

Menelao a Siracusa. Conversazione con Sax Nicosia *a cura di Raffaella Viccei*

Un pomeriggio di luglio. Il cielo sopra Torino è attraversato da nuvole bizzarre. Nella strada di un caffè all'aperto, vicino alla Stazione di Porta Susa, tra persone che si affrettano, sostano, tra voci che si intrecciano, un volto aspetta e, ancora senza parole, racconta già.

Lo sguardo è mobile e curioso, come sanno essere gli occhi di chi ha desiderio di vita, la fronte alta è spazio di pensieri, il sorriso travolge. Intuisco che la conversazione con Sax Nicosia, attore di teatro, cinema, radiodrammi, regista, porterà verso materiali e immaginari non scontati e avrà quella leggerezza che possiede solo la profondità del sentire.

R. V. Il teatro antico di Siracusa: questo spazio – intendo lo spazio nudo, al di là della scenografia –, fortemente connotato ha avuto un'influenza, e se sì, di che tipo, sul tuo lavoro di costruzione del personaggio? Ha determinato alcune tue scelte nell'interpretare il ruolo di Menelao nell'*Elena* di Euripide?

S. N. Sì, assolutamente. Di recente ho iniziato a studiare la tecnica di Sanford Meisner, in un laboratorio tenuto da Tom Radcliffe (<https://www.themeisner-center.com/>). Sono solo all'inizio e sarà un percorso di studio molto lungo, tuttavia questo inizio mi è servito molto per impostare il lavoro sul personaggio di Menelao. Uno degli aspetti di questa tecnica teatrale riguarda il modo di affrontare un monologo. In un dialogo hai un interlocutore sulla scena, sei aperto all'altro, ascolti, c'è un rapporto. In un monologo, in teoria, questo rapporto manca ma, in realtà, non è così perché c'è comunque un 'altro' con cui entri in relazione: non è ovviamente un personaggio sul palco, ma è il pubblico. In un monologo, più che in un dialogo, l'attore non può fare a meno di sapere che le parole che dice, le dice al pubblico e che lui solo, e non gli altri personaggi, le ascoltano.

La particolarità del teatro antico di Siracusa è lo spazio concesso al pubblico,

un pubblico di cinquemila persone, e questa presenza non può non influire sul tuo lavoro di attore.

Chi è Menelao? È Menelao stesso a dirlo nel suo primo monologo: un uomo che non vorrebbe essere mai esistito – cosa ben diversa dal più semplice ‘voler morire’ –; è un uomo in preda allo sconforto, è incredulo di fronte alle traversie che ha dovuto attraversare e che sta ancora sopportando, ma non si lamenta. Sa, nonostante tutto, di essere stato un condottiero, un uomo che ha guidato ben più di cinquemila persone. Un attore che interpreta Menelao, che è un re, e che nel primo monologo dice in modo inequivocabile: «non è piccola cosa aver portato a Troia, al di là del mare, il più grande esercito che si sia mai visto», deve essere consapevole che quelle parole le dice a cinquemila esseri umani con le loro personalissime e uniche storie. Sperimentare questa relazione è stato per me incontrare qualcosa che assomiglia al divino. Una simile relazione è *larger than life*, una amplificazione della vita stessa. Per me questa è la gestione dello spazio, di quello spazio siracusano che è un abbraccio. Quelle persone sono protese verso di te, le vedi, le guardi negli occhi, e sono lì per te e con te. Le cominci a vedere prima di entrare, dagli alberi dietro alla scena. Ricordo che ero lì, in una delle prime rappresentazioni, insieme al bravissimo coreuta Giancarlo Latina e gli ho detto: “Io li amo tutti”. Sì, lo so, potrebbe sembrare una cosa un po’ *new age*, ma da vent’anni che faccio questo lavoro, vedere quei volti in modo così chiaro, ha paradossalmente azzerato in me la paura, l’ansia che di solito ti assale quando stai per entrare in scena. Il pubblico è il tuo migliore amico.

C’è dell’altro. Questo spazio non nasconde, non ti sconta nulla, ha una forza, che viene da lontano, che non ti permette di essere da un’altra parte, e può divorarti se non lo usi bene.

