

20^{anni}
12

Piccolo Teatro Grassi
10 gennaio - 5 febbraio 2012

Piccolo
TEATRO DI MILANO • TEATRO D'EUROPA

La modestia

di Rafael Spregelburd
regia Luca Ronconi



PICCOLO

TEATRO DI MILANO - TEATRO D'EUROPA

Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

Soci Fondatori



Con il contributo di



MINISTERO PER I BENI
E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Socio Sostenitore



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO

Il Piccolo Teatro è sostenuto da



fondazione
cariplo

Special Sponsor del Teatro Grassi



Special Sponsor del Teatro Strehler



Special Partner del Chiostro del Teatro Grassi



Sostenitori e Partner

Promos



UniCredit

Laura Biagiotti

Partner della Scuola di Teatro

Indicod-Ecr

Fondazione
Corriere della Sera



Fondazione
Silvio Tronchetti Provera

The Boston Consulting Group

Partner Tecnologico



Banca Popolare
Commercio e Industria
(Gruppo UBI Banca)

Fondazione IBM

Fondazione Bracco

Orobica Pulizie

Botek Italia

Il Piccolo Teatro ringrazia i membri dell'Albo d'Oro dei Sostenitori



PICOLO

TEATRO DI MILANO • TEATRO D'EUROPA

Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

La modestia

di Rafael Spregelburd
regia di Luca Ronconi

Sostieni il Piccolo perchè diventi sempre più grande

l'Albo d'Oro del Piccolo Teatro

5 anni
insieme

AZIENDE

MECENATI AD HONOREM

Anima
BPM – Banca Popolare di Milano
Camera di Commercio - Milano
Enel
Eni
Fondazione Cariplo
Fondazione Corriere della Sera
Fondazione Tronchetti Provera
Intesa Sanpaolo
Laura Biagiotti
Publitalia '80
Sisal

MECENATI

Pirelli & C
The Boston Consulting Group
UniCredit
BPCI

SOSTENITORI

Carlo Belgir
Centromarca
Indicod-Ecr

AMICI

Fondazione Bertl
Fondazione IBM
Orobica Pulizie
Botek Italia

PERSONE

MECENATI

Rossella Bisazza
Gilberto Calindri (onorario)
Carla e Martina Carpi (onorario)
Milli De Monticelli (onorario)
Lucia Filippi
Gustavo Ghidini
Francesco Micheli
Ottavio Missoni
Federica Olivares
Federica Pavesi
Dolores Redaelli (onorario)

SOSTENITORI

Sarah e Sonia Balestra
Piero Bassetti
Cinzia Colombo
Filippo Crivelli
Lucio Dalla
Marino Golinelli
Vittorio Gregotti
Giovanni Iudica
Paolo Francesco Lazzati
Luigi Marcante
Alessandro Nespoli
Nandi Ostali
Cosma Panzacchi
Carla Plasentin Canusso
Paolo e Valeria Pototschnig
Marta Vacondio Marzotto
Carla Venosta Fossati Bellani

AMICI

Rosa Giannetta Alberoni
Amici della Scala
Rosellina Archinto Marconi
Annamaria Cascetta
Dario Ferrari
Piergiorgio Gattinoni
Federico e Renate Guasti
Mimma Guastoni
Pietro Ichino
Andrea Kerbaker
Giacomo Leva
Angela Marantonio
Luigi Marcante
Maria Grazia Mezzadri Cofano
Gian Battista Orighoni della Croce
Orestina Rosa Piontelli
Mauricio Porro
Enrico Sacchi
Rosella Milesti Saravall
Gianbattista Stoppani

Per informazioni e per conoscere
le modalità di adesione,
contattare l'Ufficio Raccolta Fondi
al numero 02.72.333.322
o inviare una mail all'indirizzo
raccoltafondi@piccoloteatromilano.it

Fondazione Piccolo Teatro di Milano Teatro d'Europa

Stagione 2010/11
64ª dalla fondazione

Soci Fondatori

Comune di Milano
Regione Lombardia
Provincia di Milano

Socio Sostenitore

Camera di Commercio Industria
Artigianato Agricoltura di Milano

Consiglio Generale

Letizia Moratti
Sindaco di Milano
Roberto Formigoni
Presidente Regione Lombardia
Guido Podestà
Presidente Provincia di Milano
Carlo Sangalli
*Presidente Camera di Commercio
di Milano*

Consiglio d'Amministrazione

Claudio Risé
Presidente

Consiglieri

Stefano Baia Curioni
Emanuele Banterle
Emma Paola Bassani
Federica Olivares
Antonio Pastore
Dario Vermi

Collegio dei Revisori dei Conti

Marco Arisi Rota
Presidente

Revisori
Velia Mauri
Ugo Zanella

Direttore

Sergio Escobar

Direttore Artistico

Luca Ronconi

Con *La modestia*, una delle sette commedie di cui si compone l'*Eptalogia di Hieronymus Bosch* di Rafael Spregelburd, aggiungiamo un nuovo tassello al progetto di esplorazione delle forme del contemporaneo condiviso con Luca Ronconi da quando raccogliemmo la prima di queste sfide impossibili: allestire *Infinities* di John Barrow. Rappresentare l'irrappresentabile – talvolta anche “domando” spazi in apparenza lontanissimi dai consueti luoghi teatrali – ci ha condotto all'argentino Spregelburd, autore che “dà le vertigini” tanto è abile a far germinare sulle battute dei suoi personaggi imprevedibili colpi di scena e capovolgimenti di prospettiva. Squadernare le categorie di spazio e tempo – sulle quali per definizione si regge il teatro – lavorare sull'accumulo e la frammentazione, scrivere testi dalla struttura apparentemente ingovernabile in realtà perfettamente simmetrica – sia Ronconi sia lo stesso Spregelburd dicono che le commedie dell'*Eptalogia* hanno una struttura “a frattale” – è il cuore della ricerca di questo autore, così profondamente in sintonia con la nostra prospettiva artistica. Spregelburd non offre nessuna chiave risolutiva della realtà: lo reputa, a buon diritto, fallimentare. Dice di essere un appassionato di teatro (scrive, recita e dirige) in quanto prima di tutto appassionato della vita e dell'umano in tutta la sua affascinante caoticità. In palcoscenico, come nella vita, non avrebbe senso voler “capire”, ridurre a schemi vuoti e rassicuranti: pretendere di semplificare il caos del mondo, e quindi delle nostre vite, sarebbe perdente. Spregelburd ci invita a mutare prospettiva. Non di caos dobbiamo parlare, bensì di contemporaneità, quasi giocando sul doppio significato della parola: uno appiattito sterilmente sulla cronaca, l'altro che si traduce in simultaneità di luoghi e tempi degli accadimenti. Ma questa *contemporaneità* è l'essenza stessa della rappresentazione del teatro: è in questa irriducibilità che possiamo giocare la nostra partita migliore. Quel che il teatro, l'autore, il regista possono fare è mettere il pubblico in condizione di acquisire una rappresentazione, quindi una forma di conoscenza e non di possesso della realtà. “Una parte della funzione del teatro – spiega Spregelburd – tanto dei classici come del teatro contemporaneo riuscito, è parlare di quel vuoto che consente l'imprevedibile”. È esattamente la continua ricerca che il Piccolo, con il lavoro di Luca Ronconi, ha condotto in questi anni, anticipando temi della “contemporaneità” che ora hanno tangibilmente invaso il quotidiano – le nostre “certezze” – già dieci anni fa, con l'infinito racconto di *Infinities*.

Sergio Escobar

Direttore Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa

Stagione 2011/2012

Piccolo Teatro Grassi, 10 gennaio 2012

Collaboratori responsabili all'allestimento

direzione tecnica Marco Rossi

assistenti alla direzione tecnica
Paolo Di Benedetto, Marco Gilberti

direzione di scena Giuseppe Milani

audio/video Rosario Cali

capo macchinista Giuseppe Rossi

capi elettricisti Claudio De Pace,
Gianluigi Ronchi

costruzioni Alberto Parisi
scenografia Mauro Colliva

capo sarta Roberta Mangano

sicurezza Michele Carminati

direttore di scena Angelo Ferro
attrezzista Mario Gaiaschi
macchinisti Davide Pujatti,
Alessio Rongione
primo elettricista Eugenio Squeri

scene realizzate dal Laboratorio
di Scenografia "Bruno Colombo
e Leonardo Ricchelli" del Piccolo Teatro
di Milano-Teatro d'Europa

reparto costruzioni, carpenteria metallica,
macchinisti Giorgio Armani, Luigi Baggini,
Marco Premoli, Mario Scrocca, Angelo
Superbi

costruzioni Agostino Biallo, Armando Pitzoi,
Alfredo Rivetta

reparto scenografia Nicolina Matilde
Barravecchia, Barbara Gentilin, Emanuela
Moroni, Simone Totaro

costumi realizzati dalla Sartoria del
Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa

reparto sartoria Alice Agrimonti, Chiara
Angioletti, Donatella Carrafa, Marisa
Cosenza, Antonella Fabozzi, Vassiliki
Giannopolu, Maria Potenza, Eleonora
Terzi

fonico Giuseppe Crispo
sarta Marisa Cosenza
amministratrice di compagnia
Nathalie Martinelli

foto di scena Luigi Laselva

una coproduzione Piccolo Teatro di
Milano-Teatro d'Europa, Festival dei Due
Mondi-Spoleto, Mittelfest-Cividale del
Friuli, su progetto di Santacristina Centro
Teatrale

La modestia

di Rafael Spregelburd
traduzione Manuela Cherubini

regia Luca Ronconi

scene Marco Rossi
costumi Gianluca Sbicca
luci A. J. Weissbard

Personaggi
(in ordine alfabetico)

Interpreti

Ángeles / Anja Terezovna

Francesca Ciocchetti

María Fernanda / Leandra

Maria Paiato

Arturo / Smederovo

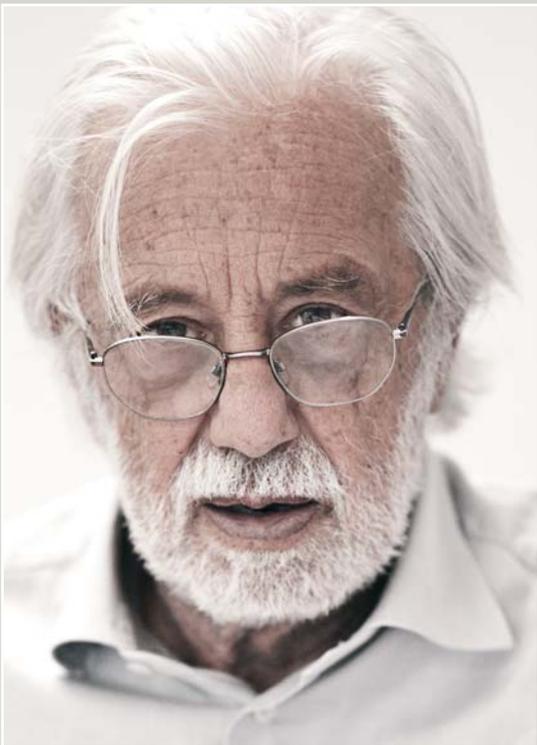
Paolo Pierobon

San Javier / Terzov

Fausto Russo Alesi

assistente alla regia Giorgio Sangati
assistente alle luci Pamela Cantatore

foto Luigi Laselva



DUE INTERVISTE A LUCA RONCONI

di Oliviero Ponte Di Pino

Milano, 16 maggio 2011,
qualche settimana prima
del debutto a Spoleto,
avvenuto il 24 giugno

Uno spettacolo infinito in un teatro in fuga

Hai lavorato moltissimo sui classici, ma nella tua carriera non mancano le incursioni nella drammaturgia contemporanea. Anche se poi a volte pare quasi che la drammaturgia contemporanea non ti soddisfi del tutto, visto che spesso senti il bisogno di utilizzare testi non teatrali.

Non è affatto vero che non mi interessa la drammaturgia contemporanea, e non solo in questi ultimissimi anni. Nel 1978, quando ho fatto *Calderón*, Pasolini era contemporaneissimo...

...Wilcock, di cui nel 1971 hai portato in scena XX, pure...

Anche *Infinites* era drammaturgia contemporanea.

In realtà il termine "drammaturgia" mi pare troppo generico. Ci sono scrittori per il teatro contemporaneo, e ce ne sono sempre stati, che però non chiamerei "autori": sono piuttosto fornitori di copioni, secondo le regole teatrali vigenti in quel momento.

Altri scrittori per il teatro sono invece propriamente "autori": possiedono un linguaggio particolare, hanno un modo singolare di organizzare i materiali teatrali: sono gli autori che mi interessano di più.

Dunque è in primo luogo un problema di linguaggio.

Certo. Prendi in esame gli "ultimissimi". Un autore come Jean-Luc Lagarce (di cui ho allestito *Giusto la fine del mondo* nel 2009) ha il suo linguaggio. Anche Botho Strauss, che ho messo in scena due volte (*Besucher*, 1989, e *Itaca*, 2007) ha una sua fisionomia, come Edward Bond, un altro autore che ho messo in scena due volte (*Atti di guerra*, 2006, e *La compagnia degli uomini*, 2011).

D'altra parte, perché devo dire che non è un autore contemporaneo l'autore di *Infinites*, John Barrow?

O Giorgio Ruffolo, di cui ho portato in scena

Lo specchio del diavolo? È vero, hanno scritto due saggi, che però hanno avuto una forte resa teatrale...

La forza del linguaggio si coglie già alla lettura, sulla pagina, oppure è necessario aspettare di vederla incarnarsi in scena, nella parola degli attori?

Si vede subito, dalla pagina. Quando ho letto l'epistolario di Vittorio Foa, Miriam Mafai e Alfredo Reichlin, *Il silenzio dei comunisti*, mi sono detto: "Questo lo posso benissimo fare", non tanto perché si tratta di testi scritti in prima persona, ma perché sono tre forme di linguaggio molto precise e diverse una dall'altra.

Arrivando a Rafael Spregelburd, che cosa ti ha interessato quando hai incontrato i suoi testi?

