

Lorenzo Gleijeses

Credere fermamente nella ricchezza dell'alterità.

Intervista a cura di Salvatore Margiotta

Sei un attore dalla doppia anima: interprete in produzioni istituzionali e performer in quello che per comodità possiamo definire teatro di ricerca. Come avviene la tua formazione?

Per poter parlare della mia formazione devo partire dal mio esordio a teatro. Ho iniziato a frequentare il palcoscenico grazie a mio padre [Geppy Gleijeses]. Avevo 9 anni. Lui aveva bisogno di un attore-bambino per il ruolo di uno dei cardilli in *Liolà* di Pirandello con Regina Bianchi e la regia di Luigi Squarzina. Ero piccolo, quindi è stato un esordio che ho vissuto nella dimensione del gioco. Un gioco che però sapevo – perché non era la prima volta che avevo contatti con il teatro – essere governato da regole ferree. Pertanto ero a conoscenza di dovere anche io esercitare una grande concentrazione e mostrare grande serietà. È stato un momento formativo che mi ha dato un imprinting preciso: il teatro era un'esperienza da sostenere in maniera rigorosa. Dopo aver preso parte a *Frankenstein Junior* di Armando Pugliese e *Cantata per la festa dei bambini morti per mafia* con la regia di mio padre, a 18 anni finita la scuola decisi di provare a diventare regista. La difficoltà risiedeva nell'individuare una scuola in Italia che potesse fare al caso mio. Fatto una serie di valutazioni – forse con il senno di poi anche un po' discutibili – pensai che per il mio percorso la scelta migliore fosse iscrivermi al DAMS di Bologna.

È particolare questa scelta: volevi fare il regista e invece di iscriverti ad una scuola finisci per immatricolarti all'università?

Sì. E devo precisare che l'università non l'ho terminata. Il punto però che mi ponevo – e in fondo mi pongo ancora oggi – è che dalle scuole presenti sul territorio italiano vengono fuori attori dalla formazione molto connotata. A me sono sempre piaciuti interpreti 'imprevedibili', figure capaci di esplorare diversi aspetti della recitazione, evitando di ancorarsi a stilemi e cliché.

Sulla base di questa convinzione, la scelta d'iscrivermi ad un'università in cui vengono insegnate discipline delle arti, della musica e dello spettacolo rappresentava in quel momento l'opzione per non incanalarmi in un percorso tecnico troppo codificato. Al DAMS mi sono però scontrato con il fatto che non ci fosse la possibilità di affrontare anche una preparazione

pratica. Purtroppo, prima d'iscrivermi, non mi ero confrontato con nessuno su questi aspetti e per me fu una completa sorpresa non ritrovare attività e percorsi di approfondimento dalla natura più tecnica, che avrebbero potuto indicarmi delle direzioni di lavoro. Ciononostante cominciai ad affrontare il mio cammino universitario cercando di farlo dialogare nella maniera più aderente possibile all'esperienza d'attore che parallelamente continuavo a sostenere.

In che modo?

Andavo a ricevimento dai docenti con cui seguivo i corsi spiegando che di fatto avevo la fortuna di lavorare già a teatro come interprete e mi facevo assegnare degli approfondimenti – da aggiungere ai programmi d'esame – relativamente a temi o artisti su cui o con cui mi trovavo ad operare in quel momento. Ad esempio, ricordo di avere presentato una ricerca su Eimuntas Nekrošius perché in quel periodo stavo frequentando uno stage sull'*Ivanov* condotto proprio dal regista lituano.

Mi sembra l'inizio di un percorso accademico virtuoso. Come mai non sei riuscito a terminare l'università?

Perché la vita in quel momento cominciò a scegliere per me. All'epoca, tra il primo e il secondo anno di corsi, oltre a cercare stage e laboratori ai quali partecipare, iniziavo a lavorare con continuità come attore. Ad un certo punto, mi resi conto che gli aspetti professionali non erano conciliabili con gli impegni universitari. Feci una scelta: decisi di puntare sulla professione. Non lasciai però di colpo il DAMS. Per qualche anno provai a sostenere qualche esame nei momenti in cui ero meno impegnato a teatro. Ero comunque legato ad alcuni aspetti degli insegnamenti. Ricordo con piacere di avere recuperato lì in video a lezione buona parte dei lavori dell'Odin Teatret di Eugenio Barba.

A questo punto ti sei ritrovato a fare l'attore e ad abbandonare l'idea di diventare regista?