Ci sono state volte in cui, nel dialogo successivo a quello dell’agnizione di Elena, io e Laura Marinoni eravamo così connessi che, nonostante i moltissimi spettatori, eravamo soli. Dire questo è dare piena dignità a tutto il pubblico, perché io e Laura eravamo talmente dentro una determinata circostanza e, allo stesso tempo, così al servizio di chi stava guardando e ascoltando, che il nostro reciproco accordarsi si alimentava anche dall’accordo del pubblico, seduto sulle gradinate, con noi, che eravamo sulla scena. C’è stata una replica che non dimenticherò mai. Quando io e Laura, finito il dialogo, ci siamo baciati, è partito un applauso che è stato per noi commovente perché era un applauso che dimostrava che il pubblico aveva capito la qualità della storia in quel momento, la storia di due amanti che non si vedono da diciassette anni, che non si sono mai traditi, e si sono ritrovati. La delicatezza con cui è iniziato l’applauso e con cui si è spento: indimenticabile.

R. V. Il fatto che sopra quel teatro non ci sia una copertura fissa, una protezione, intendo dire un tetto e che si reciti con il cielo sopra i gesti e le voci cosa ha significato per te, da attore? Per il pubblico questa assenza di copertura può avere più significati, più valori. Uno, ad esempio. Ho visto *Elena* in una sera in cui il cielo era nuvoloso e gli schermi con le nuvole erano un ulteriore specchio di quello che stava avvenendo naturalmente. Lo schermo che è qualcosa di fittizio, di modernissimo è entrato in relazione con qualcosa che è profondamente naturale, antico e contemporaneo allo stesso tempo, in un certo senso eterno, vale a dire il cielo, e con il testo stesso: «il dio Hermes, che mi avvolse in una nube, mi sollevò fra le distese dell'etere», dice Elena nel prologo.

S. N. Nella mia esperienza, il cielo è stato parte integrante dello spettacolo, non un elemento esterno e, da personaggio, l'ho usato in vari momenti. Quando arriva il servo, sbigottito, a dire a Menelao «Tua moglie si è alzata in volo e si è dissolta nelle profondità dell'etere [...] è scomparsa nel cielo e mentre lievitava magicamente fuori dalla grotta [...] diceva: poveri Troiani, poveri voi, Greci tutti: è per me che vi ammazzavate [...] E ora che il mio tempo fra voi è scaduto [...] me ne torno dal mio vero padre, il cielo», ecco io guardavo il cielo per cercare il fantasma di Elena, e nel cielo c'erano rondini, una volta i fenicotteri, e io cercavo tra gli uccelli, in quel cielo, una immagine di aria, una illusione, un inganno, che io avevo creduto essere la mia Elena, ma che in realtà «non era che una bambola malefica fatta di aria».

Un altro esempio. Il tramonto arrivava nello stesso momento in cui entrava in scena Teoclimeno, lo straordinario Giancarlo Judica Cordiglia, l'antagonista da buggerare. Questa sincronia è stata molto importante per me: acquattato sul bordo della scena, vedevo arrivare quel personaggio oscuro, negativo proprio quando la luce si stava spegnendo. E altra sincronia c'è stata alla fine, all'ingresso della bravissima Linda Gennari, il messaggero che scandiva il nero racconto della strage compiuta da Menelao sulla nave, il sangue del toro sacrificato, quello degli uomini di Teoclimeno, tanto inarrestabile da trasformare il ponte della nave in «un lago di sangue». Le parole del messaggero arrivavano nel buio più completo. Il cielo è stato scenografia, ha fatto parte della gestione dello spazio, ha potenziato certe entrate in scena di certi personaggi.

R. V. Nella scenografia di *Elena* e nella regia l'acqua ha diverse funzioni e significati. Immagino che l'acqua abbia avuto un ruolo rispetto ai movimenti di voi attori, che avete recitato per lo più dentro e fuori uno specchio liquido.

S. N. L'acqua fa parte del percorso fisico che Menelao compie. In particolare all'inizio, quando il mio gesto è estremamente reale e concreto: trascinare una

