bisleri. Costumi: Giovanna Buzzi. Luci: Juray Saleri. Organizzazione: Patrizia Cuoco. Compagnia i Magazzini. Firenze, Teatro di Rifredi, 13 gennaio 1994.

Porcile

di Pier Paolo Pasolini. Regia di Federico Tiezzi. Con Bruno Bilotta, Olimpia Carlisi, Giampiero Ciccì, Sandro Lombardi, Valter Malosti, Adonella Monaco, Almerica Schiavo. Scene: Pier Paolo Bisleri. Costumi: Giovanna Buzzi. Luci: Juray Saleri. Organizzazione: Patrizia Cuoco. Compagnia i Magazzini. Codroipo, Teatro Comunale, 12 marzo 1994.

Purgatorio di Dante

un recital su drammaturgia di Mario Luzi. Regia di Federico Tiezzi. Musiche di Luigi Nono. Con Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Graziano Piazza, Federico Tiezzi. Compagnia i Magazzini, in co-produzione con Ravenna Festival. Ravenna, Giardini di San Vitale, 12 luglio 1994.

Felicità turbate

di Mario Luzi. Regia di Federico Tiezzi. Interludi per quartetto d'archi di Giacomo Manzoni. Con Sandro Lombardi, Almerica Schiavo, Bruno Viola, Massimo Verdestro, Alessandra Antinori, Roberta Bosetti, Alessandra Celi, Emanuela Villagrossi, Gianluca Barbieri, Paolo Ricchi. Scene: Pier Paolo

Bisleri. Costumi: Giovanna Buzzi. Luci: Juray Saleri. Quartetto d'archi di Torino: Giacomo Agazzini e Umberto Fantini, violini; Andrea Repetto, viola; Manuel Zigante, violoncello. Firenze, 58° Maggio Musicale Fiorentino, Piccolo Teatro del Comunale, 6 giugno 1995.

Inferno di Dante

di Edoardo Sanguineti. Regia di Federico Tiezzi. Musica di Giacomo Manzoni per trombone, coro da camera e processori elettronici (prima esecuzione su commissione di Ravenna Festival). Voci recitanti: Alessandra Antinori, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza, Federico Tiezzi. Michele Lomuto, trombone. Coro 'Convito Musicale' diretto da Franco Sebastiani. Scene: Manola Casale. Luci: Juray Saleri. Ravenna, Ravenna Festival, Giardini di San Vitale, 14-16 luglio 1995.

L'imbarco per Citera

un recital mozartiano a cura di Federico Tiezzi. Con Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Gianluigi Fogacci, Federico Tiezzi. Flauto: Stefano Agostini. Rovereto, 'W. A. Mozart a Rovereto', Teatro Zandonai, 29 settembre 1995.

L'illusion comique

di Pierre Corneille. Regia di Giancarlo Cobelli. Scene e costumi di Paolo Tommasi. Musiche a cura di Dino Villatico. Con Adriano Arrigo, Massimo Belli, Celeste Brancato, Giselda Castrini, Giampiero Ciccio, Tony Contartese, Chiara De Bonis, Davide Israel, Sandro Lombardi, Arrigo Mozzo, Giuliano Oppes, Salvatore Palombi, David Sebasti, Gian Paolo Valentini. Emilia Romagna Teatro. Reggio Emilia, Teatro Ariosto, 21 ottobre 1995.

Luoghi della memoria

testi di Ugo Foscolo, Pier Paolo Pasolini, Percy Bysshe Shelley, John Keats, Anacreonte, Simonide di Ceo, Tirteo, Omero, Carlo Emilio Gadda, Marguerite Yourcenar, John Donne, John Milton, William Blake, Thomas Stearns Eliot. Con: Giorgio Albertazzi, Marisa Fabbri, Nando Gazzolo, Sandro Lombardi, Magda Mercatali, Valeria Moriconi, Franca Nuti, Daniele Salvo. A cura di Paolo Castagna e Gianni Ravelli. Roma, Cimitero Monumentale al Verano, Cimitero acattolico per stranieri al Testaccio, Vittoriano, Auditorium di Mecenate, Chiesa di San Lorenzo in Miranda, Pantheon, 2 novembre 1995.

Conversazione per passare la notte

di Raffaella Battaglini. Regia di Federico Tiezzi. Con Marisa Fabbri, Magda Mercatali, Alvia Reale, Rossana Piano, Gianluca Barbieri, Gianfranco Varetto. Scene e costumi: Pasquale Grossi. Luci: Juray Saleri. Musiche a

cura di Sandro Lombardi. In co-produzione con Emilia Romagna Teatro e Istituto del Dramma Italiano. Modena, Teatro Storchi, 30 novembre 1995.

Cleopatràs

di Giovanni Testori. Con Sandro Lombardi. A cura di Federico Tiezzi. Adattamenti musicali a cura di Giancarlo Cardini. Collaborazione drammaturgica: Giovanni Agosti. Luci: Juray Saleri. Oggetti: Giorgio Bertelli. Gioielli: Manola Casale. In co-produzione con Ravenna Festival. Ravenna, Teatro Rasi, 2 luglio 1996.

Nella giungla delle città

di Bertolt Brecht. Regia: Federico Tiezzi. Interpreti: Sandro Lombardi, Roberto Trifirò, Roberto Secchi, Dorotea Aslanidis, Marta Richeldi, Emanuela Villagrossi, Annibale Pavone, Bruno Viola, Massimo Verdastro, Gianluigi Fogacci, Ken Ponzio. Traduzione e drammaturgia: Federico Tiezzi. Scene e costumi: Pasquale Grossi. Composizioni musicali e direzione del canto: Francesca Della Monica e Roberto Secchi. Luci: Juray Saleri. In co-produzione con: Teatro di Messina, Teatro Stabile dell'Umbria. Messina, Teatro Vittorio Emanuele, 5 marzo 1997.

Moi, Antonin A.

di Giacomo Manzoni, per soprano leggero, lettore e orchestra. Direttore: Arturo Tamayo. Soprano: Alda Caiello. Voce recitante: Sandro Lombardi. Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. Firenze, '60° Maggio Musicale', Teatro Comunale, 12 giugno 1997.