Sì e devo dire che dopo le prime esperienze da interprete ho cominciato ad avvertire una sorta di confronto schiacciante con mio padre. Era più che altro un tarlo personale. Avvertivo il peso di essere figlio d'arte. Avevo la sensazione di non riuscire ad emergere come un'individualità capace di esprimere una visione personale del fare teatrale. È così che ho deciso di iniziare a studiare con artisti in grado di potermi trasmettere una solidità tecnica, ma anche espressiva e identitaria.

A chi ti sei rivolto in prima battuta?

Il primo 'maestro' a cui mi sono rivolto è stato Lindsay Kemp. Avevo più o meno 18 anni. Ho cominciato a seguire un suo workshop e da quel momento Kemp prese ad interessarsi a me, al mio percorso. Poco dopo ci

ritrovammo in una situazione un po' particolare: io lo accompagnavo per seguire i suoi progetti, gli allestimenti, i laboratori, facendo anche l'assistente e l'aiuto regista, ma parallelamente anche lui iniziava ad osservare il mio lavoro nelle diverse produzioni in cui ero impegnato. Non solo veniva agli spettacoli. Molto spesso era presente anche alle prove, che una volta terminate rappresentavano sempre motivo di confronto. Ricordo ad esempio che venne a vedere le prove di *Don Giacinto* di Raffaele Viviani con la regia di mio padre, uno spettacolo in cui ricoprivo il ruolo del Cevezaro: il venditore di gelsi che proponeva i frutti in vendita attraverso una cantilena. Dopo aver assistito alle prove, Kemp mi diede alcune indicazioni relativamente alla possibilità di sostenere la parte ricorrendo anche ad una gestualità d'ispirazione nijinskijana. Una volta riprese le prove con mio padre, durante il mio turno io entrai in scena sulla base dei suggerimenti di Lindsay. Geppy, ridendo, fermò tutto e disse in napoletano: «Ma chi sei Carla Fracci?». In quel momento mi fu chiaro che cominciavo a vivere una sorta di dissociazione tra la scena che frequentavo abitualmente come interprete scritturato e un'altra che incarnava la possibilità per l'attore di un'interrogazione costante del suo contributo creativo.

Dopo Kemp a chi ti sei affidato?

Dopo Lindsay ho sostenuto uno stage importante con Nekrošius su *Ivanov* al quale presero parte attori già formati come Fortunato Cerlino, Peppino Mazzotta, artisti con più di dieci anni di mestiere alle spalle. Dopo un inizio non proprio facilissimo per me, riuscii a presentare una proposta abbastanza convincente relativamente al personaggio su cui mi ero concentrato: L'vov, il dottore. Sottolineo il fatto che penso fosse convincente perché fu inserita all'interno dello spettacolo così come l'avevo strutturata durante lo stage a cui, però, non presi parte per una serie di questioni burocratiche, oltre che per un'evidente incompatibilità anagrafica con il resto del cast.

Successivamente ho partecipato ad un seminario con Yoshi Oida e poco dopo mi avvicinai al teatro di Nikolaj Karpov con cui approfondii una ricerca pre-espressiva dell'attore e finii per ricoprire il ruolo di Romeo nel suo spettacolo tratto da Shakespeare.

Ho così iniziato a scegliere di lavorare con una serie di maestri che non appartenevano al contesto culturale e artistico in cui operava mio padre. E per questo motivo non influenzabili o influenzati dal mio cognome.

Hai usato il verbo 'scegliere'. Sceglievi di seguire un maestro perché da spettatore ne conoscevi il percorso? Oppure ti documentavi al fine di individuare figure di riferimento?

Direi entrambi gli aspetti. Mi documentavo sulle metodologie di lavoro di un determinato regista prima di andare a vedere uno spettacolo. Se trovo

questo convincente cercavo di informarmi su eventuali stage o laboratori condotti da quell'artista. Ma anche viceversa. È spesso capitato che individuassi prima una notizia relativa ad uno stage e vedessi l'allestimento solo dopo aver partecipato ad un seminario o ad un approfondimento. Questo è proprio ciò che è successo con Julia Varley. Fino ad allora non ero ancora riuscito a vedere dal vivo spettacoli dell'Odin Teatret. Venni a conoscenza di uno stage a Napoli condotto proprio dalla Varley e decisi di prendervi parte sempre in quell'ottica di tensione verso la ricerca di un'alternativa a ciò che conoscevo come sistemico.

