

Salvatore Margiotta

Il teatro di Lorenzo Gleijeses: un cantiere permanente aperto alla ricerca

Attore legato al processo di costruzione fisico-gestuale, Lorenzo Gleijeses si è distinto per aver dato vita ad un itinerario di creazione rigoroso e articolato.

Il suo percorso artistico si divide tra il lavoro svolto all'interno delle produzioni istituzionali, saldamente ancorato alle dinamiche realizzative del circuito ufficiale, e l'esperienza più squisitamente performativa sostenuta e approfondita nel contesto del teatro di ricerca, puntualmente condivisa – sul piano registico e operativo – con alcuni maestri della scena contemporanea.¹ Se nel segmento di matrice più tradizionale della sua carriera Gleijeses può essere considerato come un attore che si relaziona al ruolo in qualità di interprete attento, meticoloso e preciso, diretto tra gli altri da Nikolaj Karpov, Mario Martone, Cesare Lievi, Emiliano Bronzino e suo padre Geppy, è nel segno dell'esperienza di ricerca che l'artista si distingue per aver dato vita ad un teatro personale in cui oltre ad affermarsi come performer dalle straordinarie capacità creative nell'elaborazione di partiture minuziose e rigorose, è ideatore e *deus ex machina* di ciascuna operazione spettacolare.

Argutamente definito da Osvaldo Guerrieri «danz-attore», Gleijeses è portatore di un linguaggio fisico-gestuale dispiegato «con precisione millimetrica» all'interno di una progettualità teatrale in cui le «parti minime del corpo: le ginocchia, un dito, un piede» rappresentano l'elemento tecnico-espressivo cardinale.²

I suoi lavori oscillano tra creazioni drammaturgiche originali e montaggi testuali in cui i riferimenti ispiratori finiscono – una volta formalizzato in spettacolo il processo – per risultare poco individuabili oppure metabolizzati in maniera talmente radicale da non conservare battute o passaggi riconoscibili. Il movimento rappresenta la chiave con cui l'artista –

¹ Oltre a lavorare a teatro, Lorenzo Gleijeses ha partecipato anche ad alcune produzioni cinematografiche. Tra queste si ricorda *Gabriele* (2000) di Maurizio Angeloni, *Iago* (2009) di Volfrango De Biasi in cui interpreta Roderigo, *Vallanzasca - Gli angeli del male* (2010) di Michele Placido, *Il giovane favoloso* (2014) di Mario Martone in cui è Corradino e *Il primo re* (2019), fortunato film epico di Matteo Rovere nel quale interpreta Purtnas, il cacciatore.

² O. Guerrieri, "Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa": gli incubi kafkiani rivivono con Barba, «La Stampa», 14 giugno 2019.

in base alle necessità creative - innesca il processo compositivo: sia come incipit costitutivo dell'operazione che non prevede un testo di partenza, sia in qualità di strumento con cui attraversare e interrogare "i classici". Facendo leva sul suo «corpo statuario, [la] mimica esasperata, [la] attenzione maniacale a ogni minimo gesto»,³ Gleijeses parte da materiali coreografici, abbozzi di partiture fisico-gestuali, tracce drammaturgiche appena accennate su cui progressivamente andare a costruire il lavoro, intervenendo chirurgicamente su ogni singolo momento delle dinamiche creative di matrice performativa. Quest'operazione si nutre sistematicamente del contributo di un compagno di lavoro (Manolo Muoio e altri) con cui potere dividere il palco o della collaborazione di una figura registica a cui l'attore si rivolge per condividere il processo compositivo nel suo farsi: dalla nascita del nucleo drammaturgico-performativo di base fino alle fasi di allestimento dello spettacolo (Varley, Barba, De Angelis).

È interessante sottolineare come l'artista determini queste occasioni in cui apre alla presenza di un co-autore. Gleijeses non è alla ricerca della mera partecipazione di una sensibilità altra. Quasi sempre i suoi progetti di teatro sono la diretta conseguenza di un percorso di formazione e approfondimento intorno ad un motivo drammaturgico-gestuale che l'attore inizialmente alimenta senza mirare necessariamente ad una finalità spettacolare. L'incontro con un compagno di viaggio - che sia un attore, un musicista o un regista non fa differenza - rappresenta l'occasione per un approfondimento articolato e incondizionato di una metodologia specifica o di una prospettiva di creazione. Seguono prove, incontri, sessioni in cui la partitura fisica diventa più strutturata: punto dal quale ripartire per essere decostruito e successivamente ripreso in simbiosi con la riorganizzazione di un montaggio sonoro o lo sguardo registico che osserva il processo. Gli stimoli "esterni" nutrono predisposizione, tecnica e intenzione attoriche che a loro volta vanno ad imprimere nuove direzioni alle proposte formulate dal co-autore che accompagna il lavoro. Solo dopo avere intessuto lungamente questo dialogo artistico, il materiale emerso dal confronto comincia ad essere scandagliato e ripercorso dalle parti coinvolte nella prospettiva di una sua organizzazione narrativa e spettacolare. Siamo di fronte ad una visione del teatro che tanto sul piano creativo, quanto su quello produttivo è figlia di una relazione osmotica tra l'ideazione attorica e la condivisione trasversale della sua composizione in spettacolo.