Cantico spirituale

di San Giovanni della Croce. Traduzione di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Musica di Amancio Prada. Recitazione: Sandro Lombardi. Canto e chitarra: Amancio Prada. Violino: Juan Louis Gallego. Violoncello: Mariana Cores. Luci: Vincenzo Raponi. A cura di Federico Tiezzi. Ravenna, Ravenna Festival, Basilica di San Vitale, 7-8 luglio 1997.

Danubio

di Claudio Magris. Regia di Giorgio Pressburger. Episodio **Wittgenstein**, regia di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi, Francesca Della Monica. Cividale, Mittelfest, 18 luglio 1997.

Sermone sulla morte

di Jacques-Benigne Bossuet. Con Sandro Lombardi. A cura di Paolo Castagna. Roma, 'Luoghi della memoria', Chiesa di Santa Francesca Romana, 2 novembre 1997.

Cantico di Frate Sole

di San Francesco d'Assisi. Con Sandro Lombardi. Concerto di Natale diretto da Riccardo Muti. Milano, Teatro alla Scala, 27 dicembre 1997. Messa in onda in diretta da Rai 1.

L'assoluto naturale

di Goffredo Parise. Regia di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi, Sabina Guzzanti, Giovanni Scandella. Scene: Pier Paolo Bisleri. Costumi: Giovanna Buzzi. Luci: Domenico Maggiotti. Produzione: Compagnia Teatrale i Magazzini - Teatro Stabile dell'Umbria. Gubbio, Teatro Comunale, 21-22 gennaio 1998.

Il teatro della vita

di Giovanni Testori. Con Franco Branciaroli e Sandro Lombardi. Al pianoforte Giancarlo Cardini. Montaggio drammaturgico di Giovanni Agosti. Realizzazione scenica di Emanuele Banterle. Milano, Teatro Franco Parenti, 11 maggio 1998.

Dialoghi e monologhi

dalle Operette morali di Giacomo Leopardi. Con Dorotea Aslanidis, Giampiero Ciccio, Gianluigi Fogacci, Sandro Lombardi, Valter Malosti. A cura di Giovanni Scandella e Federico Tiezzi. Luci: Vincenzo Raponi. Suono: Massimo Ferrati. Compagnia Teatrale i Magazzini - Città di Ventimiglia, Assessorato alla cultura. Ventimiglia, Centro culturale polivalente San Francesco, 16-17 maggio 1998.

'Agli amici suoi di Toscana. Sia dedicato a voi...'

Lecture di testi degli anni fiorentini di Giacomo Leopardi

Con Sandro Lombardi e Ciro Masella. A cura di Giovanni Scandella. Firenze, Teatro Niccolini, 4 giugno 1998.

Due lai

Erodiàs - Mater strangosciàs

di Giovanni Testori. Con Sandro Lombardi e Alessandro Schiavo. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi Pier Paolo Bisleri. Luci Juray Saleri. Musiche originali e adattamenti Giancarlo Cardini. Ravenna Festival. Ravenna, Teatro Rasi, 20 luglio 1998.

Il gran teatro montano

letture di scritti di storia dell'arte di Giovanni Testori. A cura di Dante Isella e Giovanni Agosti. Con Giulia Lazzarini, Sandro Lombardi, Gianfranco Mauri. Milano, Piccolo Teatro, 11 gennaio 1999.

Luce per la poesia

testi di Dante Alighieri, Giorgio Caproni, Paul Celan, Thomas Eliot, Constantinos Kavafis, Giacomo Leopardi, Mario Luzi, Eugenio Montale, Orazio, Giovanni Pascoli, Pier Paolo Pasolini, Cesare Pavese, Charles Péguy, Francesco Petrarca, Ezra Pound, Umberto Saba, William Shakespeare, Giovanni Testori, Dylan Thomas, Giuseppe Ungaretti, William Butler Yeats. A cura di David Rondoni e Giancarlo Cauteruccio. Con Anna Bonaiuto, Angelo Branduardi, Flavio Bucci, Sandro Lombardi, Alvia Reale, David Riondino, Andrea Soffiantini, Ornella Vanoni, Patrizia Zappa Mulas. Centro di Poesia Contemporanea - Bologna. In collaborazione con ENEL. Centrali Enel di Roma, 13 maggio 1999 - Porto Corsini, 20 maggio 1999 - Piombino, 4 giugno 1999 - Termini Imerese, 18 giugno 1999.

Zio Vanja

di Anton Cechov. Regia di Federico Tiezzi. Traduzione di Fausto Malcovati. Con Miriam Acevedo, Alessandra Celi, Stefania Graziosi, Sandro Lombardi, Lucia Ragni, Franco Scaldati, Alessandro Schiavo, Roberto Trifirò, Massimo Verdastrò. Scene e costumi: Pier Paolo Bisleri. Luci: Domenico Maggiotti. Suono: Regista assistente: Giovanni Scandella. Organizzazione: Mariella Casciu, Patrizia Cuoco. Produzione: Compagnia Teatrale i Magazzini - Emilia Romagna Teatro. Venezia, La Biennale, Capannone Thetis all'Arsenale, 8 ottobre 1999.

Nel ventre del teatro

su testi di Giovanni Testori. A cura di Giovanni Agosti e Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi, Lucilla Morlacchi, Franca Valeri. Musiche composte ed eseguite al pianoforte da Giancarlo Cardini. Roma, Teatro Valle, 20 marzo 2000. Trasmesso in diretta da Radio3 Rai.

La seconda vita di san Francesco

di José Saramago. Regia di Marco Baliani. Scene e costumi di Carlo Sala. Con Sandro Lombardi, Maria Maglietta, Bruno Stori, Emanuela Villagrossi. Teatro di Roma. Roma, Teatro Argentina, 3 maggio 2000. Trasmesso in diretta da Radio3 Rai.