Un incontro determinante per gli sviluppi della tua esperienza artistica.

Assolutamente. Scoprii un modo completamente diverso di impiegare la voce. Non si trattava di individuare un registro preciso o di lavorare sulle intonazioni, ma di esplorare la vocalità. Allo stesso modo fu rivelatorio riuscire a recitare con singole parti del corpo in movimento, puntando ad avere un controllo totale del proprio fisico. Quest'esperienza fu così significativa che alla fine del percorso laboratoriale avvicinai la Varley proponendole di provare a costruire insieme uno spettacolo. Lei non si scompose e anzi accettò il mio invito, ma puntualizzando che il progetto da sostenere insieme non avrebbe intralciato in nessun modo i suoi impegni con l'Odin. Io avrei potuto contare solo su buchi o intervalli di tempo che non vedessero impegnata la Varley con le attività del gruppo danese. Ma questa non era la sola condizione posta. Ce n'era un'altra ben più vincolante: sarei andato in scena soltanto dopo che lei ne fosse stata realmente convinta. Fu molto precisa al riguardo. Mi disse: «Se accetti, questo potrebbe voler significare presentare il lavoro al pubblico anche dopo 3-4 anni di preparazione».

In molti si sarebbero scoraggiati.

Ad essere sincero in quel preciso momento non presi proprio alla lettera questo discorso sulla tempistica. Pensavo si trattasse di una frase di circostanza. Ben presto cominciai invece a prendere molto seriamente la questione posta da quell'affermazione. Dall'inizio della fase di esplorazione e costruzione dei materiali fino al debutto di quello che poi divenne *Il figlio di Gertrude* trascorsero circa tre anni e mezzo. Col senno di poi ho compreso il lavoro sostenuto complessivamente in quell'intervallo di tempo: la Varley non mi ha semplicemente guidato nella messa a punto di quello spettacolo, ma ha fatto in modo che io mi strutturassi in qualità di performer. Solo successivamente, una volta compreso che io potessi reggere la scena, abbiamo cominciato un lavoro specifico sullo spettacolo. Considera che siamo andati a definire la struttura de *Il figlio di Gertrude* dopo circa due anni di sessioni condotte dalla Varley. Due anni in cui sono stati attraversati diversi testi, sono state avanzate proposte performative, ma soprattutto due anni in cui Julia ha lavorato esclusivamente su di me.

Parallelamente a questa esperienza di formazione, in questo periodo hai proseguito a lavorare in produzioni istituzionali?

Pochissimo. Quasi nulla. Sono stati anni di 'clausura' necessaria per scomparire, e anche simbolicamente per staccarmi da mio padre, e ritornare poi sulle scene con una proposta completamente personale esprimendo qualità espressive totalmente diverse da quelle mostrate fino a qualche tempo prima.

Restiamo sulla fase di preparazione de Il figlio di Gertrude. All'interno delle tue partiture, oltre a motivi fisico-gestuali dal taglio performativo, ci sono passaggi in cui i movimenti risultano estremamente coreografici. Come è stata messa a punto questa componente?

Ad un certo punto la Varley, in un momento in cui in maniera più specifica stavamo attraversando i materiali drammaturgici da me via via inseriti nel lavoro, ha ritenuto opportuno farmi approfondire la danza di Jansã: si tratta dell'Orixà del vento, divinità appartenente al pantheon della religione animista africana. In seguito allo schiavismo c'è stata un'evoluzione di questo culto che in alcune aree brasiliane si è sviluppato nel Candomblé. Fui così affidato ad Augusto Omolù, a quel tempo danzatore e attore dell'Odin Teatret: un maestro di queste danze afro-brasiliane. Quella che doveva essere un parantesi di approfondimento si trasformò in un'esperienza formativa ancora più coinvolgente perché Augusto mi invitò a seguirlo in Brasile per proseguire lo studio del Candomblé: un'occasione che mi ha fatto crescere ulteriormente sotto il profilo della solidità e della sicurezza con cui successivamente andare a riproporre queste danze, e anche sul versante umano. Augusto mi iniziò infatti anche alla religione vera e propria: mi ricordo di essere stato chiuso una settimana in un convento per raggiungere uno stato di purificazione.

Pensi che il tuo percorso in qualità di performer nel contesto del teatro di ricerca abbia influito sulla scelta di averti come interprete da parte di alcuni registi nelle produzioni più istituzionali dopo Il figlio di Gertrude?