Mi sono subito sentito un suo parente. Una volta mi hanno chiesto: "Qual è il tuo spettacolo ideale?". Io ho risposto, e risponderci ancora, che è uno spettacolo infinito in un teatro in fuga.

Lo sguardo un tantino scettico che mi viene quando si parla di "profondità", e la curiosità che mi si sveglia immediatamente quando si parla di "estensione", li ritrovo perfettamente in Spregelburd. E poi, come gli ho detto quando l'ho incontrato, il motivo per cui mi piace il suo teatro è che mi sembra che scriva commedie che si fanno da sole.

In che senso le commedie di Spregelburd "si fanno da sole"?

Sono organismi che proliferano quasi indipendentemente dall'autore. Anche se poi in realtà l'autore c'è, ed è presente in ogni cerniera. Tuttavia i suoi testi ti danno questa impressione: tanto è vero che in parecchie commedie, compresa *La modestia*, hai l'impressione che l'autore non riesca a trovarne la fine. E non lo considero un difetto o una mancanza.

Infatti Spregelburd è autore di testi molto lunghi, a puntate, che proliferano...

E questo mi piace molto.

Ma secondo te qual è il meccanismo generativo che porta a questa proliferazione infinita?

Le mie sono solo illazioni, ma credo che nel caso di Spregelburd sia il frutto di un senso storico molto preciso, di una forte consapevolezza della contemporaneità – e con questo non voglio certo dire dell'attualità.

È un senso delle simultaneità contemporanee. In varie occasioni mi sono trovato a fare degli spettacoli in cui c'era una sincronia strutturale, con diverse azioni che accadono simultaneamente. Spregelburd parla addirittura di "struttura frattale".

Quindi ti ha interessato il lavoro sul tempo, sulla durata e sulla simultaneità...

Nella sua drammaturgia si sentono anche le ascendenze della sua formazione matematica. E possiamo trovarvi tantissimi antecedenti letterari, perché molto spesso la sua drammaturgia si rifà a *topoi* drammaturgici e narrativi molto riconoscibili.

Ed è argentino come Borges... Tuttavia lo scheletro logico-matematico che sostiene la sua drammaturgia, e questo intreccio di citazioni colte, poi si contaminano con l'aspetto pop, perché c'è una grande capacità di usare i linguaggi contemporanei...

È anche molto ludico...

...e molto ironico: nella Modestia ci sono varie stratificazioni ironiche. Ma questo, forse, per un regista come te pone un ulteriore problema. Hai detto che di fronte a un testo, vai a scavare quello che c'è dietro, o sotto. Di fronte a una scrittura di per sé così stratificata, che cosa puoi trovare?

Devi giocare anche temporalmente, prima una cosa, poi l'altra, poi un'altra ancora, per ricostruire la stratificazione che c'è nel testo.

Come ti poni di fronte ai meccanismi ironici della scrittura di Spregelburd?

Nella *Modestia* ci sono anche elementi patetici...

Tutta la vicenda russa lavora sul patetico...

È straziante!

Come i grandi romanzi russi dell'Ottocento... Ma con tutte queste suggestioni presenti nel testo, come riesci a richiudere il cerchio, a far quadrare l'aspetto logico di cui si parlava prima?

E chi lo sa? Vedremo...

Anche perché, di fronte a un testo di questo genere, il lavoro con gli attori non può certo andare verso l'approfondimento psicologico, lo scavo nell'interiorità dei personaggi...

Non avrebbe senso. L'idea stessa di identità individuale viene messa radicalmente in discussione. C'è un aspetto che mi piace molto della *Modestia*: questi personaggi – anzi, questi attori, perché c'è la condizione del personaggio e quella dell'attore... Ecco, quello che mi piace è che gli attori non dovrebbero mai sapere con precisione se stanno in una storia o nell'altra. Quella sensazione di essere sempre profughi, di vivere continuamente le vite degli altri, mi pare che sia una

caratteristica dei personaggi di Spregelburd. Molte delle sue commedie – penso a *Il panico*, a *La paranoia* – sono “bilocate”: si svolgono in più posti, in due luoghi se non in quattro. Dunque emerge la sensazione di essere un po’ i fantasmi di altri: nella *Modestia* questa sensazione è fortissima, si usano gli attrezzi di altri, i personaggi si siedono dove altri si sono seduti, si sdraiano su letti che appartengono ad altri, perché sono nell’altra storia... È una cosa bella e interessante: la riflessione sul rapporto tra l’attore e il personaggio si moltiplica all’ennesima potenza.

Un altro aspetto che ti ha incuriosito è che questi testi non sono scritti da un letterato, ma da un uomo di teatro.

Lo senti subito! Una battuta di Schiller o di Ibsen può essere recitata bene o recitata male, ma resta, ha una sua autonomia. Invece una battuta di Spregelburd *pretende* di essere recitata.

Perché non è letteratura?

È anche letteratura, e questo è il suo bello. Però va in due direzioni diverse: da una parte c’è un gioco letterario, e infatti il testo, se lo leggi, funziona benissimo; d’altra parte, però, se il gesto e la voce non se ne fanno carico, improvvisamente quel gioco sparisce e rischia di restare solo una lettera piatta. Tenendo presente che il gesto e la voce dell’attore apparentemente possono dare molto, ma possono anche togliere molto.

L’altro aspetto interessante della drammaturgia di Spregelburd, come abbiamo visto, è che offre diversi livelli – e dunque chiavi – di lettura. C’è lo spettatore a livello – diciamo così – di telenovela, che viene catturato dalla trama, dalle vicissitudini dei vari personaggi.

C’è lo spettatore in grado di decodificare i riferimenti più o meno colti, teatrali, letterari e cinematografici, e quindi si diverte ironicamente a smontare il meccanismo...

Ma sotto c’è ancora qualcos’altro?

Beh, qualche ambizione filosofica c’è. Vuole essere un teatro scientifico, in qualche modo.

L’oggetto di questa scienza?

La perdita d’identità è sicuramente un tema.

Milano, 21 dicembre 2011,
dopo Spoleto e la ripresa
a Cividale e prima del debutto
a Milano

Un imbroglione con un senso etico fortissimo

Nel corso delle prove, rispetto alla tua lettura del testo di Spregelburd e al progetto iniziale, quanto spazio è rimasto a te e agli attori per cambiare la tua visione della commedia e dello spettacolo?

La prima cosa che ho detto agli attori, il primo giorno di prova - e a quel punto si sono quasi spaventati - è: "Guardate che io non sono per niente preparato. Non ho un progetto già fatto, ma credo di conoscere molto bene la commedia. Però non mi sono posto il problema di quello che ne deve venir fuori." Non è che mi capiti sempre di trovarmi in una situazione del genere, ma in questo caso ci ho voluto provare.

Mentre di solito, quanto inizi a provare, hai già preparato la messinscena nei dettagli? Dalla caratterizzazione dei personaggi ai movimenti degli attori...

No, questo non mi capita mai. In questo caso avevo in mente diverse ipotesi, diciamo tre o quattro possibilità di lettura del testo o di una determinata scena. Secondo me questo è un buon punto di partenza. In genere mi dico: "Beh, questa scena potrebbe essere così, ma potrebbe anche essere fatta in quest'altro modo". È una logica combinatoria: le commedie di Spregelburd sono costruite proprio così, ed è per questo che mi piacciono. Dunque penso che il mio fosse l'atteggiamento giusto per affrontare un testo come questo... Poi, come sempre, durante le prove sono arrivati momenti di difficoltà. E la difficoltà può essere risolta pensando: "Beh, forse questa cosa qui è quest'altra".

Quando parli di momenti di difficoltà, puoi fare un esempio?

Penso alla scena che viene dopo che hanno annaffiato María Fernanda per spegnere l'incendio. Quando si passa all'altra situazione, quella "russa", e l'attrice che interpretava María Fernanda diventa Leandra, la didascalica dice che è "bagnata": la situazione viene giustificata drammaturgicamente spiegando che Leandra era uscita per cercare Terzov e facendole dire che "pioveva tanto che non...". Stranamente questo scambio di battute non funzionava, perché si tratta una giustificazione meschina. Allora ho pensato: "Se qui a raccontare la storia, a motivare la situazione di Leandra, non fossero i personaggi, ma fossero gli attori?" Insomma, immaginiamo che in quel momento gli attori si inventino una storia, lì per lì, in modo da giustificare quello che è già successo. Non so se sia giusto o no, se l'autore ci avesse pensato mentre scriveva la *pièce*.

Però in scena funzionava molto bene. Siccome la commedia è fatta tutta a puzzle, se una cosa s'incantra vuol dire che va bene. Così nello spettacolo ci sono alcune scene in cui gli attori, invece che essere i personaggi dell'una o dell'altra storia, si danno consigli a bassa voce.

È una soluzione che per certi versi contraddice il tuo atteggiamento nei confronti del testo. Spregelburd lavora per citazioni, rimandi, frammenti, e per accumulo. Dunque è come se mettesse moltissime virgolette all'interno della sua scrittura drammaturgica. In genere, tu hai lavorato con gli attori proprio togliendo queste virgolette, chiedendo loro di prendere il testo alla lettera, battuta dopo battuta: "Siete in questa situazione, e dunque dovete comportarvi di conseguenza".

Ma contemporaneamente, quando gli attori sono in una delle due situazioni, diciamo nella vicenda russa, sono anche in quell'altra, quella sudamericana...

Però introducendo questo gioco del teatro nel teatro, è come se aggiungessi altre virgolette.

C'è un'altra situazione di questo genere nel finale.

Ti riferisci al crollo?

No, ancora dopo. Tutta la confusione finale... Accade un po' come in altre commedie di Spregelburd: sembra che l'autore non riesca a venire a capo di tutti i fili che ha tirato. E allora, per giustificare quello che è accaduto, arriva quel finale. Ma perché bisogna giustificarlo? Il finale è quello, e basta... Ma può essere utile anche tener presente che questo testo Spregelburd l'ha anche interpretato: faceva la parte di Terzov/San Javier, quindi la parte dell'autore. Io sono sicuro - è una mia illazione, ma puoi anche essere sicuro delle tue illazioni, anche sapendo che restano illazioni... - sono sicuro che Spregelburd, recitando quel testo e occupandosi anche della regia, fosse anche un po' curioso di vedere quello che combinavano gli altri personaggi. La situazione del suo personaggio è quella di chi capita in un certo contesto, non sa bene che cosa stia succedendo ed è curioso di capire come potrà evolvere. È quasi una posizione autoriale: sembra un po' un autore di fronte a un gruppo di personaggi liberi. Nella *Modestia* ci sono otto personaggi, quattro per ciascuna delle due situazioni, ma potrebbero essere dodici, perché c'è anche l'essere attore dei personaggi. Infatti ci sono nello spettacolo diversi momenti in cui questa chiave funziona benissimo. Tanto è vero che a un certo punto ho pensato che non fosse necessario fare dei passaggi così scanditi, bruschi, tra le due situazioni, quella russa

e quella sudamericana. Nei primi quadri è utile e giusto far capire che c'è un cambio di scena: si vedono anche mobili e oggetti che si spostano a vista, per indicare il cambio di situazione, perché in una *pièce* a chiave è necessario avvertire gli spettatori che esiste una chiave. Però, una volta che la chiave è stata enunciata, non è più necessario seguirla così rigidamente. Così nello spettacolo ci sono alcuni passaggi in cui i personaggi, all'inizio della scena successiva, parlano ancora come quelli della scena precedente. Addirittura in un'occasione, quando si passa alla scena russa, uno dei personaggi parla ancora in una specie di spagnolo...

E gli attori, che cosa hanno dato a te e ai loro personaggi nel corso delle prove?

Il ritmo! Io posso dare loro soltanto delle indicazioni molto precise sulla battuta...

Indicazioni sulle motivazioni e sulle intonazioni?

Piuttosto indicazioni di movimento e di rapporto. Soprattutto di rapporto. Però il ritmo dello spettacolo è assolutamente merito loro. I quattro protagonisti della *Modestia* sono bravissimi per due motivi: in primo luogo fanno bene i loro personaggi, e poi hanno un affiatamento che un regista non può costruire. Non glielo può imporre. Ho insistito molto sul fatto che il testo è basato sui rapporti tra i personaggi: ma un personaggio non sa mai chi è l'altro, non lo deve mai sapere, perché la situazione deve sempre rimanere sospesa. Però più di questo non potevo dare.

Dunque dagli attori sono arrivati il ritmo e il rapporto tra i personaggi...

Il modo in cui sono riusciti ad affiarsi. Abbiamo provato relativamente poco, ma al debutto di Spoleto sembrava che avessero provato per tre mesi...

Invece, per quanto riguarda le intenzioni, ci sono state scene in cui tu avevi un problema e gli attori ti hanno tirato fuori dai guai?

Direi di no...

Insomma, mi pare di capire che hai lavorato quasi più a togliere agli attori le idee che potevano essersi fatti sul loro personaggio, i loro pregiudizi...

Anche perché una qualità dei personaggi di Spregelburd che apprezzo è che nemmeno loro stessi si conoscono così bene. Uno dei motivi del fascino della *Modestia*, e in genere di tutte le commedie di Spregelburd, è che i personaggi hanno degli obiettivi sull'azione, sanno benissimo quello che devono fare in quel preciso

momento, ma non hanno certezze sulla propria identità. È qui che la commedia diventa davvero interessante...

Anche nel lavoro sugli attori...

Perché nel lavoro sugli attori si riproduce il senso della commedia... Quello che deve fare ogni attore è soprattutto lasciarsi portare da questo meccanismo. Se l'attore gestisce troppo il personaggio, se si pone in maniera eccessiva il problema delle sue motivazioni, e se deve metterle in relazione alle motivazioni dell'altro personaggio, il meccanismo s'incepisce. Seguendo questa strada, ne uscirebbe una specie di commedia psicologica, che però non terrebbe più, perché in scena perderebbe tutto il suo ritmo. Per questo ho molto spinto sul versante della mobilità, verso una mobilità totale.