Nox erat

dal IV Canto dell'Eneide di Virgilio. Traduzioni di Luca Canali e Annibal Caro. Musica di Francesco Pennisi. Voce recitante: Sandro Lombardi. Regia: Federico Tiezzi. Maestro del coro: Rosario Totaro. Movimenti coreografici: Virgilio Sieni. Scene: Pier Paolo Bisleri. Costumi: Carlo Diappi. Disegno luci: Sergio Rossi. Cremona, Teatro Ponchielli, 27 maggio 2000. Trasmesso in diretta per Radio3 Rai dal Teatro Goldoni di Firenze, Maggio Musicale, 30 maggio 2001.

L'apparenza inganna

di Thomas Bernhard. Con Sandro Lombardi e Massimo Verdamato. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi Giovanna Buzzi. Regista assistente: Giovanni Scandella. Assistente alla regia: Alessandro Schiavo. Santarcangelo, Palazzo Cenci, 7 luglio 2000.

Dante - Inferno

su testi di Dante, Pier Paolo Pasolini, Ezra Pound, David Riondino. Regia di Federico Tiezzi. Drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi e David Riondino. Compagnia Teatrale i Magazzini. Rosignano Solvay, Spiagge bianche, 29 luglio 2000.

Scene di Amleto III

di William Shakespeare. Regia di Federico Tiezzi. Con Olimpia Carlisi, Marion D'Amburgo, Stefania Graziosi, Massimo Grigò, Sandro Lombardi, Ciro Masella, Annibale Pavone, Alessandro Schiavo, Roberto Trifirò, Massimo Verdamato, Emanuela Villagrossi. Scene e costumi di Pier Paolo Bisleri. Luci di Roberto Innocenti. Regista assistente: Giovanni Scandella. Compagnia Teatrale i Magazzini - Fondazione Teatro Metastasio - Emilia Romagna Teatro. Roma, Teatro India, 21 ottobre 2000. Trasmesso in diretta da Radio3 Rai il 21 ottobre 2000.

Le ceneri di Gramsci

di Pier Paolo Pasolini. Con Sandro Lombardi. A cura di Paolo Castagna. Roma, 'Luoghi della memoria', Cimitero acattolico per stranieri al Testaccio, 2 novembre 2000.

L'Amleto

di Giovanni Testori. Uno spettacolo di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Con Andrea Carabelli, Francesca Della Monica, Iaia Forte, Sandro Lombardi, Alessandro Schiavo, Massimo Verdamato. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Iuray Saleri. Regista assistente: Giovanni Scandella. Scenografo assistente: Greta Podestà. Assistente alla regia: Andrea Bruno Savelli. Compagnia Lombardi-Tiezzi - Associazione Teatrale Pistoiese - Teatro Giacosa di Ivrea. Benevento, Teatro Comunale, 14 settembre 2001. Trasmesso in diretta da Radio3 Rai.

Opera sull'acqua

di Erri De Luca. Musica di Giorgio Battistelli. Regia e voce recitante: Sandro Lombardi. Ensemble Ars Ludi diretto da Erasmo Gaudiomonte. Terra di Teatri Festival. Treia, Teatro Comunale, 12-14 luglio 2002.

Non sei morto, amore

di Davide Rondoni, letto da Sandro Lombardi e David Riondino. San Mauro Pascoli, Il giardino della poesia. Casa Pascoli, 26 luglio 2002.

La passeggiata

Sandro Lombardi legge Aldo Palazzeschi.

Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 25 settembre 2002.

Uomini maledetti

di Delio Tessa. Con Sandro Lombardi. A cura di Giuseppina Carutti e Marco Rampoldi. Milano, Teatro Studio, 20 novembre 2002.

La donna col martello

musiche di Galina Ustvolskaya. Contralto Gabriella Sborgi. Con la partecipazione di Sandro Lombardi. Oboe: Enrico Calcagni; tromba: Giuseppe Alfano; tuba: Rino Ghiretti; percussioni: Luca Gusella; pianoforte: Andrea Rebaudengo; violino: Thomas Schrott; contrabbassi: Stefano Dall'Ora, Franco Feruglio, Emanuele Pedrani, Simone Guarneri, Elio Rabacchin, Alberto Lo Gatto, Omar Lonati, Massimo Clavenna. Milano, Teatro Leonardo, 24 febbraio 2003.

Concerto dell'albatro

di Giorgio Ghedini. Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Sandro Lombardi, voce recitante. Trio Debussy: Piergiorgio Rosso, violino; Francesca Gosio, violoncello; Antonio Valentino, pianoforte. Direttore: Jeffrey Tate. Roma, Auditorium Parco della Musica, Sala Santa Cecilia, 3-6 maggio 2003.

Il Buddha delle periferie

di Hanif Kureishi. Con Sandro Lombardi e Hanif Kureishi. A cura di Piero Maccarinelli. Roma, 'Letterature 2003'. Basilica di Massenzio, 17 giugno 2003.

Il giorno dei morti

testi di Giovanni Pascoli e Patrizia Valduga. Con Sandro Lombardi. A cura di Paolo Castagna. Roma, 'Luoghi della memoria', Cimitero acattolico per stranieri al Testaccio, 2 novembre 2003.

Dante - Paradiso

su testi di Dante, Giovanni Giudici, Thomas Eliot, Mario Luzi, Giovanni Raboni, Ezra Pound. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Con Sandro Lombardi e David Riondino. A cura di Giovanni Scandella e Federico Tiezzi. Luci di Gianni Pollini. Compagnia Lombardi - Tiezzi. Pordenone, Auditorium Concordia, 28 febbraio 2004.

Sandro Lombardi in Nobu at Elba

spazio pittorico di Giovanni Frangi. Testi di Carlo Emilio Gadda, Roberto Longhi, Mario Luzi, Elsa Morante, Patrizia Valduga. A cura di Giovanni Agosti e Giovanni Frangi. Con Sandro Lombardi. Biumo (Varese), Scuderie di Villa Menafoglio Litta Panza, 22 marzo 2004.