Sì, penso sempre. Tutto il lavoro fisico che ho svolto con la Varley in quegli anni, ma anche successivamente con Barba, pone l'accento non solo sull'estensione esponenziale del gesto e delle sue ricadute sul piano spettacolare, ma anche sul controllo infinitesimale di un movimento. È chiaro che in linea di massima all'interno delle produzioni istituzionali la mia attitudine più specificamente coreografica non può rappresentare l'elemento cardine nell'interpretazione di un ruolo. Ma in virtù del lavoro svolto sull'espressività dell'essenziale e sul controllo della componente fisica il mio contributo creativo diventa rilevante anche nell'esperienza con la scena ufficiale.

Nel teatro cosiddetto tradizionale è infatti parimenti importante sviluppare l'attitudine fisica nelle fasi di costruzione di un personaggio o della sua caratterizzazione. Questo per alcuni registi può essere un punto di partenza. In quel caso io mi trovo ad offrire il mio contributo da attore in maniera perfettamente aderente alle esigenze creative dell'autore dello spettacolo. In altri casi posso imbattermi in richieste e indicazioni preliminari più orientate alla lettura e all'analisi del testo e delle battute del personaggio che dovrò portare in scena. Ma anche in un'occasione simile, il mio personale contributo nella costruzione del personaggio è diretto a sfruttare in chiave fisica tutto il lavoro preliminare compiuto sul testo. Su entrambi i fronti ho bisogno di operare su una mia personale proiezione corporea del personaggio che andrò ad interpretare: la sua postura, il suo andamento, lo sguardo, il ritmo dei suoi movimenti.

Possiamo avanzare qualche esempio?

L'esempio più evidente, e se vogliamo anche più ovvio, è *Discorso celeste* di Fanny & Alexander. Chiaramente non stiamo parlando di una formazione legata alla scena istituzionale, ma quel progetto è andato sviluppandosi in un certo modo perché dal punto di vista attorico rappresentavo per loro un materiale ideale. L'esperienza fisico-gestuale all'interno del mio percorso faceva intravedere dal punto di vista espressivo degli esiti artistici verso cui De Angelis e Lagani intendevano tendere con quello spettacolo. In particolar modo Luigi, avendo avuto modo di vedermi in *Cerimonia*, spettacolo con una mia regia in cui ad un certo punto ero in scena con un momento performativo in cui interpretavo Ian Curtis dei Joy Division, mi ha fortemente voluto pensando al contributo specifico che avrei potuto offrire all'interno di *Discorso celeste*.

Un altro esempio è il mio coinvolgimento in *Falstaff*. Mario Martone, che mi aveva visto ne *Il figlio di Gertrude*, nel 2008 mi propose il ruolo del Principe Hal, personaggio che volle caratterizzare come figura sempre al centro di duelli e acrobazie di diverso tipo. Una richiesta registica che probabilmente non puoi proporre ad attori che lavorano esclusivamente sulla parola.

Comunque, più in generale, all'interno delle produzioni istituzionali per me si tratta di tradurre attraverso il corpo tanto le indicazioni, quanto le tensioni alla base di una progettualità teatrale, sia che questa provenga da una particolare intuizione registica, sia che derivi direttamente dall'immaginario desunto dal testo.

In fondo la questione alla base del mio lavoro, che si tratti del versante performativo o di quello interpretativo, è la stessa: comporre l'azione attorica o un insieme di azioni in maniera organica e con una valenza e una parabola evolutiva drammaturgica. E questo è un discorso che vale sia quando devo costruire la parte dal nulla e solo attraverso il movimento, sia

nel momento in cui mi rapporto ad una parte scritta e presente in un 'classico'.

Hai menzionato Cerimonia: uno spettacolo con la tua prima regia. Un lavoro che ritroviamo citato come quadro iniziale in A Portrait of the Artist as a Young Man. Ma Cerimonia era anche il titolo di un evento organizzato al Quirino nel 2010. C'è un fil rouge che lega questi tre lavori. Ti andrebbe di parlarne?