Nei testi di Spregelburd c'è moltissima ironia, molte scene comiche. Anche nella tua messinscena della Modestia ci sono scene molto divertenti, ma alla fine dallo spettacolo emerge una visione assai più tragica dell'esistenza, anche rispetto ad altri allestimenti dei testi di Spregelburd...

Però lo spettacolo è molto divertente!

Ma anche profondamente tragico...

Alla fine della *Modestia*, quello che ti resta, non tanto dalle singole battute ma dall'intera commedia, è che nessuno dei personaggi è più al proprio posto, nessuno si sente più al proprio posto da nessuna parte. E questo non è tragico?

Può essere sia comico sia tragico...

Può anche far ridere. Però a pensarci bene, e facendo riferimento anche alle nostre esperienze, non è più così divertente... Succede anche con *Il panico*, un altro tassello della *Eptalogia* sui sette vizi capitali di Spregelburd, che vorrei portare in scena l'anno prossimo. La commedia ruota intorno a un morto circondato dai vivi, e come *La modestia* fa molto ridere. Però se fai attenzione ti accorgi che tutti i personaggi "vivi" sono degli spostati: il terapeuta fa il dog sitter, la sensitiva Susana si "occupa di una bambina"... Tutti i personaggi fanno centomila cose insieme e devono di fatto essere dappertutto.

Non riescono mai ad essere concentrati su quello che stanno facendo in quel preciso momento, perché stanno già correndo da un'altra parte... L'unico personaggio che si sente al posto giusto è proprio Emilio, il morto intorno a cui ruota il testo: lui ha la serenità di chi è crepato, mentre gli altri sono in preda al panico causato da questa continua bilocazione. È una trovata che

potresti trovare in una *pièce* di Coward o di Priestley, quasi un gioco da commedia brillante. Invece in questo caso, siccome il riferimento è il cinema horror, il testo si colora di un'altra tinta.

Quest'anno Rafael Spregelburd ha vinto per il secondo anno consecutivo il Premio Ubu per la migliore novità straniera per Lucido. Ha mandato un messaggio di ringraziamento, nel quale ha sottolineato l'attenzione che ha oggi l'Italia per la sua drammaturgia, che è nata in una Argentina profondamente segnata dalla crisi economica, proprio come l'Italia di questi ultimi anni. Questa sensazione di incertezza, questa necessità di arrabattarsi facendo più parti in commedia, questo sdoppiamento, è certamente un riflesso di questa crisi... Sotto sotto, però, c'è un altro aspetto, anche se non viene mai esplicitato. Nel teatro di Spregelburd c'è incertezza su tutto, ma non c'è alcuna incertezza sui valori fondamentali dell'esistenza: la lealtà, l'etica... I personaggi sono altrettanti imbroglioni, ma con un senso etico fortissimo.

Ma come è possibile essere degli imbroglioni con un senso etico fortissimo?

Sono imbroglioni che però sanno che cosa è il bene e che cosa è il male. In loro non c'è cinismo, e questo è molto piacevole.

Anche artisticamente, nell'approccio di Spregelburd al teatro, accade la stessa cosa.

La sapienza con cui sono costruite le sue commedie è certamente frutto di una straordinaria furbizia drammaturgica, però al loro interno c'è anche un elemento di saggezza. In questo senso, si può dire che Spregelburd, a differenza di tantissimo teatro contemporaneo, non la vuol dare a bere.

Che cosa vuol dire che "non la vuol dare a bere"?

Che non vuol farla franca, che è sincero nel momento in cui costruisce le sue finzioni.

(una versione più ampia di questa conversazione è consultabile sul sito www.ateatro.org)



Hieronymus Bosch (1453-1516), *I sette peccati capitali*, Museo del Prado, Madrid

IL TEATRO È UN AVVENIMENTO TRA CONTEMPORANEI

di Rafael Spregelburd*

“I sette peccati capitali”

di Hieronymus Bosch

Rafael Spregelburd racconta in questo articolo di aver avuto l'ispirazione per scrivere l'*Eptalogia* durante una visita al Museo del Prado, a Madrid.

Di cosa parla il quadro di Bosch?

Realizzato dal pittore olandese all'inizio del Cinquecento, è un dipinto allegorico, incentrato sul conflitto tra virtù e vizio, tra paradiso e inferno, sulla traccia delle catalogazioni - amate dagli aristotelici e dalla Scolastica e legate a simbologie numeriche - che individuavano le quattro virtù cardinali (Prudenza, Giustizia, Fortezza, Temperanza), le tre virtù teologali (Fede, Speranza, Carità) e i sette peccati capitali (Lussuria, Gola, Invidia, Avarizia, Accidia, Ira, Superbia). La tavola di Bosch è concepita come un grande occhio, l'occhio di Dio, nella cui pupilla è il Cristo. Sotto di lui la scritta *Cave, cave Deus videt*, ossia *Attenzione, attenzione, Dio vede*, mentre l'iride dell'occhio è divisa in sette spicchi corrispondenti ai vizi. In basso è raffigurata l'*Ira*, sotto forma di rissa tra contadini. Procedendo in senso antiorario, ecco l'*Invidia*, che rimanda al proverbio fiammingo “due cani con un osso difficilmente raggiungono un accordo”: compaiono le due bestiole, disinteressate alle ossa ai loro piedi e protese verso quello nelle mani del personaggio alla finestra. Costui guarda con invidia (appunto) un uomo riccamente vestito che reca un falcone sul braccio e fa lavorare per sé un facchino. Al lato opposto della finestra, una ragazza conversa con un corteggiatore nella cui tasca fa capolino un portafogli ben gonfio. Tavola successiva è l'*Avarizia*, dove un giudice si fa corrompere, accettando denaro da entrambe le

Il progetto dell'*Eptalogia* nasce da un mio incontro fortuito con *La Ruota dei Sette Peccati Capitali*, di Hieronymus Bosch, un dipinto che si trova esposto su un tavolo e non appeso alla parete, in una piccola sala del Museo del Prado a Madrid. Al di là del fascino che Bosch ha sempre esercitato su di me, con i suoi paesaggi fuori dal tempo, ove tanto l'inferno quanto il paradiso suscitano analogo terrore, questo dipinto pare rimandare a un antico modello: quello dello spettatore “attivo”. Occorre compiere un piccolo sforzo (ovvero girare intorno al quadro) per poter ammirare la riproduzione di ciascun peccato dal corretto punto di osservazione.

È una fatica simbolica ma enorme al tempo stesso: imporre all'osservatore di abbandonare una posizione confortevole, sicura e tranquilla, per intraprendere un insolito percorso circolare. Mi piace immaginare che a voi, spettatori seduti di fronte a *La modestia*, sarà immediatamente chiesto di compiere uno sforzo simile. Le sette opere dell'*Eptalogia* (di cui *La modestia* costituisce la terza puntata), al pari di quell'antico quadro, non si possono cogliere con chiarezza se lo spettatore non lascia da parte – mentre dura l'illusione teatrale – le proprie convinzioni. Nella drammaturgia contemporanea abbiamo visto che quasi tutto è possibile; nondimeno esiste una cosa che seduce e al tempo stesso irrita: che l'“uno” possa essere “doppio”, che la figura in primo piano e lo sfondo risultino intercambiabili, che lo sfondo possa apparire come una figura in primo piano e adoperare quest'ultima come una sorta di proprio paesaggio sfocato e che nessuno indichi quale sia il corretto punto di vista da cui osservare il tutto. *La modestia* intende seguire il modello di Bosch e conseguire lo stesso risultato. Quante volte, guardandone i quadri, mi è risultato impossibile stabilire da quale punto dovessi cominciare la mia osservazione. Le sue gerarchie, i suoi piani, i suoi percorsi sono folli. Bosch ne aveva valido motivo:

parti in causa. La *Gola* mostra un personaggio seduto a tavola che mangia smodatamente; ai suoi piedi un bimbo grasso, di fronte un'altra figura beve avidamente da una brocca di vino. L'*Accidia* ha l'aspetto di un uomo pigramente abbandonato su una sedia, mentre una suora, che simboleggia la Fede, gli si accosta per ricordargli il dovere della preghiera. La *Lussuria* vede due coppie di amanti che banchettano sotto un tendone, rallegrate da alcuni buffoni. Infine la *Superbia*, ossia una donna che si rimira in uno specchio sorretto da un diavoleto. Sui cartigli in alto e in basso, alcuni passi biblici, rispettivamente Deuteronomio, XXXII, 28, 29 *Gens absque consilio est et sine prudentia / utinam saperent et intelligerent ac novissima providerent* (Gente senza discernimento e senza senno; fossero saggi e sapessero capire, si occuperebbero di quel che li aspetta) e Deuteronomio XXXII 20 *Nascondam faciem meam ab eis considerabo novissima eorum* (Nasconderò loro il mio volto e considererò quel che li attende). Nei quattro medaglioni agli angoli del quadro, sono raffigurati rispettivamente, in alto a sinistra, la morte di un peccatore, in alto a destra il Giudizio Universale, in basso a destra il Paradiso, in basso a sinistra l'Inferno. Il quadro misura 150 cm di base per 120 di altezza.

il mondo che aveva conosciuto, il mondo medievale, gli si stava sgretolando davanti agli occhi. Il futuro era incerto. La legge su cui si fonda il suo sistema (l'idea che ci sia un solo Dio e che sia "il percorso più breve fra un uomo e l'altro") stava andando in frantumi, in conseguenza delle riforme sociali – e anche linguistiche – seguite allo scisma protestante, alla scoperta delle Americhe, dove uomini con una cultura bizzarra risultavano possedere anime capaci di ospitare diverse divinità. Bosch costituisce un'eccezione: nessuno, né prima né dopo di lui, riuscirà a esprimere questa profonda cesura tra due mondi, tra due epoche: l'una agonizzante (il Medioevo), l'altra incerta e nefasta (il futuro). Noi condividiamo lo stesso travaglio. Soltanto che oggi è la modernità ad essere in agonia, un sistema che noi seguiamo credendo – vuoi per fede, per forza, per paura o per abitudine – che esso sia il "nostro" sistema.

I fondamentali su cui si regge stanno rantolando. Se il principio fondante della modernità fu la libertà come guida e come faro, oggi ne contempliamo la penosa disfatta: la libertà, di per sé, se la passa benissimo. Difficile pensare tuttavia che possa costituire la base per un ordine duraturo, capace di aggregare milioni di persone. La libertà di un popolo cozza contro quella del popolo confinante; la libertà di un dittatore contro quella dei suoi sudditi; la libertà di scegliere in democrazia contro le necessità intrinseche del mercato. Bosch constata la frana inarrestabile di un Ordine, ma al tempo stesso la sua pittura scaturisce dalla disperazione per quella caduta: di qui il suo complesso discorso morale. Come sottolinea il pittore e filosofo Eduardo Del Estal, ogni epoca, ogni ordine chiuso, è incapace di esprimere il concetto sul quale si regge, poiché esso coincide con il punto di vista che, in quanto tale, è invisibile. ("Perché nessuno dipinge Dio di spalle?", si chiede Del Estal tra le altre cose). Il sistema medievale si può spiegare soltanto dal punto di vista del sistema successivo. Pertanto, a partire da quale ordine successivo possiamo accostarci criticamente alla sciagurata modernità? Nessuno attribuisce un significato particolarmente concreto al termine "postmodernità". In ogni caso, la Storia ci dimostra che non esiste alcun periodo definito "postmedievale" o "postrinascimentale". Quel che è certo è che ignoriamo in quale Ordine andrà a cristallizzarsi questo disordine nostro contemporaneo, questa confusione di idee, questa deflagrazione di opposti. Per lo meno – a consolazione di tutti – alcuni ricercatori tedeschi hanno scoperto che l'antica profezia



maya che fissava nel 2012 la fine del mondo (peraltro in coincidenza con l'andata in scena del mio testo al Piccolo...) non era niente più di un errore di traduzione. Come tutto. D'altra parte, se la struttura del mondo è l'applicazione pratica di una struttura linguistica, non mi meraviglio se il mondo capovolto nel quale viviamo ci induce a sospettare di essere vittime di un errore di traduzione. Il teatro – che è vecchio e saggio ma lento – è solito procedere sull'onda di simili sensazioni di confusione, simultaneità, divergenza che la realtà ci presenta. Perciò molti spettatori si rifugiano in teatro per venerare in serenità i propri amatissimi classici. Ovvero, per impararvi quel che già sanno o quel che la loro cultura aveva già assimilato come regola. Bosch, all'opposto, non può nutrirsi di nessuna precedente tradizione di facile interpretazione e, infine, è obbligato a spiccare un balzo nel vuoto. Io, che interpreto il teatro solo come un avvenimento tra contemporanei, mi sono augurato di seguirne alla grande il buon esempio. Nell'*Eptalogia* tutte le mie sicurezze esplodono. Lungi dal riflettere l'angustia dell'uomo medievale, la mia scomoda opera intende farsi testimonianza della caduta di un altro Ordine – il Moderno, un ordine che riteniamo nostro – formulando le domande che accompagnano la nostra confusione: dove si colloca la deviazione se non esiste un centro? È possibile la trasgressione se non c'è una legge su cui si fondi una morale? Non a caso i sette peccati capitali (lussuria, invidia, superbia, avarizia, accidia, gola e ira) sono migrati in questa *Eptalogia* verso altri ordini morali, verso una delirante "cartografia" della morale: inappetenza, stravaganza, modestia, stupidità, panico, paranoia e cocciutaggine. Mi pongo l'incompletezza come orizzonte. Un sistema di opere che si danno voce e si richiamano, un ordine che si riferisce a se stesso tramite un'intricata rete di grammatiche e riferimenti incrociati, nascosti sotto la pelle del linguaggio. Meglio espresso dal teorema di Gödel: "Nessun sistema coerente può essere utilizzato per dimostrare la sua stessa coerenza". È il cuore di questo postulato a battere nella mia opera. La serie è scritta come se poggiasse su un vocabolario perduto. In effetti credo sia quanto è accaduto anche a Bosch. In ciascuna delle favole morali sui diversi peccati, ciascun oggetto pare sia stato scelto dalla mano dell'enciclopedista: qui metteremo un po' di fieno, perché il fieno è giallo e rappresenta inequivocabilmente l'oro, qui una mela, perché è il simbolo per antonomasia della tentazione. D'altronde il tempo è andato erodendo gli immediati rimandi di alcuni simboli e il dizionario