Antigone di Sofocle

di Bertolt Brecht da Friedrich Hölderlin. Traduzione di Cesare Mazzonis. Regia di Federico Tiezzi. Con Silvio Castiglioni, Giampiero Ciccio, Marion D'Amburgo, Massimo Grigò, Sandro Lombardi, Fabio Mascagni, Chiara Muti, Lucia Ragni, Alessandro Schiavo, Massimiliano Speziani, Debora Zuin. Scene di Francesco Calcagnini. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Roberto Innocenti e Gianni Pollini. Regista assistente: Giovanni Scandella. Costumista assistente: Marco Baratti. Maestro di canto: Francesca Della Monica. Capo macchinista: Lorenzo Martinelli. Capo elettricista: Gianni Pollini. Suono: Antonio Lovato. Ufficio stampa: Simona Carlucci. Foto di scena: Marcello Norberth. Organizzazione: Patrizia Cuoco. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze - Fondazione Teatro Metastasio, Prato - Emilia Romagna Teatro, Modena. Prato, Teatro Metastasio, 14 aprile 2004.

Caro Parise...

Tredici lettere

di Carlo Emilio Gadda a Goffredo Parise scelte e lette da Sandro Lombardi. Roma, Casa delle Letterature, 13 maggio 2004.

'...più moderno di ogni moderno...'

Il mio Pasolini

a cura di Sandro Lombardi. Con Sandro Lombardi e Fabio Mascagni. Incontro condotto da Luca Doninelli. Roma, Teatro Vascello, 31 maggio 2004.

Sandro Lombardi per Dino Campana

presentato da Sebastiano Vassalli. Fondazione Corriere della Sera. Firenze, Piazza della Signoria, 5 giugno 2004.

Un tacito mistero

Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi. Con Sandro Lombardi e Fabio Mascagni. A cura di Dante Isella e Giuseppina Carutti. Milano, Teatro Strehler, 11 giugno 2004.

'E cielo e terra si mostrò qual era'

Illuminazioni pascoliane

a cura di Sandro Lombardi. Con Sandro Lombardi, Fabio Mascagni e Massimo Signorini alla fisarmonica. Perugia, 'Viaggio Telecom. Progetto Italia', Teatro Morlacchi, 6 luglio 2004.

Attori per il teatro di Mario Luzi

a cura di Sandro Lombardi. Con Marion D'Amburgo, Iaia Forte, Sandro Lombardi, Fabio Mascagni, Alessandro Schiavo e Massimo Signorini alla fisarmonica. Pienza, Pieve di Corsignano, 26 luglio 2004.

Solo e pensoso

Sandro Lombardi legge Francesco Petrarca. Con Fabio Mascagni e Massimo Signorini alla fisarmonica. Arezzo, Casa Petrarca, 25 settembre 2004.

Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini

di Mario Luzi. Uno spettacolo di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Con Marion D'Amburgo, Clara Galante, Sandro Lombardi, Fabio Mascagni, David Riondino, Massimiliano Speziani, Alessandro Schiavo. Scene di Paolo Cavinato. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Gianni Pollini. Regista assistente: Giovanni Scandella. Costumista assistente: Marco Baratti. Maestro di canto: Francesca Della Monica. Capo macchinista: Lorenzo Martinelli. Suono: Antonio Lovato. Ufficio stampa: Simona Carlucci. Foto di scena: Marcello Norberth. Organizzazione: Patrizia Cuoco. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze - Comune di Siena. Siena, Teatro dei Rozzi, 8 ottobre 2004.

Aristaeus

di Hans Werner Henze, per voce recitante e orchestra (1997-2003) 30', prima. Orchestra dell'Arena di Verona. direttore Johannes Debus, voce recitante Sandro Lombardi. Venezia, Teatro Malibran, 48° festival internazionale di musica contemporanea. 17 ottobre 2004.

Pesci fuor d'acqua

quattro monologhi di Ginevra Bompiani, con musiche di Renato Chiesa. Con Sandro Lombardi e Fabio Mascagni, voci recitanti. Ensemble Nehar Shalom: Shalom Budeer, violino, Calogero Palermo, clarinetto, Tonino Riolo, pianoforte. Genova, Teatro dell'Archivolto, 23 ottobre 2004.

Re Orso

di Arrigo Boito. A cura di Polo Castagna. Con Sandro Lombardi, Fabio Mascagni, Marco Vergani. Roma, 'Luoghi della Memoria. Attori e poesia.', Auditorium di Mecenate, 2 novembre 2004.

Quando la fantasia ballava il 'boogie'

scritti di Goffredo Parise letti da Sandro Lombardi. Interventi di Gian Mario Villalta e Silvio Perrella. A cura di Daniela Basso. In collaborazione con Adelphi. Treviso, Fondazione Benetton. Palazzo Bomben, 28 giugno 2005.

Sandro Lombardi con Chiara Muti leggono e raccontano *Antigone di Sofocle* di Bertolt Brecht

Ascoli Piceno, Cortile del Museo Archeologico, 6 luglio 2005.

Pascoli

un recital di Sandro Lombardi. A cura di Federico Tiezzi. Luci di Paolo Baroni. Suono di Antonio Lovato. Santarcangelo dei Teatri. San Mauro Pascoli, Villa Torlonia, 10 luglio 2005.

Guerra e pace

di Lev Tolstòj, raccontato in venti puntate da Luciano Bellosi, Maria Cassi, Silvio Castiglioni, Marion D'Amburgo, Siro Ferrone, Iaia Forte, Clara Galante, Stefania Graziosi, Massimo Grigò, Sandro Lombardi, Dario Marconcini, Ciro Masella, Francesco Niccolini, Renata Palmiello, Annibale Pavone, Tommaso Ragno, David Riondino, Massimiliano Speziani, Federico Tiezzi, Massimo Verdastro. Un progetto di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Musiche di Pjotr Iljch Tchaikovskj, scelte da Paolo Terni. Narratrice: Marion D'Amburgo. Regista assistente: Giovanni Scandella. Assistente alla drammaturgia: Giulia Tellini. Firenze, Giardino dei Semplici, dal 22 giugno al 19 luglio 2005.

Murale

di Mahmud Darwish. A cura di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi e Mahmud Darwish. Musiche di Georges I. Gurdjeff e Thomas de Hartmann. Suono: Antonio Lovato. Mantova, Fesivaletteratura. Teatro Bibiena, 8 settembre 2005.