nave. Sapere che questo ‘oggetto’, che si muove tra la sabbia e l’acqua, che vive nell’acqua, può muoversi e vivere così anche in scena, mi ha aiutato molto nel gesto. L’acqua ha riguardato soprattutto i coreuti, per il tipo di lavoro che dovevano fare, e in generale l’intera compagnia specialmente durante il mese di prove, che è stato funestato da un imprevisto tempo invernale e stare in acqua non era sempre facile. Ciononostante – e ci tengo a dirlo – nessuno si è ammalato ... e mi piace pensare che questo sia successo perché c’è stata da subito una tale felicità in tutti noi, un tale impegno, un desiderio forte di dare il massimo, un tale divertimento che i giorni di pioggia, le condizioni meteo sfavorevoli non hanno potuto nulla. Ti racconto un episodio. Nel mio primo monologo c’è un momento in cui, trainando la nave, cado, e cado in acqua. La prima volta che ho provato questa scena al Teatro Greco mi sono fatto seriamente male a una costola, incrinandola: sono caduto male, esagerando forse in drammaticità ... Ecco, è, come la chiamo io, l’eccessiva generosità dell’attore deficiente! Questo non mi ha impedito, ogni volta che ho provato quel monologo, di ricadere come era giusto cadere, voglio dire, senza risparmiarmi. Quella difficoltà, insieme ad altre, è stata per il mio Menelao una ricchezza conquistata, prova dopo prova. Si è incrinata una costola, non importa: conta invece sapere che quel tipo di lavoro era irrinunciabile e che nessun ostacolo avrebbe potuto impedirmi di affrontarlo e superarlo. Un altro problema è stato gestire lo strascico del cappottone di Menelao, che diventa pesantissimo con l’acqua, anche perché è di panno, stoffa che assorbe molto. Si tratta di una difficoltà pratica: con quello strascico, appesantito dall’acqua, il rischio di inciampare a ogni passo, soprattutto quando camminavo all’indietro, era dietro l’angolo. Alla fine della prima prova in costume ricordo bene di essermi sentito goffo come un clown, ma per fortuna questa mia sensazione non corrispondeva a quella di chi mi guardava, di Davide Livermore in primo luogo. Evidentemente, come lui mi ha insegnato, non mi sono fatto ‘mangiare’ dal costume. Ecco, l’acqua è stata una difficoltà che non ho evitato, una compagna di lavoro non facile durante le prove ma il corpo a corpo con lei si è trasformato in una ricchezza incredibile e dal debutto in avanti non è esistita più: eravamo tutti a nostro agio con l’acqua, compresi i coreuti che avevano gonne molto lunghe e ampie. Il merito è stato delle prove, di come, in quei giorni di lavoro, siamo stati capaci di entrare in giusta relazione con quell’elemento.

R. V. Una componente essenziale in *Elena* è la musica: lo è a tal punto che può essere considerata a ragione un altro attore. E tu, Sax, hai dei trascorsi con la musica: hai studiato canto, sei stato regista di uno spettacolo in cui la musica è fondamentale, il *Dragpennyopera* (<http://www.ninasdragqueens.org/>)

dragpennyopera/). Quali sono le musiche di Menelao? Come racconteresti il tuo Menelao attraverso la musica?

S. N. Le musiche di Andrea Chenna hanno pervaso tutto l'allestimento, e giustamente tu le definisci 'un altro attore'. Sono state utilizzate fin dal primo giorno di prova e ora non riesco a pensare alle parole di Menelao slegate da quel tappeto sonoro, scena per scena, e questo è valso per tutti gli interpreti. Ma per rispondere alla tua domanda, e sovrapporre i miei personalissimi riferimenti musicali, inizierei a raccontare Menelao con la musica dei *Tambours du Bronx* (www.tamboursdubronx.com), con l'energia contagiosa della loro musica che sa di vento, di gloria, di lotta e disperazione. Menelao è un condottiero di giovani uomini, guidati «non con l'arbitrio e la violenza di un despota, ma conquistandone la devozione», è un re, è un uomo che ha combattuto una guerra epica. Penso allora anche alla musica di *A Perfect circle*, dei *Tool* (<https://www.aperfectcircle.com/>; <https://toolband.com/>), ma c'è un però. Il Menelao dell'*Elena* è anche un uomo provato, distrutto da dieci anni di guerra e da sette di tentativi di tornare a casa. Quando viene riportato a una realtà che giudica totalmente assurda e gli dicono che quella che lui ha portato via da Troia e ha chiuso in una grotta non è sua moglie, ma è una ingannevole «bambola» tutta aria, che invece sua moglie a Troia non c'è mai stata, che per lei Paride non è mai esistito, che la sua Elena non lo ha mai tradito, cosa fa Menelao di fronte a questo assurdo? Fa una rimozione di quei diciassette anni in tempo zero. Credo che Euripide abbia voluto dire che la potenza dell'amore, dell'onestà, della bellezza ha la forza di rimuovere tutto. Menelao sceglie in un attimo di tenersi stretta questa realtà, al di là di doppi, nuvole, inganni divini, guerre, la realtà di una donna che lo ama e che lo ha aspettato. E allora, addio *Les tambours*: questa musica non può raccontare il nuovo Menelao che, invece, assomiglia a Boccherini, a *La valse* di Ravel (<https://www.youtube.com/watch?v=TMSgWhIENSk>), che Andrea Chenna ha scelto per la scena in cui Menelao torna ad essere agli occhi di Elena non più un naufrago, ma di nuovo un re. Informato da Elena della volontà di Teoclimeno di sposarla, e del rischio di morte per chiunque voglia impedire il matrimonio, Menelao dice: ma guarda un po', «c'è uno che vuole sposare mia moglie? E chi è? Un potente di qui? O magari il re?»