medievale è un'incognita per degli occhi ingenui. Questa incognita è la mia chiamata. Questo vuoto consente le funzioni logiche del pensiero da cui la costruzione del discorso immaginario sul materiale rappresentato. Prendiamo la Superbia del dipinto di Bosch: vedo una lucertola, in piedi, con una cuffia di pizzo, che si affaccia da dietro un armadio per sostenere uno specchio di fronte a una donna che si compiace di contemplarvi il proprio viso, per quanto l'immagine rimandata dallo specchio non coincida con il punto di vista della donna, ma si volga verso una mela che qualcuno ha dimenticato nel vano di una finestra con inferriate. Ovvio che questa "rappresentazione" risulti facile. Vorrebbe dire: so organizzare quel che DEBBO vedere perché in basso Bosch ha scritto "Superbia". Quindi "vedo" quanto di più simile a quel che già so. Consideriamo invece quest'altro esempio: un personaggio che indossa una tunica marrone ha la testa incastrata in un comodino a tre piedi, la mano destra poggiata sul cuore, la sinistra (nascosta) pare reggere una spada; in terra, accanto all'uomo, zoccoli cinesi bianchi, con tacchi appuntiti, sparsi sul prato. Questa è l'"Ira". Dov'è andato a parare il dizionario che spiega i termini di questa raffigurazione morale? Qual è il soggetto della narrazione? Ho scritto le mie opere come se io stesso avessi smarrito il dizionario della modernità. Così si produce per me il fenomeno cercato: lo straniamento. Sono sette forme di deviazione, di alcune deviazioni, quindi di alcune leggi. Non c'è ironia nella scelta dei titoli. Non "vogliono dire" il contrario di quel che dicono. Qual è il "peccato" di essere modesti? Cosa c'è di moralmente condannabile nel fingere di essere meno di quel che si è in realtà? Stiamo per scoprirlo. O per intuirlo. Se si potesse tradurre questo concetto in una semplice frase intelligibile, questo testo non avrebbe alcuna ragione di esistere. A noi autori richiede tantissimo tempo costruire un mondo immaginario di ambiguità e incertezze che di sicuro si tramuta in disperazione quando uno spettatore, o un critico o un qualunque "scappato di casa", in teatro, pretende di rimpiazzare l'esperienza vitale e misteriosa dell'opera con una frase che la spieghi e la giustifichi! Sappiamo tutti quanto sia difficile mettere in scena un testo: il teatro è ogni volta sempre più difficile per tutti, perché siamo vittime di una sovrabbondanza di senso, perché il progresso della conoscenza e della scienza fa perdere terreno alla mistica e alla metafisica (l'anima) di ciascuno dei fenomeni conosciuti. Per questo mi sono riproposto di scrivere non una bensì sette opere. Sette



modi di rinfoltire la foresta diboscata del Senso, un bosco dal quale l'uomo non fa altro che procurarsi mobili di puro legname del Significato, per omologarli in base al gusto di IKEA o della moda. Io – che ho sempre mille problemi a tentare di allestire opere possibili – nutro l'intima speranza che realizzare opere impossibili sarà più semplice. E fino ad ora la smisuratezza della proposta è coincisa con questa aspettativa. Le opere compiute non interessano più. L'equilibrio non è una delle mie virtù. E molto meno lo è di quest'opera che state per vedere, mentre già siete a disagio, probabilmente, sulle vostre poltrone. *La modestia*, da parte sua, rappresenta un fondamentale "cambio di passo" nello svolgimento delle sette parti dell'*Eptalogia*. A lei sono da imputare tutte le colpe di quello che accade successivamente. Perciò è una delle mie preferite. Da lì in poi, in ciascuna delle opere della raccolta, si avrà una generosa profusione "boschiana" di mostri, piani, linee di fuga, travestimenti, porte che si chiudono e si aprono, e *trompe l'oeil* di vario genere. Non ha senso farne menzione qui, dal momento che lo vedrete tra poco con i vostri stessi occhi, tuttavia dal momento che la duplicità delle trame (come un'affilata lingua bifida) è alla radice di questo testo, tutta la messa in scena della commedia costituisce un problema e presenta un indovinello feroce agli interpreti: perché questa cosa è così? Non lo sapremo mai. Entrambe le trame (o entrambe le forme di costruire una trama) si respingono: non si sopportano. Gli attori sono costretti a impersonare l'opposto (in termini di emozione, ritmo, tecnica, stile) nel *verso* e nel *recto* della medaglia. Quel che sarebbe potuto essere molto semplice nell'unità, diviene complesso per l'esistenza di un "altro". Supponiamo che vi siano punti di contatto

nascosti e che tutta la cassa sia equipaggiata come una botola in cui "far risuonare" l'enorme vuoto che l'innestarsi di una trama produce sull'altra (come nello zapping televisivo). Tuttavia le scene pari e le dispari (la vicenda "novecentesca" e la "contemporanea" rispettivamente) possiedono meccanismi formali diversi, per non dire opposti. Le leggi fondamentali di percezione come configurazione (soprattutto la Legge di Figura e Sfondo, così come la Legge di Chiusura, etc...) sono corrotte. È un'opera insostenibile per quegli spiriti totalmente cartesiani, che si sentono defraudati quando scelgono una strada per uscire dal labirinto e subito dopo essa si trova





Amedeo Modigliani (Livorno 1884-Parigi 1920) è stato uno degli artisti più falsificati nella storia della pittura del '900.

Nell'immagine, un "falso Modigliani d'autore", dipinto da Elmyr de Hory, tra i più celebri e abili falsari del mondo, specializzato in Matisse, Renoir e appunto Modigliani. A lui Orson Welles dedicò il documentario *F for Fake*.

In effetti, le gravi difficoltà economiche e l'alcolismo, che funestarono la vita di Modigliani negli anni appena precedenti la morte, hanno alimentato la leggenda che alcuni tra gli ultimi quadri realizzati non siano stati dipinti da lui ma da chi voleva aiutarlo a guadagnare denaro per sopravvivere.

ad essere smentita dall'opera stessa. Ho trovato sempre molto singolare l'argomento del titolo. Molti mi hanno segnalato con inquietudine: "Posso vedere il tema della modestia in uno dei due racconti, quello di Anja e Terzov, mentre non riesco a scorderlo nell'altro". Sono solito contestare, laconicamente: "Non ci sono due racconti. Ne esiste uno soltanto". D'altra parte, questa osservazione è molto utile nel momento in cui si faccia una riflessione su ciò che i titoli fanno (o possono fare) alle commedie. Se la mia commedia si fosse chiamata *La superbia* o *La vanità*, per esempio, molte delle cose che vi possiamo scorgere sarebbero passate sotto silenzio. Presentare la modestia (normalmente interpretata come una virtù) come un peccato è uno dei meriti (o delle contraddizioni) dell'argomento. Queste creature che fanno a gara "a sminuirsi" mi sembrano non solo profondamente patetiche bensì fondamentalmente e inspiegabilmente umane. La famosa "falsa" modestia,

tanto legata a un problema di vanità, è per così dire tautologica. Credo che non esista modestia che non sia falsa. E che non vi sia superbia tale da potersi alimentare "in solitudine": l'impianto della superbia necessita di altri esseri umani che – complice un bel complesso di inferiorità – accettino supinamente che il superbo si creda superiore a loro, e gli diano maggior credito, quanto più arroganti ne siano gli atteggiamenti. La cosa più divertente, in questa situazione, è che l'originario peccato capitale, il più tremendo e allo stesso tempo il primo dei lasciapassare per l'inferno, aveva un'interpretazione ben diversa. "Superbia" non significava sentirsi superiore agli altri uomini (concezione totalmente ragionevole in un sistema feudale di papi, re, duchi e plebei). "Superbia" era semplicemente mettersi alla pari con Dio. Va da sé che per essere superbi, condizione necessaria e sufficiente era credere nell'esistenza di quest'essere superiore, tanto astratto quanto coerente con gli intrecci del potere economico dell'epoca. *La modestia* compie un'incursione anche nel concetto di "frontiera". Non si tratta di una frontiera reale, geografica. Bensì della "frontiera" come tema; il luogo dove le cose negoziano con l'altro da sé. Confessando

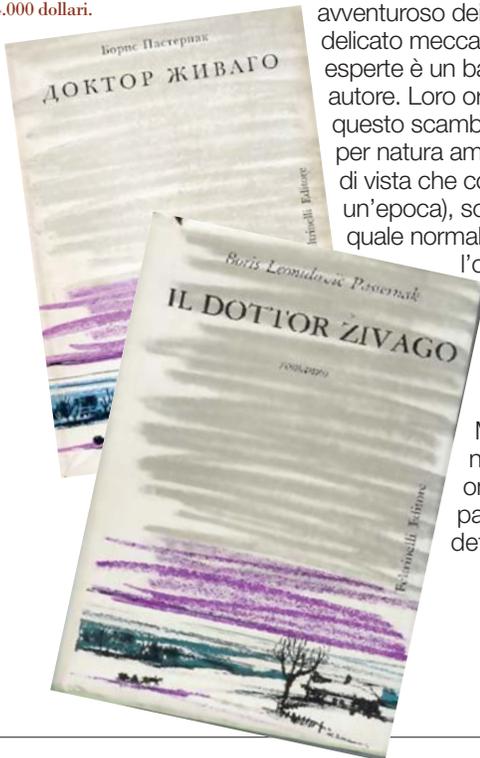


Bagno di folla per Juan ed Eva (Evita) Perón, protagonisti di uno dei periodi più controversi della storia argentina.

cose che non dovrei mai dire, vi rivelerò che la trama “antica” si svolge a Trieste, al confine con l’ex Jugoslavia, all’inizio dei conflitti etnici tra serbi, croati, bosniaci e sloveni. Non c’è un motivo particolare per questa scelta, o forse sì: Modigliani, malato di tubercolosi, fu curato da un medico triestino; non mancheranno quelli che individueranno le similitudini (e le differenze) fra il povero pittore e Terzov, entrambi preda della stessa malattia. Un’amica italiana, triestina, mi raccontava che gli innamorati di etnie diverse, al loro paese, non si sarebbero mai potuti sposare, perché sempre sarebbero stati visti dalle famiglie come traditori. Così emigravano a Trieste, che per loro assumeva la parvenza di una mitica frontiera universale.

Ovviamente niente di tutto questo è illustrato nella commedia, dove i nomi risuonano di echi di una letteratura russa mal tradotta, così come alcune parole paiono essersi smarrite nella traslitterazione dal cirillico: non sappiamo se si debba trascrivere Terzov o Terezov (come insiste a chiamarlo Leandra, l’incubo dei miei editori e revisori!), né sappiamo cosa siano i “canapé dolci e salati” o quale sia l’originaria parentela tra “Anja” e “Ghiottona”. Così è scritto quel mondo, confusamente letterario, confusamente russo, confusamente in una confusa guerra. Che dire dell’altro dei due mondi, del mondo “contemporaneo”? La frontiera è qui coreana e il limite è rappresentato dalla soglia del chiosco della famiglia Sung. La terminologia da tradurre non è russa, piuttosto legale: un cumulo di torbide parole cela una tragedia che dà i brividi, quella del disgraziato cargo in mezzo alla tempesta. I cercatori di dettagli inutili la conoscono: si tratta di un cargo reale, di cui mi capitò di tradurre la vicenda per un processo (sono stato anche traduttore dall’inglese), un cargo che si inabissò davanti alle coste di Mar del Plata un 3 di aprile, giorno del mio compleanno (giorno in cui – come sappiamo tutti noi che siamo nati in questa data – c’è tempesta, per lo meno a Buenos Aires, per lo meno nel corso degli ultimi quarant’anni). Altri dettagli inutili: il supposto gioco di carte coreano non è altro che *Hearts*, il solitario di *Windows*, che mi ossessionava mentre la commedia languiva e io – seduto davanti al monitor come un cretino – aspettavo di veder uscire le carte in disordine. La strategia di San Javier è validissima. È così che si vince a *Hearts*. Per concludere. L’impianto di quest’opera è complesso, perché così io m’immagino la realtà: duplicità di trame, opacità di significati, collusione di universi linguistici, labirinti etici. Jorge Luis Borges scrisse, una volta, che il labirinto più complicato è una linea retta. Io, un semplice

La storia di Terzov, nelle intenzioni di Spregelburd, rimanda anche alla vicenda del grande romanziere Boris Pasternak, autore de *Il Dottor Zivago*. Censurato nella Russia comunista, il dattiloscritto originale fu consegnato dallo stesso Pasternak al giornalista italiano Sergio d'Angelo, all'epoca inviato in URSS dal Pci per lavorare alla redazione italiana di Radio Mosca. D'Angelo ne intuì il potenziale (nel 1958 Pasternak avrebbe avuto il Nobel per la letteratura, che fu costretto a rifiutare) e portò il plico a Milano, per consegnarlo ad un giovane editore che rispondeva al nome di Giangiacomo Feltrinelli. Tradotto a tempo di record da Pietro Zveterevich, il libro era pubblicato nel novembre 1957 a Milano, nonostante persino Palmiro Togliatti avesse tentato di impedirlo (Feltrinelli gli rispose con la frase "Vivere una vita non è attraversare un campo" e il libro fu stampato). Le rare copie superstiti della prima edizione italiana e di quella russa - anch'essa edita da Feltrinelli, nell'agosto del 1958, dal momento che in patria Pasternak restava all'indice - sono vendute oggi dai librai antiquari a cifre che vanno rispettivamente dai 2.500 ai 4.000 dollari.



apprendista nell'arte del labirinto, non ho nozione di linee rette. Conoscendo però la mano del Maestro Ronconi, non dubito che sarà un labirinto nel quale varrà la pena perdersi un po'. Come uno scherzo del destino (ed io non credo molto al destino, semmai credo a una "casualità complessa"), l'azione della *Modestia* si svolge in uno spazio indeterminato, in una zona di confine scenografico e stilistico, però si conclude, all'improvviso e molto concretamente, a Milano. Oggi, alcuni anni dopo questa casuale profezia, *La modestia* vede la luce – effettivamente – a Milano. Mi sembra la cosa più logica, mentre tremo visibilmente dall'emozione. Questa *pièce* (che finge di parlare un po' di me, della mia compagnia di attori, del mio *entourage* teatrale e, soprattutto, del mio strano paese, un'Argentina disordinata e profetica) ha mandato fuori asse tutti gli scaffali su cui ho cercato di collocarla e ora ha preso su le sue valigie per uscire a conoscere il mondo. Quest'incubo formale dai sette volti, cercato, procurato, e che ha preteso i migliori anni della mia vita – lo sanno bene i miei amici – vede oggi la luce grazie alla mano del Maestro Ronconi e della sua splendida *équipe* di attori, tecnici e artisti.