Il titolo dell'evento era *Cerimonia | Opening Revolution*, una sorta di happening con cui inaugurai il MAD 2010, un festival dedicato al teatro di ricerca organizzato al Quirino: uno spazio tradizionalmente ufficiale. In realtà la rassegna di cui ero direttore artistico aveva avuto una sua prima edizione nel 2009, mentre nel 2011 c'è stata la sua ultima edizione. L'evento di apertura del 2010 mi è stato ispirato da Barba durante un confronto relativo all'edizione 2009. Nel tentativo di avere un impatto importante in termini di presenza visibile del festival durante la sua programmazione, ricordo che mi suggerì ad esempio di andare in stazione e far accogliere la gente da parate, studiare delle modalità di intervento nel quotidiano, negli spazi urbani, etc. Tra le varie idee di cui discutemmo Barba avanzò anche quella di organizzare una serata in cui si sarebbero avvicinati tutti gli artisti presenti nel programma dell'edizione 2010. Mi sembrò un'ottima intuizione, sulla cui scia cominciai a immaginare un opening da me diretto, allestito in tutti gli spazi del Quirino: dai camerini ai sotterranei, dalle gallerie alla platea privata delle sedute. All'interno dei diversi interventi, era presente anche una mia proposta che successivamente andò a costituire il nucleo drammaturgico embrionale da cui partii per il mio spettacolo successivo: *Cerimonia*, del quale, come precisato in precedenza, sono anche regista.

Renato Quaglia, che all'epoca era il direttore del Napoli Teatro Festival Italia, venne a sapere di questa mia operazione e mi propose di realizzare un progetto simile per la rassegna partenopea. Non mi feci sfuggire l'occasione e gli proposi di realizzare un lavoro site-specific con l'idea di andare ad intervenire in uno spazio extra-teatrale. L'idea per il titolo *A Portrait of the Artist as a Young Man* fu sua, immaginando di strutturare l'operazione come una sorta di personale a me dedicata. All'epoca avevo trent'anni. Figuriamoci quanto potessi considerare stimolante un lavoro da imbastire sul mio dato biografico. Sulla base di questa proposta decisi però di tarare l'operazione sul mio personale attraversamento compiuto a teatro. Definii così il filo narrativo di questo evento inserendo foto di scena, passaggi tratti da spettacoli in cui avevo preso parte, riproponendo scene da lavori che avevo amato e soprattutto invitando artisti con cui avevo collaborato a diversi livelli.

Questi citati sono gli unici lavori con la tua regia. Uno degli aspetti interessanti che esprime il tuo percorso è la necessità di avere sempre una firma registica altrà pur essendo tu di fatto l'ideatore del progetto spettacolare.

Da quando ho cominciato ad investire in un percorso performativo che avesse anche una ricaduta autoriale sulla costruzione dello spettacolo, ho sempre pensato che ad un certo punto sarei diventato anche regista delle mie ideazioni. Dopo una serie di spettacoli in cui cominciavo a crescere anche sul versante della progettualità artistica, l'occasione per firmare la regia di un lavoro si presentò con *Cerimonia*. Subito mi fu chiaro che rispetto ai lavori con la Varley, ma anche rispetto a *Che Tragedia!* con Annalisa Bianco e Virginio Liberti, mi mancasse il termine di confronto. Non mi riferisco all'assenza di indicazioni tecniche. Mi mancava la ricchezza della visione di un altro artista sul lavoro che stavo conducendo. Io ho sempre condiviso tanto le fasi di ricerca, quanto quelle di formalizzazione di uno spettacolo con registi che esprimono un'identità definita, una specificità linguistico-creativa estremamente spiccata. Dall'incontro, così come dallo scontro, con queste personalità sono nati lavori che hanno intrapreso una direzione precisa. È nel segno di questa necessità di una relazione creativa totale che io di volta in volta ho bisogno d'instaurare un sodalizio artistico. Ecco, è proprio questo il punto: non si tratta di coinvolgere registi che abbiano voglia di cofirmare delle operazioni, ma di instaurare un sodalizio attraverso il quale percorrere un cammino.

In questo, parlandone ora, mi rendo conto di avere metabolizzato - in un contesto radicalmente altro - la lezione di mio padre relativamente ad alcune dinamiche produttive. In effetti anche Geppy ha sempre fatto la stessa cosa: sono pochi i progetti in cui si è messo in scena. Oltre a scritturare interpreti dall'esperienza estremamente consolidata come Pupella Maggio, Alida Valli o Laura Morante, è sempre andato alla ricerca anche di figure registiche come Monicelli, Missiroli, Cavani con l'obiettivo di enfatizzare aspetti specifici di alcune produzioni.

Alla base di questa ricerca che ti porta al coinvolgimento di registi dalla precisa identità artistica, c'è anche la necessità di arricchire la tua formazione da performer?