Gli Uccelli

di Aristofane. Traduzione di Dario Del Corno. Draammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Con Leonardo Capuano, Silvio Castiglioni, Marion D'Amburgo, Clara Galante, Sandro Lombardi, Ciro Masella, Marta Richeldi, Alessandro Schiavo, Massimo Verdastro. Musicista: Aleksandar Karlic. Scene: Pier Paolo Bisleri. Costumi: Giovaanna Buzzi. Luci. Gianni Pollini. Regista assistente: Giovanni Scandella. Maestro di canto: Francesca Della Monica. Capo macchinista: Lorenzo Martinelli. Organizzazione: Patrizia Cuoco. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze - Emilia Romagna Teatro, Modena. Firenze, Teatro Goldoni, 3 novembre 2005.

Cotidie morimur - Vivere per la morte

su testi di Epicuro, Lucrezio, Pindaro, Platone, Seneca. Regia di Claudio Longhi. Con Sandro Lombardi e Galatea Ranzi. Interventi di Massimo Cacciari e Ivano Dionigi. Centro Studi 'La permanenza del Classico', Dipartimento di Filologia Classica e Medioevale dell'Università di Bologna. Bologna, Aula Magna di Santa Lucia, 4 maggio 2006.

Laborintus

di Luciano Berio, su testi di Edoardo Sanguineti. Tempo Reale Ensemble. Direttore: Danilo Grossi. Voce recitante: Sandro Lombardi. Festival Fabbrica Europa 2006. Firenze, Stazione Leopolda, 16 maggio 2006.

Il Vangelo di Marco

Commento magistrale di Maurizio Bettini. Lettura di Sandro Lombardi. Rimini, Antico/Presente. Festival del Mondo Antico, Anfiteatro Romano, 16 giugno 2006.

Don Chisciotte della Mancia

di Miguel de Cervantes. 20 serate a cura di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Con Riccardo Bini, Giuseppe Cederna, Silvio Castiglioni, Angela Finocchiaro, Mario Fortunato, Clara Galante, Sandro Lombardi, Ciro Masella, Francesca Mazza, Ivano Marescotti, Stefano Massini, Annibale Pavone, Marta Richeldi, David Riondino, Giuliano Scabia, Massimiliano Speziani, Pier Luigi Tazzi, Federico Tiezzi, Massimo Verdastro. Narratrice: Marion D'Amburgo. Drammaturgia: Marion D'Amburgo e Sandro Lombardi. Musiche a cura di Giovanni Scandella. Assistente alla drammaturgia: Alessandra Lombardi. Firenze, Chiostro delle Oblate, dal 9 giugno al 6 luglio 2006.

Notturmo in versi

Sandro Lombardi legge Dante Alighieri, Giorgio Caproni, Giacomo Leopardi, Mario Luzi, Alda Merini, Eugenio Montale, Aldo Palazzeschi, Pier Paolo Pasolini, Giovanni Pascoli, Umberto Saba. Vinci, piazza dei Guidi, 19 luglio 2006.

Sette poeti per ricordare un'amica

Sandro Lombardi per Marisa Fabbri. Poppi, Castello dei Conti Guidi, 22 luglio 2006.

La ragazza Carla

di Elio Pagliarani. Scena, regia e interpretazione di Sandro Lombardi. Radicondoli, Vecchio Frantoio, 31 luglio 2006.

Guerra e pace

di Lev Tolstòj, raccontato in venti puntate da Sandro Lombardi, Vittorio Franceschi, Marco Martinelli, Ivano Marescotti, Umberto Bortolani, Ciro Masella, Mariangela Gualtieri, Clara Galante, David Riondino, Marion D'Amburgo, Annibale Pavone, Vera Bemoccoli, Marco Sgrosso, Massimo Verdastro, Elena Bucci, Francesca Mazza, Massimo Grigò, Silvio Castiglioni, Massimiliano Speziani, Federico Tiezzi. Un progetto di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Musiche di Pjotr Iljch Tchaikovskj, scelte da Paolo Terni. Narratrice: Marion D'Amburgo. Regista assistente: Giovanni Scandella. Assistente alla drammaturgia: Giulia Tellini.

Bologna, Cortile del Museo Civico Medievale, 1 - 25 agosto 2006.

Antigone di Sofocle

di Bertolt Brecht da Friedrich Hölderlin. Traduzione di Cesare Mazzonis. Regia di Federico Tiezzi. Con Silvio Castiglioni, Giampiero Ciccì, Marion D'Amburgo, Clara Galante, Massimo Grigò, Sandro Lombardi, Chiara Muti, Annibale Pavone, Alessandro Schiavo, Massimiliano Speziani, Debora Zuin. Scene di Francesco Calcagnini. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Gianni Pollini. Regista assistente: Giovanni Scandella. Capo macchinista: Lorenzo Martinelli. Capo elettricista: Gianni Pollini. Suono: Antonio Lovato. Ufficio stampa: Simona Carlucci. Assistente all'allestimento: Barbara Weigel. Foto di scena: Marcello Norberth. Organizzazione: Patrizia Cuoco. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze - Fondazione Teatro Metastasio, Prato - Emilia Romagna Teatro, Modena. Berlino, Brechtfest, Berliner Ensemble, 30 agosto 2006.

Julius Fucik, parte prima

di Luigi Nono. Orchestra del Teatro La Fenice. Direttore: Peter Hirsch. Voci recitanti: Sandro Lombardi, Ciro Masella. Venezia, La Biennale. 50° Festival di Musica Contemporanea. Venezia, Teatro La Fenice, 4 ottobre 2006.

4 novembre '66. La grande guerra dell'Arno

oratorio per voci e archi

di Francesco Niccolini. Regia di Francesco Niccolini. Con Sandro Lombardi, Anna Meacci, Marco Paolini. Quartetto di Toscana: Daniele Iannaccone, violino; Nicola Dalle Luche, violino; Lorenzo Falconi, viola; Alice Gabbiani, violoncello. Studi e ricerche: Beatrice Capelli, Consulenza storica: Camillo Brezzi, Consulenza scientifica: Andrea Chesi. Elaborazione immagini: Riccardo Sottili. Una produzione Teatro Puccini, Comune di Firenze. Firenze, Teatro Verdi, 4 novembre 2006.