È una ricompensa insperata. A loro auguro il destino avventuroso dei giramondo. Sapere che questo delicato meccanismo ha incontrato mani così esperte è un balsamo per la nevrosi di qualunque autore. Loro ora sono i responsabili assoluti di questo scambio di magia. Per quanto il teatro sia per natura amorale (non si colloca in nessun punto di vista che coincida con gli ovvi presupposti di un'epoca), soffre tuttavia la contraddizione sulla quale normalmente la morale s'impenna:

l'osservazione del comportamento umano, le sue imprevedibili svolte, le sue avventurose motivazioni. Cosa dovrebbero aver fatto questi personaggi? Quando è giusto mentire? Cosa lo giustifica? Mentire per amore, per denaro, per noia, per aver salva la vita, per onorare i morti, per fondare un paese? Mentire semplicemente e definitivamente per modestia?

Buenos Aires, 30 dicembre 2011
 *(in occasione del debutto
 de "La modestia" a Milano)

Gli argomenti delle altre sei parti dell'*Eptalogia* di Rafael Spregelburd

L'inappetenza è un testo brevissimo per nove attori, un "aperitivo teatrale", giocato intorno al tema del desiderio di un figlio, a qualunque prezzo e forse anche solo perché ce l'hanno tutti, cui fa da contraltare il desiderio di cibo, continuamente represso.

La stravaganza racconta in forma di *mélo* la storia di tre sorelle (di cechoviana memoria), una delle quali adottiva. La madre, d'accordo con il padre, non ha mai voluto rivelare quale delle tre non sia consanguinea. Ora la donna sta morendo di una rara malattia genetica che potrebbe affliggere anche due, e solo due, delle figlie...

La stupidità. Ventiquattro personaggi vivono nei dintorni di Las Vegas, inseguendo l'illusione di un futuro di ricchezza. *Road movie* teatrale, tra formule matematiche e scommesse, è un "delirio interpretativo" sulla casualità (e il fallimento) in un'epoca, purtroppo, inequivocabilmente stupida.

Il panico è un horror, in cui i vivi e i morti si incontrano e condividono uno stesso sentimento: il panico. Il testo è stato ispirato dalla recente crisi argentina e dalle ferite, non ancora sanate, generate da quanto accadde negli anni della dittatura.

La paranoia è ambientato in un futuro fantascientifico. Un gruppo di uomini ha una responsabilità grandissima verso il resto della popolazione: mantenere ottime relazioni con le intelligenze aliene che diversamente potrebbero distruggere la Terra. Ma gli uomini hanno dalla loro la "carta" di essere produttori di un genere dal quale gli alieni sono dipendenti: le fiction.

La cocciutaggine porta in scena un giorno della fine di marzo del 1939, a Valencia. La Spagna sta per uscire dalla guerra civile, mentre l'Europa tutta entrerà nell'incubo del conflitto mondiale. Ciascuno dei tre atti inizia alle 17 dello stesso giorno e racconta, ogni volta con un punto di vista diverso, una situazione differente, sempre però all'interno della stessa vicenda.

foto Sebastián Freire



IL TEATRO MI INTERESSA SE RIESCE A PARLARE DELLA VITA

Rafael Spregelburd parla di sé, del teatro, di politica, di morale...

di Manuela Cherubini

Perché ho iniziato a scrivere per il teatro

Ho cominciato a scrivere le opere che mi sarebbe piaciuto recitare e che non c'erano. È stato semplicemente così (...). Penso che scrivere varie opere contemporaneamente mi permetta di fare, come drammaturgo, ciò che normalmente faccio da attore.

Noi attori recitiamo personaggi che non necessariamente sono iscritti in noi: a volte un'opera ti piace perché senti che il personaggio non ha niente a che vedere con te, e noi attori viviamo, un po' psicoticamente, la fantasia di voler vivere tutte le vite possibili. (...) Nella scrittura ho cominciato a scoprire che, se mi mettevo a scrivere diverse opere alla volta, potevo essere molte persone contemporaneamente. Naturalmente chi legge le mie opere troverà sempre delle costanti, ma io non penso a queste costanti, penso soltanto alle variazioni, a ciò che rende un'opera diversa dall'altra. Scrivendo diverse opere contemporaneamente credo di aver imparato molto a diffidare delle mie certezze.

Il teatro è "morale"?

Penso che il teatro non possa emanciparsi mai dalla morale, anche quando si ponga come amorale, non immorale, ma amorale, perché non prende una posizione, perché assume diversi punti di vista allo stesso tempo. Pare proprio che il suo tema sia sempre l'umano e naturalmente nell'ambito umano la morale ha un enorme peso.

Quali sono quelle convenzioni che generano un sistema di valori che fa sì che in un determinato contesto dei personaggi siano visti positivamente o negativamente da uno spettatore cosciente che li giudica e li critica? A me interessava molto il tema della morale, e il perché il teatro abbia spesso semplificato eccessivamente la morale, creando personaggi buoni o cattivi.

Si tratta dello stesso tipo di semplificazione che opera nell'immaginario politico, nei mezzi di comunicazione. Ciò che mi interessava di più, al principio, era creare una nuova cartografia della morale. Per questo ho preso come punto di partenza Bosch.

Il teatro è politico?

La prima regola del mio teatro è: quello che state per vedere è menzogna. Poi tutto ciò che viene mostrato comincia a operare come una realtà aggregata alla realtà, non come mero commento alla realtà, che è ciò che normalmente succede con quello che è mal definito, secondo me, "teatro politico". In Argentina ce n'è una grandissima tradizione: opere che affrontano tematiche molto importanti, la dittatura militare, i *desaparecidos*; ma i loro procedimenti sono assolutamente sudditi di quelle realtà che pretendono di combattere, quindi continuano ad essere prodotti prigionieri dello stesso senso comune costruito dalla comunità. Il teatro deve infrangere questo senso comune, deve aprirlo, per vedere cosa c'è dentro e dietro. Questo, per me, è il vero teatro politico, un teatro di procedimenti, dimostrativo della natura menzognera di quella che chiamiamo realtà.

La parola, i linguaggi, la relazione autore-attore-regista-testo

Ciò che mi interessa di più in teatro è la relazione dell'attore col testo. (...) Mi interessano le opere teatrali che costruiscono linguaggi. Con



foto di scena
Luigi Laselva



questo voglio dire: un linguaggio, in un'accezione ampia del termine, è un insieme di regole, codici, eccezioni a queste regole. (...) Un linguaggio serve a dar corpo a un'opera, per quella successiva bisogna cambiarlo, cercarne un altro. (...) Il mio non è solamente un teatro di linguaggi, ma anche di procedimenti. Intendo ogni opera come un linguaggio artificiale, come l'esperanto. Io parlo esperanto e l'ho cominciato a studiare proprio perché mi interessava questo: come si inventa una grammatica che non abbia valore connotativo, che si propone come la più pratica e autentica che possa esistere proprio per il fatto di annullare tutte le irregolarità. Questo è impossibile, è un'utopia: quasi tutto il mio teatro parla di questa impossibilità.

Il teatro, la vita, la scienza e la teoria della complessità

Sembra una presa in giro, ma a me il teatro in sé non interessa tanto, il teatro non è qualcosa di importante.



Mi interessa la vita. Se il teatro riesce a parlare della vita, di quelli che sono i corpi vivi, della geometria dei corpi vivi e non di quelli astratti, allora sì, il teatro mi comincia a interessare. Ogni regista ha un'idea personale di come si comporta la vita. Per alcuni vale ciò che dice la psicoanalisi: fra l'uomo e il mondo c'è un muro, il mondo è percepito attraverso questo muro ma non si riesce mai a capire come funziona la vita, possiamo soltanto organizzare percezioni. Altri pensano che il teatro abbia una funzione mistica, simile a quella che in alcune società ha avuto la chiesa: il teatro come mistica che rappresenta ciò che sarebbe insopportabile presentare. È l'origine della tragedia



avrebbe dovuto chiamarsi, “scienza della complessità”, soprattutto accostandomi ad alcuni scritti di Benoît Mandelbrot che riguardano la geometria del frattale. Prendo un libro e lo posso percepire come un quadrato, prendo una palla e la percepisco come una sfera, ma nessuno di questi oggetti è vivo. Se prendo in considerazione entità viventi, questo gatto che ci gironzola intorno, una felce, vedo che posseggono altre forme che non somigliano né al cerchio, né al rettangolo, a nessuna delle forme della geometria euclidea. Mandelbrot studiò questo aspetto della forma vivente e inventò la parola “frattale” per definire le forme viventi. Scoprii che la maggior parte delle formule derivate dalla fisica newtoniana sono riduzioniste, suppongono che il mondo possa esprimersi in variabili numeriche, che interpretano il mondo come fosse un orologio, del quale si può analizzare il funzionamento in



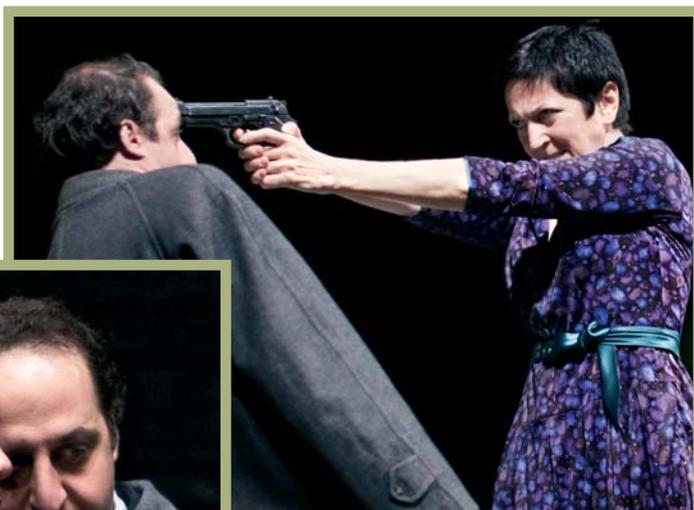
ogni singola parte. Ma tutte le regole riduzioniste, che cercano di spiegare la vita in termini di semplificazioni e stabilizzazioni, trascurano la collisione fra i diversi sistemi. La teoria della complessità si basa proprio su questo: sulle relazioni che ogni sistema intrattiene con gli altri sistemi. Il novanta per cento della drammaturgia occidentale è un sistema riduzionista, o meglio, l'idea del personaggio come astrazione è simile alle formule newtoniane che spiegano la velocità della caduta di un oggetto: regole stabilizzanti. (...) Pensiamo a una casalinga, che va a fare la spesa, torna a casa, eccetera. In teatro lavoriamo sempre con questo tipo di quadrati e cerchi. Un certo tipo di teatro comincia a pensare di cercare in queste figure le irregolarità, le frattalità che sono loro proprie, e dire: benissimo, in realtà questa casalinga è un serial killer, va a fare la spesa, torna a casa e la prima cosa che dice ai figli è: "ho appena ammazzato



una vicina al mercato” e non sa nemmeno bene perché l’abbia fatto...

L’infinito dettaglio e la sottrazione

Quando creo una scena in cui deve succedere qualcosa, per esempio un personaggio deve comunicare una notizia difficile ad un altro, non scrivo mai *la* scena, ma scrivo *intorno alla* scena. Per me la scena è ciò che si costruisce nella testa dello spettatore, proprio perché io non la dichiaro in maniera semplice, non la metto in primo piano. L’infinito dettaglio è ciò che fa in modo che lo spettatore non riesca a rendersi conto di ciò che l’autore gli vuole indicare come la cosa più importante, in questo modo lo obbliga a pensare e a seguire tutto il tempo con moltissima attenzione, per capire cosa stia succedendo. Quello che sta succedendo non è complicato, non è difficile in sé, ma i



personaggi, come noi nella nostra vita quotidiana, non possono rendersi conto di tutto ciò che succede. Se fossimo sempre coscienti di tutto quello che ci succede, per esempio di ciò che desideriamo, non avremmo tutti i problemi che invece abbiamo (...). Nella scrittura, se si vuole che i personaggi abbiano questa organicità, propria delle persone, invece di sommare gli attributi che decidiamo di dar loro, bisogna cominciare a sottrarre, lasciarli in una zona d'ambiguità. Come fa splendidamente Harold Pinter, dal quale ho imparato quasi tutto quello che faccio.

I classici? Una catastrofe...

Un principio generatore è la catastrofe, che mi piace moltissimo, molto di più dell'idea di tragedia: nella catastrofe c'è il puro effetto che sotterra le sue cause. Noi vediamo il mondo in modo razionale perché siamo animali razionali ed è per questo che la catastrofe ci seduce tanto. Quando le opere del teatro occidentale si stabilizzarono come sistemi di



trasmissione di messaggi, gli elementi catastrofici rimasero fuori, anche se in realtà sono sempre stati presenti nel teatro. Pensiamo a *Romeo e Giulietta*: è una tragedia perché i personaggi sono portati all'autodistruzione dalla loro stessa natura, perché si amano così tanto e questo amore è così proibito che i due moriranno.

Queste sono le regole stilistiche con cui Shakespeare elabora la sua tragedia. Tuttavia la storia è mossa anche da aspetti catastrofici.