Certo. Stavo per aggiungerlo. Ho fatto mio in maniera religiosa un principio pedagogico alla base degli insegnamenti che mi sono stati trasmessi dalla Varley e Barba: l'attore deve porsi degli ostacoli, mettersi i bastoni tra le ruote e affinare così costanti strategie per superare questi ostacoli, per tenere vivo il lavoro su se stesso e nutrire la sua visione d'insieme. Il mio percorso prova a tenere uniti due momenti fondamentali, coniugando la tensione degli aspetti creativi del fare scenico al costante nutrimento del training attorico e della formazione. Provo, secondo la mia

personale sensibilità, ad evitare che le esplorazioni sostenute fino al dittico *Gregorio-Corcovado* vadano a calcificarsi in stilemi.

È da questa prospettiva che va considerata la collaborazione con Spregelburd per SPAM?

All'epoca venivo da un momento abbastanza anarchico che mi aveva portato a dirigere *Cerimonia | Opening Revolution, Cerimonia e A Portrait of the Artist as a Young Man*. Aprirmi al dialogo con un altro artista, che nel caso di Spregelburd significava iniziare un dialogo con un autore di testi, era anche un modo per ricomporre una sorta di ordine. Come abbiamo precisato in altri momenti, io sono anche un attore coinvolto in progetti in cui la drammaturgia testuale è un elemento centrale nelle operazioni che mi vedono interprete. Tutta la mia formazione in effetti non prescinde da un lavoro relativo all'indagine sul dato drammaturgico. Dopo aver sostenuto un segmento di attività specificamente performativa, ho considerato l'opportunità di esplorare altre possibilità creative con l'intento di scongiurare l'eventuale inaridimento espressivo di un percorso principalmente basato sul linguaggio fisico-gestuale.

SPAM rappresenta un 'ritorno' al testo, ma su presupposti diversi da quelli in cui ti sei ritrovato a lavorare nel circuito ufficiale, se non altro perché parliamo di un autore contemporaneo.

Sì: le dinamiche sono state completamente diverse. Considera che ho visto scrivere il testo sotto i miei occhi quando mi sono recato in Argentina, collaborando anche attivamente alla sua stesura. Ho assistito ad un processo al quale certamente non ero abituato. Per *SPAM* Spregelburd scriveva una scena al giorno: questo significa avere la percezione di qualcosa di completamente diverso rispetto al rapporto che un attore può instaurare con un 'classico'.

Come si è venuta a creare l'occasione per collaborare con Spregelburd?

Lo conoscevo già. Avevo programmato al Quirino per il MAD 2010 *Todo e Buenos Aires*, due spettacoli di cui era anche regista, oltre che autore. Quando cominciammo a ragionare su un'ipotetica collaborazione Spregelburd mi propose uno dei testi che compongono il ciclo dell'*Eptalogia di Hieronymus Bosch*: un lavoro scritto pensando ad un'interprete femminile. Poiché il testo mi convinceva poco, gli proposi di elaborare una drammaturgia originale pensando a me.

Dopo SPAM ti ritrovi nuovamente a spostare le coordinate del tuo lavoro dando il via ad un'articolata collaborazione con Barba, De Angelis, Di Stefano. Come nasce il progetto 58° Parallelo Nord?

Nasce dalla possibilità di una residenza in Danimarca propostami dalla Varley e da Barba. Mi recai nel loro quartier generale in compagnia di Mirto Baliani con l'intento di approfondire dei materiali coreografici creati con Michele Di Stefano degli MK. In passato avevo seguito un seminario da lui condotto che per me fu illuminante. Mi trovai per la prima volta di fronte ad un'idea di danza completamente diversa da quella che mi ero formato. In quell'occasione scoprii infatti che la danza poteva coincidere con un modo di camminare nello spazio. Tornando alla residenza a Holstebro, la Varley era in tournée e così finimmo per mostrare quanto elaborato a Barba. La sua reazione non fu particolarmente entusiasta. Mi disse che aveva associato alcuni movimenti a quelli di uno scarafaggio: un'immagine che sembrava rimandasse al protagonista de *La metamorfosi* di Kafka. Pur non essendo così interessato a lavorare su quel romanzo decisi comunque di assecondare quella suggestione. Da quel momento è nato un lavoro dialettico costante tra le mie proposte e quelle di Barba, un processo di elaborazione, smontaggio e rimontaggio che è durato diversi anni. Anni in cui ho proseguito anche il mio rapporto creativo con Di Stefano che non era affatto interessato a concentrarsi su Kafka. Volendo però proseguire anche con lui un lavoro che di fatto era partito da materiali essenziali ideati insieme, decisi di dar vita ad un filone di ricerca parallelo a quello sostenuto con Barba, all'interno del quale sono riuscito a coinvolgere anche De Angelis. È stato una sorta di cantiere in cui si sono ritrovati numerosi altri artisti che a diverso titolo hanno contribuito al processo.