Sogno di un mattino di primavera

poema tragico di Gabriele D'Annunzio. Drammaturga e regia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Con Davide Calabrese, Marion D'Amburgo,

Sandro Lombardi, Annibale Pavone, Marta Richeldi, Alessandro Schiavo. Allestimento scenico: Fabrizia Scassellati Sforzolini. Costumi: Giovanna Buzzi. Luci: Gianni Pollini. Suono: Antonio Lovato. Regista assistente: Giovanni Scandella. Maestro di canto: Francesca Della Monica. Sarta: Maria Antonietta Lucarelli. Coordinamento organizzativo: Regina Piperno. Segreteria amministrativa: Valeria Vanni. Ufficio stampa: Simona Carlucci. Fotografie di scena: Marcello Norberth. Organizzazione: Patrizia Cuoco, Ida De Robertis. Compagnia Lombardi - Tiezzi, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Museo Nazionale del Bargello, ETI - Teatro della Pergola, Banca Aletti - Gruppo Banca Popolare di Verona e Novara. Firenze, Cortile del Museo del Bargello, 9 maggio 2007.

Le ceneri di Gramsci

uno spettacolo ideato ed eseguito da Sandro Lombardi e Virgilio Sieni. Musiche di Angelo Badalamenti. Luci: Vincenzo Alterini. Suono: Antonio Lovato. Assistente alla regia: Carlo Cuppini. Oggetti di scena: Lorenzo Pazzagli. Coordinamento organizzativo: Regina Piperno. Segreteria amministrativa: Roberto Mansi, Valeria Vanni. Organizzazione: Patrizia Cuoco, Ida De Robertis, Daniela Giuliano. Fotografie di scena: Marcello Norberth. Compagnia Lombardi - Tiezzi, Compagnia Virgilio Sieni, Mittelfest 2007. Cividale del Friuli, Monastero Maggiore, 20 luglio 2007.

Alla Luna

u testi di Giacomo Leopardi. Musiche di Ludwig van Beethoven, Frederic Chopin, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Eric Satie, Franz Schubert, Robert Schumann. Sandro Lombardi: voce recitante, Federico Ferri: violoncello, Daniele Proni: pianoforte. Monte delle Formiche - Pianoro (Bologna), 31 luglio 2007.

Frammento paradisiaco

Sandro Lombardi legge Dante. Produzione: Faber Teater (Chivasso). Villadeati, 11 agosto 2007.

L'infanzia di Saturno

un progetto di Cristina Barbuti, Carlo Fabiani, Sandro Lombardi, Alexander Lonquich. Mantova, Festivalletteratura 2007.

Bambini, testi di Thomas Bernhard, Goffredo Parise, Arthur Rimbaud. Musiche di Leos Janáček, Gustav Mahler, Bohuslav Martinu., Robert Schumann. Voce recitante: Sandro Lombardi. Pianoforte: Alexander Lonquich. Orchestra da camera di Mantova: violino: Filippo Lama, viola: Klaus Manfrini, violoncello: Stefano Guarino, flauto e ottavino: Roberto Fabiano, oboe: Rossana Calvi, clarinetto: Anton Dressler, clarinetto basso:

Simone Znacchi, fagotto: Andrea Bressan, corno: Andrea Leasi, tromba: Marco Braitto. Mantova, Teatro Scientifico Bibiena, 7 settembre 2007.

Frammento serio e giocoso, testi di Alberto Arbasino, Walter Benjamin, Ingmar Bergman, Truman Capote, Giovanni Comisso, Charles Dickens, Tony Duvert, Siegmund Freud, Carlo Emilio Gadda, Constantinos Kavafis, Sandro Lombardi, Marisa Madieri, Elsa Morante, Giovanni Pascoli, Pier Paolo Pasolini, Sandro Penna, Arthur Rimbaud, Marcel Proust, Umberto Saba, Giuliano Scabia, Dr. Schreber, Sergio Tofano, Patrizia Valduga.. Musiche di Béla Bartók, Georges Bizet, György Kurtàg, György Ligeti, Robert Schumann, Igor Stravinsky. Voce recitante: Sandro Lombardi. Pianoforte: Cristina Barbuti e Alexander Lonquich. Mantova, Teatro Sceintifico Bibiena, 8 settembre 2007.

Pierino Porcospino, testi di Federico Fellini, Heinrich Hoffmann, Andrea Zanzotto. Musiche di Camille Saint-Säens, Dimitri Shostakovich. Voce recitante: Sandro Lombardi. Pianoforte e direzione: Alexander Lonquich. Orchestra da camera di Mantova: pianoforte: Cristina Barbuti, tromba: Marco Braitto. Mantova, Teatro Scientifico Bibiena, 8 settembre 2007.

Maria

di Marisa Madieri. Drammaturgia e interpretazione: Sandro Lombardi. Commento musicale di Francesco D'Errico. Produzione: Fondazione Premio Napoli, Napoli, Conservatorio, Sala Scarlatti, 9 ottobre 2007.

I giganti della montagna

mito incompiuto di Luigi Pirandello, con un finale di Franco Scaldati. Regia di Federico Tiezzi. Con Andrea Carabelli, Silvio Castiglioni, Roberto Corradino, Marion D'amburgo, Iaia Forte, Clara Galante, Sandro Lombardi, Ciro Masella, Alessandro Schiavo, Massimo Verdastro, Debora Zuin. Drammaturgia: Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Scene: Pier Paolo Bisleri. Costumi: Giovanna Buzzi. Luci: Gianni Pollini. Regista assistente: Giovanni Scandella. Musiche elaborate ed eseguite da Aleksandar Karlic. Maestro di canto: Francesca Della Monica. Videoanimazione: Antonio Giacomini. Cartoons: Antilena Nicolizas. Capo macchinista: Lorenzo Martinelli. Tecnico video: Tommaso Checcucci. Sarta: Maria Antonietta Lucarelli. Amministratore: Elisa Civai. Coordinamento organizzativo : Regina Piperno. Collaborazione organizzativa: Teresa Bettarini. Segreteria amministrativa: Valeria Vanni. Ufficio stampa: Simona Carlucci. Fotografie di scena: Marcello Norberth. Organizzazione: Patrizia Cuoco, Ida De Robertis. Produzione: Compagnia Lombardi - Tiezzi (Firenze) - Teatro di Roma (Roma). Prima rappresentazione: Roma, Teatro Argentina, 3 novembre 2007.