Per esempio: perché viene perduta la lettera che Frate Lorenzo invia a Romeo spiegandogli il piano di Giulietta per incontrarsi con lui nella cripta? Shakespeare non ti dà nessuna spiegazione, la lettera viene smarrita perché sì. In questi "perché sì" c'è la chiave che dona la vita ai grandi classici e anche al teatro contemporaneo non morto, che sa che una parte della sua funzione è parlare di questo vuoto che consente l'imprevedibile.

(da un'intervista a Rafael Spregelburd di Manuela Cherubini pubblicata su Il Patalogo, annuario del teatro 2008, Ubulibri 2009, pp. 371-378, per gentile concessione dell'autrice e dell'editore)







Rafael Spregelburd



foto Sebastián Freije

Classe 1970, nato a Buenos Aires, Rafael Spregelburd è attore, regista e drammaturgo (pluripremiato) in patria e all'estero. Dopo gli esordi come attore, dalla metà degli anni '90 si dedica alla scrittura teatrale, alla regia dei propri testi e,

occasionalmente, all'adattamento e alla messa in scena di testi teatrali di altri autori. Traduttore (dall'inglese e dal tedesco) di grandi drammaturghi contemporanei - da Mark Ravenhill a Harold Pinter, da Steven Berkoff a Marius von Mayenburg - Spregelburd ha lavorato a Londra, Amburgo, Stoccarda, Berlino, Cardiff, Medellín, Barcellona, Madrid, Karlsruhe, Roma, in Messico... I suoi allestimenti, realizzati con la compagnia da lui fondata, "El Patrón Vázquez", hanno visitato i principali festival e teatri internazionali, tra cui Festival Iberoamericano di Bogotá, Temporada Alta di Girona, Otoño de Madrid, Festival d'Avignon, Festival dei Due Mondi di Spoleto, Festival Santiago a Mil del Cile, Festival di Almada in Portogallo, Deutsches Schauspielhaus di Amburgo, Hebbel Theater e Schaubühne di Berlino e moltissimi altri ancora. Attivo anche in ambito cinematografico, per lo più come attore, è stato premiato come miglior interprete al Festival di Lleida per *El Hombre de al lado* (coregia di

Gaston Duprât e Mariano Cohn, 2009).

Le sue opere sono state pubblicate, oltre che in Argentina, nel Regno Unito, negli Stati Uniti, in Francia, Messico, Italia, Germania, Cile, Colombia, Uruguay, Spagna, Repubblica Ceca, Svezia, Svizzera, Croazia e tradotte in inglese, francese, tedesco, ceco, svedese, slovacco, catalano, valenciano, olandese, italiano, polacco, croato, russo, greco e portoghese.

Tra i suoi titoli principali, *Bizarra* (2003) "teatronovela" in dieci puntate (per una ventina di ore di rappresentazione), *Lucido* (2006) commedia nera dallo humour graffiante, *Apátrida* (2011) in cui racconta l'episodio storico della polemica artistica che, alla fine dell'Ottocento, coinvolse il pittore argentino Schiaffino e il critico spagnolo Auzón. *L'Eptalogia di Hieronymus Bosch* è la riscrittura in chiave contemporanea dei sette peccati capitali di medievale memoria, di ciascuno dei quali Spregelburd rintraccia un corrispettivo odierno: *L'inappetenza* corrisponde alla Lussuria, *La stravaganza* all'Invidia, *La modestia* alla Superbia, *La stupidità* all'Avarizia, *Il panico* all'Accidia, *La paranoia* alla Gola, *La cocciutaggine* all'Ira.

Scritti tra il 1997 e il 2008, i sette testi, di durate diversissime tra loro, sono stati pensati sia per un'esecuzione "fiume", l'uno di seguito all'altro, oppure per essere rappresentati autonomamente. In Italia le sette commedie sono state pubblicate in due volumi da Ubulibri. Tra i premi conseguiti da Spregelburd, Tirso de Molina (Spagna), Casa de las Américas (Cuba), Premio Nazionale di Drammaturgia (Argentina), Municipale (Buenos Aires), Nazionale (Argentina), Ubu in due occasioni (Italia) e molti altri.

Luca Ronconi



Nasce l'8 marzo 1933 a Susa (Tunisia). Si diploma all'Accademia d'Arte Drammatica di

Roma nel 1953 e lavora come attore con ruoli da protagonista in spettacoli diretti da registi come Luigi Squarzina, Orazio Costa e Michelangelo Antonioni. A partire dal 1963 compie le sue prime esperienze registiche all'interno della Compagnia Gravina/Occhini/Pani/Ronconi/Volontè per la quale cura l'allestimento de *La buona moglie*, abbinamento in un solo spettacolo di due testi goldoniani, *La putta onorata* e *La buona moglie*. Nel 1966 realizza *I lunatici* di Middleton e Rowley ed è salutato dalla critica come uno degli esponenti di punta dell'avanguardia teatrale italiana. Lo spettacolo che lo consacra alla fama internazionale è *Orlando Furioso* (1969) di Ariosto, nella riduzione elaborata da Sanguineti, un evento teatrale straordinario che vivrà una fortunatissima tournée italiana e conoscerà un successo su scala mondiale. Dal 1975 al 1977 è Direttore della Sezione Teatro alla Biennale di Venezia e tra il 1977 e il 1979 fonda e dirige il Laboratorio di proiezioni teatrali di Prato. Gli anni Settanta vedono la messa in scena di spettacoli memorabili, tra cui *XX* da Wilcock (1971), *Oresteia* di Eschilo (1972), *Utopia* da Aristofane (1976) e, per il Laboratorio di Prato, *Baccanti* di Euripide (1977) e *La torre* di von Hofmannsthal (1978). Negli anni Ottanta, fondamentali tappe del percorso di ricerca ronconiano, considerate anche come indiscutibili vertici della storia del teatro italiano del dopoguerra, sono *Ignorabimus* di Holz (1986), *Dialoghi delle carmelitane* di Bernanos (1988) e *Tre sorelle* di Cechov (1989). Dal 1989 al 1994 è direttore del Teatro Stabile di Torino per il quale, nel 1992, fonda e dirige la Scuola per attori. Risalgono al mandato torinese, tra gli altri, *Strano interludio* di O'Neill, *L'uomo difficile* di von Hofmannsthal e *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Kraus (tutti e

tre del 1990), quest'ultimo allestito nel vasto ambiente della sala-macchine del Lingotto di Torino, evento assoluto di quella stagione teatrale. Nell'aprile del 1994 è nominato direttore del Teatro di Roma per il quale mette in scena spettacoli di grande impegno come *Re Lear* di Shakespeare e verso "Peer Gynt" da Ibsen (1995), *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda (1996) e *I fratelli Karamazov* da Dostoevskij (1998). Dal gennaio 1999 assume le deleghe per la direzione artistica del Piccolo Teatro di Milano e la direzione della Scuola per attori dello stabile milanese. Per dare avvio al proprio lavoro al Piccolo, allestisce *La vita è sogno* di Calderón de la Barca e *Il sogno* di Strindberg, nell'inverno del 2000. Nella stagione 2000-2001 dirige *Lolita-sceneggiatura* di Nabokov, *I due gemelli veneziani* di Goldoni e *Candelaio* di Bruno; nella stagione successiva *Quel che sapeva Maisie* di James e *Infinites* del matematico Barrow. Nell'estate 2002, nella cornice del Teatro Greco di Siracusa, allestisce la trilogia *Prometeo incatenato* di Eschilo, *Baccanti* di Euripide, *Rane* di Aristofane (rappresentati poi anche al Teatro Strehler a Milano). Lo stesso anno, con la messinscena a Ferrara di *Amor nello specchio* di Andreini, vede il debutto il Centro Teatrale Satacristina, unità di produzione e formazione che Ronconi fonda insieme a Roberta Carlotto e che tutt'ora dirige nella struttura appositamente creata nella Valle eugubina. L'estate successiva è al Teatro Farnese di Parma con *Peccato che fosse puttana* di Ford (poi al Teatro Studio a Milano). Per Genova Capitale Europea della Cultura 2004 realizza *La centaura* di Andreini. Nel 2005 porta in scena *Diario privato* di Léautaud, con Giorgio Albertazzi e Anna Proclemer, qui segue *Professor Bernhardt*, prodotto dal Piccolo. Nel 2006 è invitato a dirigere, in omaggio al simbolo olimpico, cinque spettacoli in occasione delle Olimpiadi invernali di Torino 2006: *Troilo* e *Cressida* di Shakespeare, *Atti di guerra: una trilogia* di Edward Bond, *Biblioetica, Dizionario per l'uso* di Corbellini, Donghi e Massarenti (codiretto con Claudio Longhi),

Il silenzio dei comunisti di Foa, Mafai e Reichlin, *Lo specchio del diavolo* di Ruffolo. Per il terzo centenario goldoniano, mette in scena al Teatro Strehler, nel gennaio 2007, la commedia *Il ventaglio*. Sempre al Piccolo, *Inventato di sana pianta ovvero gli affari del Barone Laborde* di Hermann Broch. Per l'edizione del 2007 del Salone del Libro di Torino propone *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury; nel settembre 2007, a Ferrara, debutta *Progetto "Odissea doppio ritorno"*, dittico comprendente *L'antra delle Ninfe*, da Omero e Porfirio e *Itaca* di Botho Strauss (2007). A giugno 2008 inizia la collaborazione con il Festival dei Due Mondi di Spoleto presentando alcune "Lezioni" sulla drammaturgia di Ibsen. A settembre del 2008, in Umbria, inaugura il Teatro Cucinelli di Solomeo con *Nel bosco degli spiriti*, una fiaba dello scrittore nigeriano Amos Tutola tradotta in testo teatrale da Cesare Mazzonis e musicata dal vivo da Ludovico Einaudi. Nel giugno 2009 prosegue l'appuntamento spoletino con uno studio sul *Gabbiano* di Cechov dal titolo *Un altro gabbiano*. Le sue ultime regie al Piccolo Teatro sono i due Shakespeare *Sogno di una notte di mezza estate* (2008) e *Il mercante di Venezia* (2009), la commedia *Giusto la fine del mondo* (2009) del contemporaneo francese Jean-Luc Lagarce, *I beati anni del castigo* di Fleur Jaeggy (2010), *La compagnia degli uomini* con cui ritorna al teatro di Edward Bond (2011), *La modestia* di Rafael Spregelburd (2011). Per lo stabile di Genova, ha messo in scena *Nora alla prova* da "Casa di bambola" tratto da Ibsen (2011). Come regista lirico, alla frequentazione dei "classici" dell'opera italiana (i verdiani *Nabucco*, 1977, e *Trovatore*, 1977; *Norma* di Bellini, 1978; *Macbeth*, 1980, *Traviata*, 1982, *Aida*, 1985, ancora di Verdi, e *Tosca* di Puccini, 1997) ed europea (*Carmen* di Bizet, 1970; *Das Rheingold* di Wagner, 1979; *Don Giovanni* di Mozart, 1990 e 1999; *Lohengrin*, ancora di Wagner, 1999), Ronconi accompagna un interessante lavoro di studio sui territori meno

battuti del teatro musicale, come la grande stagione del Barocco italiano (*L'Orfeo* di Rossi, 1985; *L'Orfeo e il ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi, entrambi del 1998; *L'incoronazione di Poppea* sempre di Monteverdi, 2000) o la produzione operistica contemporanea (*Il caso Makropolis* di Janáček, 1993; *Il giro di vite* di Britten, 1995; *Teorema* di Battistelli, 1996; *Arianna a Nasso* di Strauss, 2000). Incontro particolarmente felice è quello con la drammaturgia musicale rossiniana: *Il barbiere di Siviglia* (1975), *Moise et Pharaon ou le passage de la Mer Rouge* (1983), *Il viaggio a Reims* (1984), *Guglielmo Tell* (1988), *Ricciardo e Zoraide* (1990), *Armida* (1993), *Cenerentola* (1998), *La donna del lago* (2001), *King Lear* di Reimann per il Regio di Torino (2001), *Giulio Cesare* di Händel (Madrid, 2002), una nuova versione di *Moise et Pharaon* di Rossini (Teatro alla Scala – Arcimboldi, 2003), *Alfonso ed Estrella* di Schubert (Cagliari, 2004), *L'Europa riconosciuta* di Salieri (per la riapertura della Scala nel dicembre 2004), *Il barbiere di Siviglia* (Pesaro, 2005).

Tra le regie liriche più recenti, *Falstaff* di Verdi nel 2006 al Maggio Musicale Fiorentino, *la Turandot* "nuda" nel 2007 per l'apertura di stagione del Teatro Regio di Torino e il *Trittico* coprotagoniano alla Scala di Milano (2008, riallestito all'Opéra di Parigi nell'ottobre 2010), la ripresa del *Viaggio a Reims* di Rossini alla Scala (2009). La sua regia de *La clemenza di Tito* di Mozart ha riaperto dopo il restauro lo storico Teatro San Carlo di Napoli (gennaio 2010). Nello stesso teatro, nel novembre 2011 ha messo in scena *Semiramide* di Rossini. Luca Ronconi è anche curatore e allestire di mostre. Nel febbraio 2004, a Palazzo Reale di Milano, si è inaugurata *Anton Van Dyck-Riflessi italiani*; nel settembre 2006 ha curato la suggestiva esposizione della mostra *Cina. Nascita di un impero* presso le Scuderie del Quirinale a Roma. Nel 2008, prima per Roma, negli spazi del Museo Nazionale di Palazzo Venezia, poi per Berlino alla Gemäldegalerie, ha curato l'allestimento della mostra dedicata a Sebastiano

Del Piombo. Nel settembre 2009 lavora all'allestimento della mostra *Roma. La pittura di un Impero* esposta negli spazi delle Scuderie del Quirinale. Infine ha curato l'allestimento dell'esposizione *La bella Italia. Arte e identità delle città capitali*, messa in scena negli spazi delle scuderie Juvvariane della Venaria Reale di Torino per i 150 anni dell'Unità d'Italia (2011). Tra i numerosi premi e riconoscimenti, il VI Premio Europa per il Teatro di Taormina Arte (aprile 1998); il Premio UBU come migliori spettacoli delle rispettive stagioni teatrali per "Progetto sogno" nel 2000, *Lolita* nel 2001, *Infinites* nel 2002, *Professor Bernhardt* nel 2005 e per "Progetto Domani" nel 2006. Più recentemente, gli è stato assegnato il Premio Nazionale della Critica per il "Progetto Lagarce" e il Premio ETI come migliore spettacolo per *Sogno di una notte di mezza estate*. Nel 2008 gli è stato conferito dall'Accademia Nazionale dei Lincei il Premio "Antonio Feltrinelli" per la Regia teatrale.