A proposito di questa natura trasversale del progetto. È stata una lunga elaborazione quella che ha portato alla formalizzazione del dittico Gregorio-Corcovado. Tra le diverse tappe di avvicinamento alla messa a punto di Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa ce n'è una particolarmente singolare: MENTE COLLETTIVA. Come nasce quell'iniziativa?

È stata un'idea di Barba. La 'mente collettiva' - una modalità da lui inventata e utilizzata, sperimentata in opere come *L'albero* e *La vita cronica* - rappresenta una tappa di avvicinamento alla formalizzazione dello spettacolo su cui si sta lavorando. Detto fuori dai denti: è un modo per vendere qualcosa che è ancora in *work in progress* è che è ben lungi dalla sua messa a punto definitiva. Dal mio punto di vista, Barba è tanto un genio sul versante artistico, quanto su quello più squisitamente produttivo. Con la 'mente collettiva' si è di fatto inventato una strategia economica con la quale permettere ad un processo di tenersi in vita ed essere nutrito secondo logiche e dinamiche espanse. Nel concreto si tratta di organizzare una masterclass inserita in una serie di attività finanziate da un festival, o più in

generale da un ente, aperta ad addetti ai lavori, aspiranti registi e dramaturg al cui interno approfondire alcuni aspetti compositivi dell'esperienza registica di Barba. In questo caso veniva data ai partecipanti la possibilità di assistere alla fase di chiusura del processo messo in cantiere a Holstebro nel 2015 e comprendere così in concreto le dinamiche del lavoro di Eugenio messo a punto per *Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa*.

In generale si tratta di un'esperienza che per lui può certamente essere interessante sul piano del confronto, ma che per un attore può rivelarsi un incubo, o almeno lo è stato per me in quel momento.

Quali sono state le difficoltà che hai incontrato?

Quando mi fu proposto, pensai che si trattasse di un'iniziativa molto interessante, ma evidentemente non avevo ben compreso le dinamiche di partecipazione degli iscritti alla masterclass. Noi stavamo aprendo all'occhio esterno una fase intima e delicatissima del lavoro, che nel frattempo era giunto a quasi tre anni di elaborazione, e mentre da parte nostra c'era massima accoglienza, dall'altro lato in alcuni casi si manifestava invece poca sensibilità. Le riunioni in cui era previsto il confronto artisti-frequentanti, oltre a rappresentare per alcuni solo l'occasione per formulare osservazioni di scarso spessore, erano anche sfruttate da altri per avanzare giudizi che non entravano minimamente nel merito del processo presentato. Rispetto a quanto avevo immaginato all'inizio, relativamente alle reali possibilità di inserire nuova linfa all'interno delle dinamiche di lavoro, ne restai scottato perché trovai l'iniziativa priva di utilità, almeno per quello che riguardava il mio ruolo e il contributo che ero chiamato a dare al progetto. Finii per disertare quegli appuntamenti.

Eppure questo momento di apertura durante la masterclass viene ricordato da Barba come una sorta di passaggio fondamentale per la messa a punto finale di Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa.

Lo è stato certamente, anche se in quel momento la situazione dalla mia prospettiva sembrava invece estremamente compromessa. In quel periodo io ero concentrato sulla chiusura dello spettacolo, cosa che chiaramente non poteva fare altro che cozzare con quest'idea di fondo alla base della masterclass di continuare ad accogliere all'interno del processo riflessioni, intuizioni e spunti esterni che, come detto, risultarono in fondo poco pertinenti. Dopo tre anni di lavoro, e diversi mesi in cui avevamo avuto pochissime occasioni per interfacciarci, io cominciai a prendere delle decisioni rispetto a delle indicazioni che avevo ricevuto sul piano creativo. Con Mirto Baliani giunsi ad una struttura che fu rigettata in toto da Barba in occasione della prima apertura prevista. Di conseguenza mi trovai a dover ritornare su materiali abbandonati quattro mesi prima e a cancellare