“Sax, c'è *La Valse* sotto queste tue parole. Provi a recitarle come se fossi a corte, alla fine dell'Ottocento, con un piglio da principe, seduttivo, potente?” Qui è ovviamente Davide che parla. Livermore ti riporta spesso a un mondo musicale e tu, attore, provi a star dentro quelle atmosfere musicali anche con la recitazione. Il suo è un lavoro sulla recitazione concreto, potente, che usa la

musica come un trampolino per raggiungere luoghi a te sconosciuti. Nel mio caso, dopo anni di consuetudine lavorativa insieme, si aspetta che io abbia fatto gran parte del lavoro sul testo già al primo giorno di prova: poi interviene lui, che sa tirar fuori cose sorprendenti, a cui tu non penseresti mai. Ti faccio un esempio: ho appena finito di trasportare la nave, quello che ne resta, e la mia battuta è: «la mia nave ha urtato gli scogli e ora non è che un ammasso di storti relitti».

Direzione di Davide: “Chi sei tu?” / “Menelao” “Chi è Menelao?” / “Un re” “Cosa ha fatto Menelao in questi sette anni?” / “Ha guidato una nave” “Hai guidato una nave?” / “Sì” “Allora sei il capitano della tua nave?” / “Sì” “Dov’è la tua nave?” / “È dietro di me” “E com’è?” / “È distrutta”.

Tutto questo come si traduce in azione? «La mia nave ha urtato gli scogli». “Girati indietro a guardarla” – mi dice Davide – e io la guardo, ma non riesco, è troppo doloroso guardarla. E Davide: “Fammi capire che per te è troppo doloroso tenere gli occhi su quella nave. «E ora non è che un ammasso di storti relitti»: non puoi pronunciare queste parole guardando i resti della tua nave, perché quella visione è un tormento insopportabile, vuoi bene a quella nave come vuoi bene a un figlio, capisci? E allora quelle parole devi dirle girandoti e staccando lo sguardo”.

Torno brevemente alla musica. Il mio Menelao, una volta che rimuove *Les tambours*, *Perfet circle* e *Tool*, gode nel recitare su *La Valse*, perché quella musica gli ricorda chi è. L’unica musica che non gli appartiene e non capisce – ed è straordinaria, anche in questo, la regia musicale di Livermore e Chenna – è il potente *medley* di Rossini che in scena accompagna, non a caso, il suo antagonista Teoclimeno.

R. V. Dalle tue parole emerge una sincera e sconfinata ammirazione per Livermore, per il suo modo di lavorare e pure, tra le righe, per il suo modo di essere. Sarà anche poco originale l’immagine delle ‘affinità elettive’, ma in questo caso mi sembra rispecchiare bene il vostro rapporto.

S. N. Hai ragione, è una questione di affinità elettiva. Anche se lavoro con Davide da tanto, da dodici anni, e questo tempo condiviso ha certo un valore nella costruzione del nostro legame lavorativo, c’è una reciproca, profonda comprensione che esisterebbe anche al di là del tempo e che esiste al di là delle parole. Con questo voglio anche dire che Davide da me pretende molto, insomma l’asticella è sempre altissima; lui è un creatore di mondi. Dissemina il percorso attoriale di ricchissimi ostacoli che tu, attore, affronti volentieri perché, una volta superati, si rivelano sempre una grande risorsa. Gettare il

cuore oltre l'ostacolo: Davide mi ha abituato anche a questo e anche di questo gli sono grato. E poi la sua ironia, il suo umorismo, sono impagabili: passiamo molto del nostro tempo a ridere insieme.