Cultura e parole tradite

lettura manzoniana di Sandro Lombardi. A cura di Camillo Fornasieri. Produzione: Centro Culturale di Milano. Milano, Teatro Dal Verme, 10 dicembre 2007.

Rasoio di Guerra

melologo per sei strumenti e voce recitante, da *La segregazione* di Vincenzo Pardini. Musica di Adriano Guarnieri. Voce recitante: Sandro Lombardi. Direzione musicale: Pietro Borgonuovo. Ideazione scenica: Laura Croce. Ideazione del progetto: Fabio Bagnoli. Flauto: Luciano Tristaino, oboe: Fabio Bagnoli, violoncello: Francesco Dillon, trombone: Antonio Sicoli, violino: Duccio Ceccanti, pianoforte: Matteo Fossi. Produzione: Assessorato alla Cultura del Comune di Fucecchio - Fondazione Montanelli-Bassi - Associazione Volumina - RAI-trade. Prima esecuzione: Fucecchio (Fi), Auditorium La Tinaia, 23 dicembre 2007.

Erodiàs

di Giovanni Testori. Con un prologo da Mallarmé di Patrizia Valduga. Uno spettacolo di e con Sandro Lombardi. E con Ciro Masella. Allestimento scenico di Fabrizia Scassellati. Costumi di Marion D'Amburgo. Musiche originali di Giancarlo Cardini. Luci di Gianni Pollini. Suono di Antonio Lovato. Maestro di canto: Francesca Della Monica. Regista assistente: Francesco Torrigiani. Fonico: Tommaso Mantelli. Assistenza logistica: Raffaella Ciuffreda. Coordinamento organizzativo: Regina Piperno. Amministrazione; Valeria Vanni. Fotografie di scena: Marcello Norberth. Organizzazione: Ida De Robertis. Produzione: Compagnia Lombardi Tiezzi, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Soprintendenza Speciale P.S.A.E. e per il Polo Museale della città di Firenze, Museo Nazionale del Bargello, ETI - Teatro della Pergola, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Regione Toscana. Realizzato grazie all'Ente Cassa di Risparmio di Firenze. Prima rappresentazione: Firenze, Cortile del Museo Nazionale del Bargello, 13 maggio 2008.

Destinazione del sangue

opera poetico musicale di Christian Carrara e Davide Rondoni. Sandro Lombardi: voce recitante. Silvia Cappellini Sinopoli: pianoforte. Daniela Petracchi: violoncello. Orchestra Sinfonica Abruzzese. Flavio Emilio Scogna: direttore. Produzione: Musica d'estate al Laterano. Prima esecuzione: Roma, Cortile del Palazzo Lateranense, 20 giugno 2008.

Platero y Yo

op. 190 per voce recitante e chitarra, di Mario Castelnuovo-Tedesco, su testo di Juan Ramon Jimenez (versione italiana di Carlo Bo). Sandro Lombardi, voce recitante. Luigi Attademo, chitarra. Prima esecuzione:

Firenze, Auditorium al Duomo, 8 luglio – Fiesole, Teatro Roamno, 9 luglio 2008.

La nostra famiglia ha perso la guerra

di David Grossman. Musiche di Michele dall'Ongaro. Voce narrante: Sandro Lombardi. Ensemble degli Illuminati. Pino Cangialosi: direttore. Un progetto di David Riondino e Fabio Battistelli. Produzione: Festival delle Nazioni – Teatro degli Illuminati. Prima esecuzione: San Giustino (Città di Castello), 26 agosto 2008.

Una strana gioia di vivere

di Sandro Penna. Musiche di Pier Paolo Cascioli.

Pigre divinità

di Patrizia Cavalli- Musiche di Andrea Cera.

Drammaturgia e regia di Giorgio Pressburgher. Voci recitanti: Sandro Lombardi, Sara Alzeta, Giuliano Geri, Lorenzo Moncelsi. Soprani: Erika Frigo, Maria Kostraki. Ensemble Musicale del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto. Direttore: Francesco Massimo. Produzione: Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto. Prima esecuzione: Spoleto, Teatro Caio Melisso, 5 settembre 2008.

Passaggio in India

di Santha Rama Rau, dal romanzo di Edward M. Forster. Traduzione di Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Con Fabricio Christian Amansi, Andrea Carabelli, Daniele Bonaiuti, Silvio Castiglioni, Giovanni Franzoni, Giulia Lazzarini, Sandro Lombardi, Sandro Mabellini, Ciro Masella, Graziano Piazza, Massimo Verdastro, Debora Zuin. Drammaturgia: Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Scene: Francesco Calcagnini. Costumi: Giovanna Buzzi. Luci: Roberto Innocenti e Gianni Pollini. Regista assistente: Giovanni Scandella. Musiche elaborate ed eseguite da Aleksandar Karlic. Maestro di canto: Francesca Della Monica. Direttore di scena: Marco Serafino Cecchi. Primo macchinista: Lorenzo Martinelli. Primo elettricista: Gianni Pollini. Aiuto elettricista / video: Marrico Rocchi. Sarta: Antonietta Lucarelli. Amministratrice di compagnia: Lucia Pascali. Ufficio stampa: Simona Carlucci. Fotografie di scena: Marcello Norberth. Direttore tecnico e degli allestimenti: Renzo Cecchini. Ufficio Produzione: Corrado Casini. Cura della produzione: Francesca Bettalli. Comunicazione: Franca Mezzani. Produzione: Teatro Metastasio Stabile della Toscana – Compagnia Sandro Lombardi. Prima rappresentazione: Prato, Teatro Metastasio, 25 ottobre 2008.