Marco Rossi (scene)



Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Firenze alla scuola di Antonio Capuano, come assistente dello scenografo Maurizio Balò, ha lavorato alla progettazione di vari allestimenti. Ha realizzato le scenografie degli spettacoli di Luca Ronconi *Amor nello specchio* di G. B. Andreini (Ferrara, 2002), *Peccato che fosse puttana* di John Ford (Teatro Farnese di Parma, 2003, coprodotto dal Piccolo Teatro e messo in scena anche al Teatro Studio), *Diario privato* di Paul Léautaud (Teatro Argentina di Roma, 2005), *I soldati* di Jakob Lenz (Piccolo Teatro Studio, 2005), *Inventato di sana pianta, ovvero gli affari del barone Laborde* di H. Broch (Teatro Grassi, 2007, premio UBU per la migliore scenografia), *Itaca* di Botho Strauss e *L'antro delle ninfe* a cura di M. Trevi (progetto "Odisea doppio ritorno", Teatro comunale di Ferrara, settembre 2007), *Giusto la fine del mondo* di

Jean-Luc Lagarce (2009), *La modestia* di Rafael Spregelburd (Spoleto, Festival dei due Mondi, 2011 e Piccolo Teatro Grassi, 2012). Per il Piccolo ha curato le scene anche di *Vecchia Europa* di Delio Tessa, regia di Giuseppina Carutti (Piccolo Teatro Studio, 2002), *Guardia alla luna* di Bontempelli, regia Marco Rampoldi (Teatro Sociale di Como, 2004), *Darwin... tra le nuvole*, di Luca Boschi, Stefano de Luca, Giulio Giorello, regia Stefano de Luca (Piccolo Teatro Studio, 2009), *I pretendenti* di Jean-Luc Lagarce, regia Carmelo Rifici (Piccolo Teatro Studio, 2009), *Alice* da Lewis Carroll, regia Emiliano Bronzino (Piccolo Teatro Studio, 2010).

Gialluca Sbicca (costumi)



Perugino di nascita, classe 1973, studia scenografia all'Accademia di Brera di Milano dove conosce Simone Valsecchi con il quale inizia una collaborazione su diversi progetti. Dopo varie esperienze nel campo della moda (Gianfranco Ferrè, Jean Paul Gaultier, Reporter, Convivio e altri), approdano al teatro come assistenti di Maria Carla Ricotti per *Macbeth Clan*, con Raul Bova regia Angelo Longoni, produzione del Piccolo per la stagione 1998/99. Sempre al Piccolo, sono assistenti di Jacques Reynaud per i costumi di *Lolita* di Nabokov (2001), regia Luca Ronconi, per il quale realizzano anche *Phoenix* di Marina Cvetaeva (2001). Diretto da Ronconi è il primo spettacolo che firmano: *Candelajo* di Giordano Bruno, allestito a Palermo nell'estate del 2001 e ripreso a Milano. È l'inizio di una lunga collaborazione con il regista che li vedrà realizzare i costumi per la trilogia *Prometeo Incatenato* di Eschilo, *Baccanti* di Euripide e *Rane* di Aristofane (al Teatro Greco di Siracusa e al Piccolo); *Amor nello specchio* di Andreini a Ferrara; *Giulio Cesare* di Händel, coproduzione Teatro Real di Madrid e Teatro Comunale di Bologna; *Peccato che fosse puttana* di John Ford, debutto al Farnese di Parma, poi anche al

Piccolo; *Professor Bernhardt* di Schnitzler al Piccolo; *Diario privato* di Léautaud per il Teatro di Roma; due degli spettacoli del Progetto Domani di "Torino 2006 Olimpiadi della Cultura", *Troilo e Cressida* di Shakespeare e *Lo specchio del diavolo* di Ruffolo; *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury, per lo Stabile di Torino, in scena anche al Piccolo. Gianluca Sbicca firma inoltre da solo i costumi per *Nel bosco degli spiriti* di Tutuola per il Teatro Cucinelli di Solomeo; collabora con lo stilista Antonio Marras per la realizzazione dei costumi di *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare di nuovo al Piccolo e realizza i costumi de *La modestia* di Spegelburd, che ha debuttato a Spoleto nell'estate 2011. Tra gli altri registi con cui ha collaborato, Claudio Longhi (*La Moscheta* di Ruzante; *Ite Missa Est* di Luca Doninelli, *Cos'è l'amore* di Franco Branciaroli, *Caligola* e *La peste* di Camus, *Edipo* e *la Siringa* di Von Hofmannsthal, *Lo Zio* di Franco Branciaroli, *Omaggio a Koltès*, *Io parlo ai perduti* di Roberto Barbolini e *Arturo Ui* di Bertolt Brecht vincitore del premio della critica come spettacolo dell'anno 2011); Marco Rampoldi (*La Calandria* di Bibbiena, *Due dozzine di rose scarlatta* di Aldo De Benedetti); Peter Greenaway (*Peopling The Palace* filmato progettato e diretto per animare la Reggia di Venaria a Torino); Piero Maccarinelli (*Ritter Dene Voss* di Thomas Bernhard); Giovanni Papotto (*Spariamo*, da lui stesso scritto); Sergio Fantoni (*La commedia di candido* di Stefano Massini); Massimo Popolizio (al debutto alla regia con *Ploutos* da Aristofane, riscritto da Ricci/Forte); Daniele Salvo (*Gramsci a Turi*, di Antonio Tarantino, in cui è autore anche delle scene); Alvis Hermanis (*Le signorine di Wilko* di Jaroslaw Iwaszkiewicz).

A. J. Weissbard (luci)



Light designer americano, disegna per il teatro, video, mostre, installazioni permanenti e architettoniche. Collabora da molti anni con registi di teatro, tra

cui Robert Wilson, Peter Stein, Luca Ronconi, Daniele Abbado e Bernard Sobel, con il regista cinematografico Peter Greenaway, con gli artisti visivi William Kentridge, Fabrizio Plessi e Vadim Fishkin, e con architetti tra cui Gae Aulenti, Pierluigi Cerri, Richard Gluckman e Matteo Thun. Tra i luoghi che hanno ospitato le sue creazioni si ricordano: per il teatro, Lincoln Center New York, Los Angeles Opera, Brooklyn Academy of Music, Opera Garnier e Théâtre du Châtelet Paris, Bruxelles Opera La Monnaie, Teatro Real Madrid, Piccolo Teatro di Milano, Teatro di Epidaurò, Schaubühne Berlin, Esplanade Singapore e Bunka Kaikan Tokyo; per le mostre e le installazioni multimediali, il Guggenheim di New York e Bilbao, Royal Academy of London, Petit Palais Paris, Vitra Design Museum, Triennale di Milano, Kunstindustrimuseum Copenhagen, Shanghai Art Museum, Aichi World Expo 2005, Biennale di Venezia, Salone del Mobile Milano, Bial de Valencia. Recentemente, ha progettato il disegno luci per la mostra *Giorgio Armani Retrospective*, per *Parsifal* presso la Los Angeles Opera, *A Speedy Day* per la Biennale di Venezia, *Lady from the Sea* al Teatr Dramatyczny Warsaw e *Quartett* al Théâtre Odéon Parigi; la mostra dedicata a Sebastiano del Piombo a Palazzo Venezia Roma; *The Fly* al Théâtre du Châtelet con la regia di David Cronenberg; *"Drifting and Tilting" the Songs of Scott Walker*, al Barbican Theatre; con la regia di Luca Ronconi, *Sogno di una notte di mezza estate*, *Il mercante di Venezia* e *La compagnia degli uomini* al Piccolo Teatro di Milano, *La modestia* a Spoleto, poi al Piccolo; ha collaborato anche a *Il Tempo del Postino* al Theater Basel; e al flagship store di Hugo Boss a Meatpacking District, NY. La sua installazione *With light regards*, è stata presentata al Salone del Mobile 2006. È resident lighting designer per Change Performing Arts di Milano ed insegna al Watermill Center di New York, alla Norwegian Theater Academy e alla NABA di Milano.

Francesca Ciocchetti

(Anja Terezhovna/ Ángeles)



Romana, vince nel 2000 il Premio Nazionale "Lina Volonghi" e nella stagione 2007/08 il

Premio "Virginia Reiter". Si diploma all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico". Dal 2001 al 2003 collabora con Mamadou Dioume (attore di Peter Brook) per *Scontro di negro contro cani* e *Taba-Tabà* di Koltès. Dal 2003, allo Stabile di Torino, interpreta *Romeo e Giulietta*, *Sogno di una notte di mezza estate*, *Pene d'amor perdute* con le regie, di J.-C. Sais, Mamadou Dioume, Dominique Pitoiset, *La peste* di Camus regia C. Longhi e *Marat-Sade* di P. Weiss, regia W. Le Moli. Nel 2004 ottiene il diploma di specializzazione al Centro Teatrale Santa Cristina diretto da Luca Ronconi. In collaborazione con il Centro stesso, recita in *I beati anni del castigo* (di Fleur Jaggy, 2004), *La mente da sola* (autori vari, 2006), *Studi su Ibsen* (Festival di Spoleto, 2008), *Un altro gabbiano* (da Cechov, Festival di Spoleto 2009), tutti diretti da Ronconi. Partecipa a "Progetto Domani" per le Olimpiadi di Torino 2006, in *Troilo e Cressida* e ne *Lo specchio del diavolo* e al Progetto "Reggia di Venaria Reale" con la regia di Peter Greenaway. Diretta da Ronconi ha recitato negli spettacoli del Piccolo Teatro *Il ventaglio* di Goldoni, *Itaca* di Botho Strauss, *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, *Giusto la fine del mondo* di Lagarce, *La modestia* di Rafael Spegelburd. Tra gli spettacoli recentemente interpretati, *Othello* di Shakespeare, regia Daniele Salvo, al Globe Theatre di Roma, *Studio su Verdi*, per il Teatro Massimo di Palermo, regia Francesco Micheli, vincitore del Premio Abbati dell'Associazione Nazionale dei Critici Musicali. Ancora al Piccolo, *I pretendenti* di Lagarce e *Nathan il saggio* di Lessing regia Carmelo Rifici, *La cimice* di Majakovskij, regia Serena Sinigaglia. Nel 2010, per CSS Teatro Stabile di Innovazione, in coproduzione

con Napoli Teatro Festival, *Les Adieux*, regia di Benedetto Sicca; nello stesso anno, *Bizzarra* di Rafael Spregelburd, produzione Fattore K di G. B. Corsetti, regia Manuela Cherubini.

Ha vinto il Premio della Critica per la Stagione 2008/2009; il Premio Eleonora Duse come miglior attrice giovane 2009, il Premio Ubu come miglior attrice non protagonista 2009.

Maria Paiato

(*Leandra/Maria Fernanda*)



Di origine veneta, dopo il diploma di ragioniera frequenta l'Accademia Nazionale

d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" e si diploma nel 1984 con il saggio spettacolo *Il risveglio di primavera* di Franz Wedekind per la regia di Lorenzo Salvetti. Ha interpretato la *Maria Zanella* di Sergio Pierattini, regia Maurizio Panici, Premio della critica, Maschera d'Oro e Premio Ubu 2005; *Cara professoressa* di Ljudmila Razumovskaja, regia Valerio Binasco, le è valso il premio come Migliore Attrice agli Olimpici del teatro 2004. Tra le sue più recenti interpretazioni: *Natura morta in un fosso* di Fausto Paravidino, *Le Troiane* di Euripide e *Ritter Dene Voss* di Thomas Bernhard per la regia di Piero Maccarinelli; il monologo *Non ho imparato nulla* di Dolores Prato. In occasione delle Olimpiadi della cultura di Torino 2006 ha preso parte al "Progetto Domani" di Luca Ronconi interpretando il ruolo di Miriam Mafai ne *Il silenzio dei comunisti* di V. Foa, M. Mafai, A. Reichlin, Premio Ubu 2006 per la migliore attrice. Il monologo *Un cuore semplice*, scritto e diretto da Luca De Bei (tratto dall'omonimo racconto di Gustave Flaubert), le è valso il Premio Olimpici del teatro 2007. Nelle ultime stagioni, si ricordano le collaborazioni con Valerio Binasco ne *L'intervista* di Natalia Ginzburg e con Walter Malosti ne *I quattro atti profani* di Antonio Tarantino, grazie alle quali ottiene il Premio Duse (2009). Nell'ultima stagione veste

i panni di *Erodiade* di Giovanni Testori per la regia di Pierpaolo Sepe e collabora con Cristina Pezzoli in *Prezarie età* di Maurizio Donadoni, quindi di nuovo Luca Ronconi la dirige ne *La modestia* di Rafael Spregelburd, che debutta a nell'estate 2011 a Spoleto.

Al cinema è stata diretta, tra gli altri, da Francesca Archibugi (*Lezioni di volo*), Marco Martani (*Cemento armato*), Pietro Reggiani (*L'estate di mio fratello*), Francesca Comencini (*Lo spazio bianco*), Luca Guadagnino (*Io sono l'amore*) e Carlo Mazzacurati (*La passione*). Ha partecipato a diverse produzioni radiofoniche: *Il teatro giornale* di Roberto Cavosi e Sergio Pierattini; *I dialoghi delle Carmelitane* di G. Bernanos con la regia di Cristina Pezzoli; *Taccuino italiano* e *Madre Teresa di Calcutta* entrambi con la regia di Giuseppe Venetucci; *La storia* di Elsa Morante e *Giro di vite* di Henry James per il programma *Ad alta voce* a cura di Anna Antonelli.