R. V. Come ti sei preparato per affrontare il ruolo di Menelao?

S. N. Innanzitutto una lunga preparazione mnemonica, e non solo delle mie battute. Un preliminare lavoro di memoria totalmente slegato dal senso delle parole: il materiale verbale era immenso. Ho poi imparato a memoria il testo anche in siciliano – ho sempre vissuto a Torino, ma sono siciliano –. Il dialetto è la lingua della verità: è difficile mentire in dialetto. Certo, serve solo a te recitare in siciliano o in veneto, ma ti è molto utile per mettere alla prova la verità di quello che dici, verificare se quello che dici ha un senso. Ho poi affrontato l'analisi del testo, che impone di sapere esattamente che vita hanno le parole. Ho poi isolato, in ogni scena, il desiderio di Menelao, quello vero, stringente, il desiderio che muove l'azione e poi ho lavorato sull'azione conseguente. Ho cercato di capire perché Menelao è in quel determinato stato, perché dice quelle parole e non altre in quel preciso momento. Meisner dice: recitare è cercare di essere quanto più possibile onesti in un *set* di 'date circostanze'. Nel mio lavoro sul personaggio ho cercato di avere queste parole come faro: capire in ogni scena quali sono le date circostanze; cosa sto facendo; che cosa voglio. Sarebbe facile dire che nel primo monologo Menelao vuole non essere mai esistito. Sì, lo dice, ma non è quello che vuole veramente. Una delle cose che vuole davvero è il cibo: è un re che ha fame. Quale desiderio più forte della fame? Tu che sei un re, che sei abituato ad avere la tavola imbandita: «Mi sono vergognato di domandare: farmi vedere in questo stato mi umilia. Quando un uomo in vista ha un rovescio di fortuna, non sa adattarsi all'infelicità, e soffre più di chi è infelice da sempre».

Quali sono le date circostanze? Menelao è un re che ha avuto tutto, che ha perso tutto, che ha fame – dice nel secondo monologo: «chi se lo sarebbe immaginato: essere re e dover chiedere un tozzo di pane ad altri re» –, che trascina una nave, il relitto di una nave.

R. V. Come è avvenuto il tuo incontro con la tecnica di Meisner?

S. N. È stato un caso. Me ne ha parlato con entusiasmo una mia amica attrice e per una serie di circostanze favorevoli ho potuto seguire il laboratorio di Tom Radcliffe, cui ho accennato all'inizio della nostra conversazione. Anche se ho potuto frequentarlo solo pochi giorni, devo molto a Tom, a cominciare proprio dalla memorizzazione che, ovviamente, ho sempre fatto, ma mai nella maniera

metodica, sistematica che ho imparato da Radcliffe. La tecnica di Meisner non è la Tecnica: molte cose mi erano già note per altre vie, ma è il modo di metterle in ordine, di metterle insieme, in sinergia, in una specie di tabella, di schema di azione che ho trovato molto stimolante e utile.

Cara Raffaella, ascolta: «Dovevi morire allora, Pelope, quando nella piana dell'Elide sfidasti il re Enomao nella corsa delle quadrighe». Tu sai di cosa sto parlando ma, nonostante la meravigliosa traduzione, come posso gestire, io attore, queste parole, come posso farle arrivare a un pubblico che magari non sa di Pelope e di Enomao o non ricorda la corsa delle quadrighe? E allora, parola per parola, cerchi la vita: Pelope è il nonno di Menelao, non pronunci a caso il nome di tuo nonno. Provi a raccontare con solo due parole una gara mortale, immagini Ben Hur, anche se lì erano bighe e non quadrighe. Grazie all'immaginazione provi a rendere comprensibili e persino coinvolgenti passaggi non immediati come questo. L'immaginazione è uno degli strumenti più potenti dell'attore. E non finisce qui! Subito dopo questa battuta Menelao dice: «oppure quando lassù in cielo offristi docilmente il tuo corpo al banchetto degli dèi». Cos'è questo banchetto? Ed ecco che l'attore scopre Tantalò, antenato di Menelao. Qual è la vita di queste parole? È la vita del neonato Pelope, che viene offerto come cibo dal padre, Tantalò, agli dèi suoi ospiti. Prova a immaginare un neonato su un vassoio, pronto per essere mangiato. Tremendo, vero? Se tu attore – e lo dico con grandissima concretezza – non attivi l'immaginazione, non puoi restituire nulla al pubblico.

R. V. Hai lavorato più volte con i classici. Ci tengo a ricordare in particolare *Il giardino dei ciliegi*, *The Beggar's Opera*, *King Lear*, riletti con libera genialità dalle Nina's (<https://www.ninasdragqueens.org/>), ma è la prima volta che interpreti una tragedia greca. Rispetto agli altri classici che hai frequentato, cosa ti ha colpito maggiormente dell'*Elena* di Euripide?