L'Angelo del Liponard. Un delirio amorso

melologo per voce recitante, oboe concertante, percussioni, flauto e violoncello. Testo di Mario Tobino. Musica di Silvia Colasanti. Voce recitante: Sandro Lombardi. Direttore: Pietro Borgonovo. Oboe: Fabio Bagnoli. Percussioni: Antonio Caggiano. Flauto: Luciano Tristaino. Violoncello: Francesco Dillon. Progetto di Fabio Bagnoli. Produzione: Fondazione Mario Tobino - Associazione Volumina. Prima rappresentazione: Fucecchio, Auditorium La Tinaia, 23 dicembre 2008.

Il riformatore del mondo

di Thomas Bernhard. Traduzione di Roberto Menin. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Giovanni Scandella. Con Marion D'Amburgo e Sandro Lombardi. Scene: Fabrizia Scassellati. Luci: Gianni Pollini. Suono: Antonio Lovato. Produzione: Compagnia Sandro Lombardi, Soprintendenza Speciale P.S.A.E. e per il Polo Museale della città di Firenze, Museo Nazionale del Bargello, ETI - Teatro della Pergola, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Regione Toscana. Prima rappresentazione: Firenze, Cortile del Museo Nazionale del Bargello, 3 giugno 2009.

Signora madre, padre mio caro

da *Post mortem* di Albert Caraco e da *Lettera al padre* di Franz Kafka. Versione scenico di Furio Bordon. Con Sandro Lombardi e Massimo Verdastro. Produzione: Mittelfest 2009. Prima rappresentazione: Spoleto, 52° festival dei 2 Mondi, San Nicolò, 10 luglio 2009.

L'uomo dal fiore in bocca

di Luigi Pirandello

drammaturgia di Sandro Lombaedi. Regia di Roberto Latini. Scena di Luca Baldini. Luci di Gianni Pollini. Costumi di Marion D'Amburgo. Capo macchinista: Sandro Lo Bue. Fonico: Fabrizio Gambineri. Assistenza logistica di Francesca Lumachi. Elettricista: Riccardo Parrini. Macchinista: Francesco Pangaro. Produzione: Compagnia Sandro Lombardi, Firenze; Soprintendenza Speciale P.S.A.E. e per il Polo Museale di Firenze; Museo Nazionale del Bargello; ETI, Teatro della Pergola; Associazione 'Amici del Bargello'; Firenze Musei; Firenze Estate 2010. Prima rappresentazione: Firenze, Cortile del Museo del Bargello, 18 maggio 2010.

I promessi sposi alla prova

di Giovanni Testori

drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene: Pier Paolo Bisleri Costumi: Giovanna Buzzi. Luci: Gianni Pollini. Regista assistente: Giovanni Scandella: Maestro di canto: Francesca della Monica. Assistente alla regia: Fabrizio Sinisi. Con: Sandro Lombardi,

Francesco Colella, Debora Zuin, Marion D'Amburgo, Caterina Simonelli, Alessandro Schiavo, Massimo Verdamo, Iaia Forte. Direttore allestimento: Renzo Cecchini. Assistente agli allestimenti: Giulia Giardi. Direttore di scena: Marco Serafino Cecchi. Capo macchinista: Lorenzo Martinelli. Capo elettricista: Gianni Pollini. Elettricista, fonico: Tommaso Checcucci. Sarta: Antonietta Lucarelli. Amministratrice di compagnia: Elena Patruno. Cura della produzione: Francesca Bettalli. Collaborazione alla distribuzione: Angela Dal Piaz. Ufficio stampa: Simona Carlucci, Franca Mezzani. Fotografo di scena: Marcello Norberth. Produzione: Teatro Metastasio Stabile della Toscana; Teatro Stabile di Torino; Compagnia Sandro Lombardi. Prima rappresentazione: Milano, Teatro Paolo Grassi, 26 ottobre 2010.

Lo stesso mare, di Fabio Vacchi, su libretto di Amos Oz. Direttore: Alberto Veronesi. Regia: Federico Tiezzi. Assistente di regia: Giovanni Scandella. Assistente per la drammaturgia: Fabrizio Sinisi. Scene: Gae Aulenti. Assistenti scenografo: Greta Podestà e Nina Artioli. Costumi: Giovanna Buzzi. Light design: Gianni Pollini. Videoproiezioni: Antonio Giacomini. Narratore 1: Sandro Lombardi. Narratore 2: Giovanna Bozzolo. Narratore 3: Graziano Piazza. Albert: Julian Tovey, Dita: Yulia Aleksyuk, Bettin: Chiara Taigi, Nadia: Sabina Macculi, Miriam: Giovanna Lanza, Ghighi: Stefano Pisani, Dobi: Danilo Formaggia, Rico: Alessandro Castellucci. Orchestra della Fondazione Petruzzelli. Produzione: Fondazione lirico sinfonica Petruzzelli e Teatri di Bari. Prima rappresentazione: Bari, Teatro Petruzzelli, 28 aprile 2011.

La morsa,

di Luigi Pirandello.

Regia di Arturo Cirillo. Con: Arturo Cirillo, Sandro Lombardi, Marta Richeldi. Scene di Dario Gessati. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Suono di Antonio Lovato. Regista assistente: Fabrizio Sinisi. Capo elettricista: Tommaso Checcucci. Fonico: Fabrizio Gambineri. Assistenza logistica: Francesca Lumachi. Amministrazione: Valeria Vanni. Ufficio stampa: Simona Carlucci. Fotografie di scena: Marcello Norberth. Relazioni istituzionali: Angela Dal Piaz. Organizzazione: Ida De Robertis. Produzione: Compagnia Sandro Lombardi, Firenze; Soprintendenza Speciale P.S.A.E. e per il Polo Museale di Firenze; Museo Nazionale del Bargello; Associazione 'Amici del Bargello'; Firenze Musei; Firenze Estate 2011; Ente Cassa di Risparmio. Firenze. Prima rappresentazione: Firenze, Cortile del Museo del Bargello, 24 maggio 2011.

Il mio Pasolini

di Sandro Lombardi. Con Sandro Lombardi e Francesco Colella. Introduzione di Giuseppe Frangi. Produzione: Compagnia Sandro

Lombardi, Firenze. Prima rappresentazione: Novate milanese, Casa Testori,
20 giugno 2011.