Paolo Pierobon

(*Smederovo/Arturo*)



Classe 1967, è attore di teatro, cinema e televisione. Diplomato alla Civica Scuola d'Arte

Drammatica "Paolo Grassi" di Milano, riceve nel 2004 il premio dell'Associazione Nazionale Critici Italiani come miglior attore emergente per gli spettacoli *Finale di partita* di Samuel Beckett (regia Lorenzo Loris) e *Morte accidentale di un anarchico* di Dario Fo (regia Ferdinando Bruni e Elio De Capitani). Nel 2008 interpreta il ruolo di Levin in *Anna Karenina* di Tolstoj, nella messinscena di Eimuntas Nekrosius, e vince il Premio Ubu come miglior attore non protagonista. Nel 2009, ancora con Elio De Capitani, è lan in *Blasted* di Sarah Kane; Luca Ronconi lo dirige al Festival di Spoleto in un'inedita versione de *Il gabbiano* di Cechov (*Un altro gabbiano*) dove interpreta lo scrittore Trigorin, quindi, nella stagione 2010/2011, ne *La*

compagnia degli uomini di Edward Bond, al Piccolo Teatro di Milano, in *Nora alla prova* da "Casa di bambola" da Ibsen al Teatro della Corte di Genova e in *La modestia* di Rafael Spregelburd presentato al Festival dei Due Mondi di Spoleto e al Mittelfest di Cividale del Friuli.

Tra le ultime interpretazioni anche *La malattia della famiglia M.*, scritto e diretto da Fausto Paravidino.

Al cinema debutta nel 1998 in *Pompeo*, mediometraggio di Paolo Vari e Antonio Bocola. L'anno successivo è protagonista con Sandra Ceccarelli di *Guarda il cielo* (*Stella, Sonia, Silvia*) di Piergiorgio Gay. Nel 2005 in *Come l'ombra* di Marina Spada è un professore di russo. Partecipa a diversi film del regista Federico Rizzo, tra cui *Lievi crepe sul muro di cinta* del 2003 dove interpreta (da protagonista) un poeta emarginato e *Fuga dal call center* del 2008 in un cameo.

Nello stesso anno è diretto da Marco Bellocchio in *Vincere* in cui è il fascista Bernardi.

Di prossima uscita è *La metafisica per le scimmie*, in cui lavora di nuovo con Marina Spada.

In televisione, recentemente è stato diretto da Maurizio Zaccaro ne *Lo smemorato di Collegno* (Avvocato Farinacci) ed è tra i protagonisti di *Squadra antimafia - Palermo oggi* 2.

Fausto Russo Alesi

(*Terzov/San Javier*)



Diplomato alla Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi"; dal 1996 è uno dei soci di

A.T.I.R. Nel 2002 ottiene il premio dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro. Nella stagione 2000/2001 è Kostja nel *Gabbiano* di Cechov, diretto da Eimuntas Nekrosius; per questa interpretazione e quella di *Natura morta in un fosso* di Fausto Paravidino, regia Serena Sinigaglia, riceve il "Premio Ubu" 2002 come miglior attore giovane. Nel gennaio 2003 è vincitore del 21st International Fadjr Theatre Festival a Teheran (Iran), attribuito dall'I.T.I.-Unesco. Nel 2004

interpreta *Il Grigio* di Giorgio Gaber, regia di Serena Sinigaglia, ricevendo il "Premio Olimpici del Teatro" (premio ETI 2004), il premio Annibale Ruccello (2004), il premio Vittorio Gassman, la Maschera d'oro e il Persefone d'oro (2005). È interprete e regista dello spettacolo *Edeyn* di Letizia Russo. Ha lavorato anche con Gigi Dall'Aglio, Ferdinando Bruni, Armando Punzo e Gabriele Vacis. Tra gli ultimi spettacoli cui ha preso parte, *I demoni* di Dostoevskij, regia Peter Stein e *L'Aggancio*, di Nadine Gordimer, regia Serena Sinigaglia (entrambi del 2009).

Diretto da Luca Ronconi ha recitato in *Il silenzio dei comunisti*, *Fahrenheit 451*, *Nel bosco degli spiriti*, *Sogno di una notte di mezza estate*, *Il mercante di Venezia* (nel ruolo di Shylock), *La modestia* di Rafael Spregelburd. Nel 2009/2010 è unico interprete e regista di *20 novembre* di Lars Norén (prodotto dal Piccolo Teatro). Nella stagione 2011/12, è protagonista e regista di *Cuore di cactus* di Antonio Calabrò, quindi interpreta al Piccolo *Nathan il saggio* di Lessing, diretto da Carmelo Rifici. Per il ruolo di Kirillov ne *I demoni* e di Bottom in *Sogno di una notte di mezza estate*, ha vinto il Premio Ubu 2009 come miglior attore non protagonista. Per il cinema è stato diretto da Silvio Soldini in *Pane e tulipani* e in *Agata e la tempesta*; ha recitato, tra gli altri, in *Le rose del deserto* di Mario Monicelli, *In memoria di me* di Saverio Costanzo (in concorso al Festival di Berlino), in *Vincere* di Marco Bellocchio, in concorso al Festival di Cannes 2009, in *La doppia ora* di Giuseppe Capotondi, in concorso alla Mostra del cinema di Venezia 2009, in *La passione* di Carlo Mazzacurati, in concorso alla Mostra del cinema di Venezia 2010. Recita in altri tre film in uscita nel 2012: *Romanzo di una strage*, regia di Marco Tullio Giordana; *Venuto al mondo*, regia di Sergio Castellitto e *Il comandante e la cicogna*, regia di Silvio Soldini. Per Radio Rai ha letto il romanzo *Padri e Figli* di Turgenev.

Il Piccolo Teatro di Milano

Fondato il 14 maggio 1947 da Giorgio Strehler, Paolo Grassi e Nina Vinchi, è il primo Stabile italiano, in ordine di tempo, nonché il più conosciuto, in Italia e all'estero. L'idea dei fondatori era dare vita a un'istituzione sostenuta dallo Stato e dagli enti locali (Comune e Provincia di Milano, Regione Lombardia) in quanto pubblico servizio necessario al benessere dei cittadini. "Teatro d'Arte per Tutti" era lo slogan che accompagnava il Piccolo alla sua nascita e anche oggi ne riassume pienamente le finalità: portare in scena spettacoli di qualità indirizzati al pubblico più ampio possibile. Dal 1991 il Piccolo Teatro di Milano è anche "Teatro d'Europa". Il Piccolo gestisce tre sale: la sede storica (500 posti), ribattezzata Piccolo Teatro Grassi, di recente oggetto di un restauro conservativo che ha "scoperto" e restituito alla città lo splendido Chiostro Rinascimentale attiguo, decorato da opere della scuola di Leonardo e di Bramante; lo spazio sperimentale del Teatro Studio (370 posti), edificio dove è ospitata anche la Scuola di Teatro; la sede principale di 982 posti, inaugurata nel gennaio 1998, che porta il nome di Piccolo Teatro Strehler. In più di sessant'anni di attività, il Piccolo ha prodotto oltre 300 spettacoli, 200 diretti da Strehler, di autori che vanno da Shakespeare (*Re Lear* e *La tempesta*) a Goldoni (*Le baruffe chiozzotte*, *Il campello* e soprattutto *Alecchino servitore di due padroni*), Brecht (*L'opera da tre soldi*, *Vita di Galileo*, *L'anima buona di Sezuan*), Cechov (*Il giardino dei ciliegi*). Dal 1998, con il passaggio del testimone a Sergio Escobar e a Luca Ronconi, il Piccolo ha accentuato la dimensione

internazionale e interdisciplinare, candidandosi quale ideale polo culturale cittadino ed europeo. Sui suoi palcoscenici si alternano spettacoli di prosa e danza, rassegne e festival di cinema, tavole rotonde e incontri di approfondimento culturale. Nel suo itinerario di ricerca, Luca Ronconi ha proposto al Piccolo classici quali Calderón de la Barca (*La vita è sogno*), Eschilo (*Prometeo incatenato*), Euripide (*Baccanti*), Aristofane (*Rane*) Shakespeare (*Sogno di una notte di mezza estate*, *Il mercante di Venezia*), alternati ad autori meno frequentati in teatro (Schnitzler, *Professor Bernhardi*), o contemporanei (Jean-Luc Lagarce, *Giusto la fine del mondo*, Edward Bond, *La compagnia degli uomini*, Rafael Spregelburd, *La modestia*), accanto alle versioni per la scena di celebri romanzi (per tutti *Lolita* di Nabokov). Autentico esperimento teatrale è stato lo spettacolo tratto dai cinque scenari sull'infinito (*Infinities*) del matematico inglese John D. Barrow, allestito in un magazzino di scenografie alla periferia di Milano. Per quanto riguarda l'internazionalità, il Piccolo ospita abitualmente artisti come Peter Brook, Patrice Chéreau, Eimuntas Nekrošius, Robert Lepage, Lev Dodin, Lluís Pasqual, Ingmar Bergman, Declan Donnellan, Simon Mc Burney, Robert Wilson. È stato in tournée in tutti i paesi del mondo, dalla Russia agli Stati Uniti, dalla Cina al Giappone, dall'Europa al Nord Africa, alla Nuova Zelanda. Dal 1986 il Piccolo gestisce una scuola di teatro, fondata da Giorgio Strehler e oggi diretta da Luca Ronconi, che ha diplomato in questi anni 198 attori professionisti.

Il Piccolo dal 1947 ad oggi

Spettacoli allestiti	309	Recite all'estero	1.986
Attori scritturati	1.736	Totale recite	22.931
Recite a Milano	13.587		
Recite in Italia	7.358		

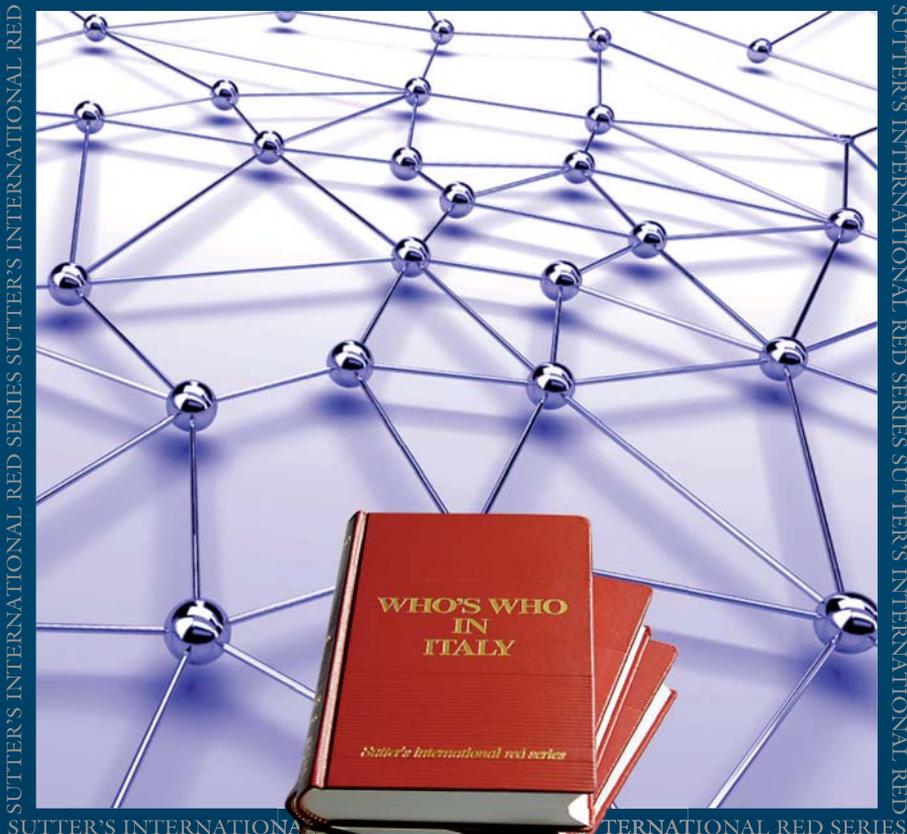
(elenco al 10 gennaio 2012)

Edizioni Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa.
Direttore editoriale Giovanni Soresi.
A cura di Eleonora Vasta;
Redazione Katia Cusini;
Progetto grafico Emilio Fioravanti, G&R Associati.
Elaborazione grafica Davide Notarantonio - notstudio.
Foto di scena Luigi Lasella

Hanno collaborato:
Silvia Colombo, Archivio Fotografico del Piccolo Teatro di Milano.
Silvia Finotti, Ufficio Marketing e Comunicazione
Franco Viespro, Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano.
Stampa Globalprint s.r.l., Osagnò (Lc) gennaio 2012.

WHO'S WHO IN ITALY 2012 EDITION. ACCESSO ESCLUSIVO, PRESTIGIO NEL MONDO:

SUTTER'S INTERNATIONAL RED SERIES SUTTER'S INTERNATIONAL RED SERIES



WHO'S WHO IN ITALY

DA OLTRE CINQUANT'ANNI È IL PIÙ PRESTIGIOSO PROMOTORE DELL'IMMAGINE
DI UOMINI, IMPRESE E ISTITUZIONI CHE RAPPRESENTANO L'ECCELLENZA DEL NOSTRO PAESE.
3 VOLUMI, 3100 PAGINE, 7800 PROFILI BIOGRAFICI, 4800 PROFILI DI IMPRESE E ISTITUZIONI.

Who's Who in Italy Srl - Via De Amicis 2



20091 Bresso (Milano) - tel. + 39 02 6101627

e-mail: whoswhogc@attglobal.net - www.whoswho.eu



TUTTO LO SPETTACOLO DI

vivi! milano



OGNI MERCOLEDÌ IN EDICOLA



INTESA  SANPAOLO

**Special Sponsor del Piccolo Teatro Grassi
per la stagione 2011-2012**

www.piccoloteatro.org