S. N. La straordinaria forza e modernità del testo. È sorprendente come duemilacinquecento anni fa, in un testo teatrale, ci fossero i prodromi dell'intreccio, del disvelamento, del gioco della memoria, del doppio. In *Elena* si trovano moltissime anticipazioni del teatro del Settecento e di quello del Novecento. Goldoni e Molière; Schnitzler e Bernhard. E poi, come non rimanere colpiti dal messaggio antimilitarista che Euripide formula con una tale lungimiranza che, a sentirlo oggi, è così comprensibile, così contemporaneo?

Un altro pregio di questa *Elena* è la traduzione di Walter Lapini, una traduzione molto efficace, grazie alla quale si sente quanto il greco di Euripide sia una lingua viva. *Elena* è un esempio di teatro sublime.

R. V. «Chi nasce tondo non può morire quadrato... Il mio tondo è quello di essere un entusiasta di natura». Quando ha pronunciato questa battuta Menelao?

[*Risata fragorosa di Sax.*]

S. N. Qualche minuto prima di diventare Menelao, ancora in camicia bianca e bretelle, mentre ricevevo il Premio Assostampa per la mia interpretazione. Quelle parole erano un po' di mio nonno, un po' le mie. Che dire, Raffaella, non ho mai ricevuto un premio (<https://www.onlinesiracusa.it/assostampa-menzione-speciale-a-sax-nicosia/>) e quando mi è stato comunicato a telefono che sarei stato premiato in teatro, dentro di me è stato un miscuglio di incredulità, di vera incredulità, di gioia incontenibile, di lacrime.

Un premio acquista valore anche dal momento della vita in cui lo ricevi e dalle ragioni per cui lo ricevi. Il riconoscimento che mi è stato dato a Siracusa per me va molto, molto oltre l'importanza in sé del premio. Ha un valore umano che travalica il valore del premio stesso: è un riconoscimento al lavoro che ho fatto in questi anni e all'entusiasmo che non mi ha mai abbandonato.

Non sono state le parole sul premio a concludere la nostra conversazione ma queste:

La cosa più bella di questa *Elena* siracusana, Raffaella, è stato il lavoro corale, il sostegno che tutti ci siamo dati vicendevolmente. L'affiatamento, la gioia di lavorare insieme, la bellezza – e non in senso estetico –, la mancanza assoluta di personalismi, il gran desiderio di lavorare l'uno con e per l'altro, di ottenere il miglior risultato possibile per noi e per le persone che, tutte e singolarmente, sono venute in teatro ogni sera. Davvero: una compagnia straordinaria, alla quale sarò legato per sempre.

Sax Nicosia si diploma nel 2000 presso la Scuola per Attori del Teatro Stabile di Torino, fondata e diretta da Luca Ronconi. Ha lavorato, fra gli altri, con Giancarlo Cobelli, Mauro Avogadro, Ugo Gregoretti, Jerome Savary e Slobodan Milatovic. Ha preso parte a diverse fiction fra cui *Le 5 giornate di Milano*, *L'uomo sbagliato*, *Nebbie e Delitti 3*, nelle sit-com *Camera Cafè* e *Piloti*, e recentemente in *Non Uccidere*. Al cinema ha recitato in *L'uomo che ama* di Maria Sole Tognazzi, e nel 2012 è protagonista in *The Gerber Syndrome* di Maxì Dejoie. Nel 2009 è stato diretto da Carmelo Rifici al Piccolo Teatro di Milano e ha lavorato con Serena Sinigaglia in *Nozze di Sangue* e *Eros & Thanatos*. Nel 2011 si unisce alla compagnia delle Nina's Drag Queens in qualità di attore e regista, e nel novembre del 2015 debutta come regista con *DragPennyOpera* al Teatro Elfo-Puccini di Milano. Dal 2014 è nel

cast di *Off Off Arturo* insieme ad Arturo Brachetti. Nel 2017 dirige *La Bohème* di Puccini presso il Teatro NCPA di Mumbai (India), dove tornerà nel 2020 per dirigere *La Vedova Allegra* di Franz Lehar. A partire dal 2006 inizia la collaborazione artistica con Davide Livermore, che lo ha portato a interpretare i più diversi ruoli sia in opere liriche che in spettacoli di prosa, presso i più prestigiosi teatri italiani e internazionali, fra i quali: Teatro Regio di Torino, La Scala di Milano, Maggio Fiorentino, Montpellier Opera Festival, Palau De Les Arts di Valencia.