tutto il lavoro impostato e definito con fatica. A ciò aggiungi che non esisteva più tutto il piano luci e audio costruito con un software di gestione specifico utilizzato da Mirto: il computer aveva crashato il progetto di lavoro che comprendeva le versioni realizzate mesi prima. Alla fine rimettemmo in piedi la struttura originariamente pensata con Barba per una presentazione alla Triennale di Milano sulla quale poi abbiamo continuato a lavorare intensamente fino alla chiusura del processo e alla conseguente strutturazione di *Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa* così come è possibile vederlo oggi. In quel momento devo ammettere che non pensavo riuscissimo a pervenire al livello di profondità al quale lo spettacolo è giunto. Confesso che soprattutto dopo *MENTE COLLETTIVA* ero abbastanza sfiduciato. Adesso posso invece dire che quel momento di crisi ha finito per generare un'opera per me pienamente soddisfacente.

Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa è uno spettacolo che parte da lontano non solo sul piano della tempistica, ma anche sul versante dei materiali coreografici. I primi spunti sono frutto di una precedente collaborazione, giusto?

Come precisato quando abbiamo parlato di 58° Parallelo Nord, alla base ci sono dei movimenti creati con Michele Di Stefano, delle 'preghiere', degli oggetti coreografici che non definirei azioni. Il personaggio è stato costruito esclusivamente lavorando sul corpo. La cosa particolare è che con Barba siamo riusciti a conferirgli un forte grado di esistenza, pur ricorrendo ad un numero limitato di materiali e riferimenti testuali come *Lettere al padre* e *La metamorfosi*. Va infatti precisato che al centro del progetto c'era l'idea di rappresentare la giornata tipo di questo protagonista-danzatore provando a raccontare costruendo azione e attraverso questa produrre senso. Pertanto Kafka - pur essendo una presenza consistente nell'impianto drammaturgico di *Gregorio* - costituisce solo una delle direzioni e dei discorsi sviluppati nell'allestimento.

Uno degli aspetti interessanti nell'elaborazione del processo è la presenza di Mirto Baliani già a partire dalla residenza. Quanto è stato determinante il contributo di un musicista e light designer nelle dinamiche compositive di Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa?

Per me può essere considerato autore dell'operazione al 25-30%. I suoni, le partiture sonore, così come le luci sono proposte a tutti gli effetti autoriali. Alcune azioni sono state strutturate in un determinato modo perché scaturite, durante il processo di composizione, in risposta agli stimoli ricevuti da Baliani. Il suo è stato un contributo fondamentale anche per quello che è stato il risultato finale. L'estetica dello spettacolo - nei termini di elementi illuministici impiegati, gestione di software e processori con cui programmare la regia tecnica, l'impianto sonoro - riflette a pieno titolo la sua sensibilità.

Come emerso più volte, il dittico Gregorio-Corcovado si è nutrito di un lavoro sostenuto in diversi anni. All'orizzonte ci sono progetti altrettanto impegnativi?

Ho appena terminato un ciclo di repliche di *La seconda sorpresa dell'amore* di Marivaux con la regia di Beppe Navello che dovrebbe a breve essere riprogrammato. Nel frattempo mi sono giunte alcune proposte che ho ricevuto in qualità di interprete. Sono tutti progetti molto interessanti: un lavoro ispirato alla figura di Théodore Géricault, pittore autore del quadro *La zattera della Medusa*, un personaggio per certi versi molto simile al mio Gregorio Samsa, *Uomo e galantuomo* di Eduardo De Filippo, un'opera lirica in cui sarei il solo attore non cantante in scena, contornato da una serie di ologrammi. Relativamente al discorso più autoriale, prima di dedicarmi alla messa a punto di un nuovo processo di ricerca, vorrei provare a dare ulteriore spazio a *Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa*. Non vorrei mai che le sue possibilità di circolazione si arenassero come accade ad una grandissima percentuale di lavori creati e prodotti fuori dal circuito regolare. Più in generale desidero che il 'mio' teatro possa essere in grado di sfuggire alle logiche usa e getta che attanagliano il cosiddetto 'teatro di ricerca', che va da anni configurandosi come una sorta di fast food del debutto. È certamente un'idea che presuppone un percorso arduo, ma io credo fermamente nella ricchezza dell'alterità e proseguirò a sviluppare progetti dalle dinamiche opposte a quelle espresse dal modello dominante.