Classe 1980 Gleijeses è un bambino quando debutta nel 1990 in *Liola* con la regia di Luigi Squarzina. È suo padre Geppy - protagonista dello spettacolo assieme a Regina Bianchi e Orso Maria Guerrini - a proporlo per il ruolo di Paliddu, uno dei tre cardilli. È il primo contatto con un mondo che possiede una corposa componente ludica agli occhi del giovanissimo Lorenzo, il

³ L. Novelli, *Se il giovane attore si mette a danzare per il «suo» Amleto*, «il Giornale», 5 giugno 2009.

quale non fatica a riconoscerne anche la disciplinata dimensione professionale. Con questo atteggiamento partecipa ai successivi *Frankenstein* di Armando Pugliese (1993-94) e *Cantata per la festa dei bambini morti di mafia* (1996-97) con la regia di Geppy Gleijeses. Per quanto ancora limitato ad un'esperienza di contorno, alle soglie dei vent'anni il teatro comincia ad essere progressivamente percepito da Lorenzo come un contesto lavorativo stimolante in cui poter operare con convinta continuità. Si iscrive al DAMS di Bologna con l'intenzione di approfondire le questioni teoriche relative all'esperienza attorica e diventare regista, ma nel frattempo inizia ad inanellare tutta una serie di scritture come interprete nel contesto della programmazione ufficiale. Tra il 2000 e il 2006 è presente in alcuni spettacoli con le regie di Lamanna (*Il diavolo addosso*), Karpov (*Romeo e Giulietta*), Guicciardini (*Pigmaliote*) e diversi allestimenti firmati da suo padre Geppy (*Lacrime napoletane*, *Don Giacinto*, *Visioni di Gesù con Afrodite* su un testo di Giuliano Scabia).

Nonostante le costanti occasioni professionali in Gleijeses cominciano ad insinuarsi una serie di dubbi e a sollevarsi degli interrogativi:

non ero - ricorda - un attore formato e non avrei potuto aspirare ad interpretare ruoli importanti. [...] ero un ragazzo che muoveva i suoi primi passi, e io per primo sapevo di poter sostenere solo delle parti marginali nel teatro tradizionale. Non era quello che volevo. Mi sono concentrato sui miei progetti e su cose che stimolassero il mio interesse.⁴

All'inizio del primo decennio del 2000, pur cominciando a lavorare con continuità in qualità di interprete, e pur essendo ancora giovanissimo, Gleijeses ha la lucidità per comprendere due cose: da un lato gli appare necessario intraprendere un percorso formativo solido, dall'altro coglie che tale percorso non può essere svolto nel contesto del teatro ufficiale, viziato da dinamiche produttive soffocanti. Qualche anno più tardi, affronterà questo tema relativo all'incompatibilità tra la sua personale attitudine creativa e i ritmi della scena istituzionale confrontando la propria esperienza teatrale con quella di suo padre, attore di lungo corso ben radicato nella pratica della prosa italiana:

vorrei essere - dichiara - un attore diverso. Lui fa un mese di prove e poi otto mesi di tournée con uno spettacolo, un meccanismo che gli è entrato nei ritmi biologici. Io aspiro a otto mesi di prove per un mese di spettacoli in pochi posti: voglio un mio centro, una sala, una mia casa, mi piace la ricerca, avere tempo, spazio.⁵

⁴ C. Benzi, *Intervista a Lorenzo Gleijeses - Le latitudini del corpo*, «Birdmen Magazine», 18 marzo 2021 (<https://birdmenmagazine.com/2021/03/18/intervista-lorenzo-glejeses/>). Consultato il 2 ottobre 2021.

⁵ R. Di Giammarco, *A Roma per essere un attore totale portando sempre Napoli nel cuore*, «la Repubblica», 11 novembre 2021.

Con il preciso intento di crescere sia dal punto di vista artistico sia esperienziale, l'attore inizia a guardarsi intorno con curiosità, alla ricerca di situazioni stimolanti e soprattutto di figure artistiche che possano indicargli possibilità produttive e creative "altre" rispetto a quelle a cui è abituato. I primi artisti che Gleijeses incontra all'interno di questo percorso di ricerca che s'impone e intraprende sono: Yoshi Oida⁶ con cui entra in contatto a Cagliari come allievo in un seminario pratico per attori, Eimuntas Nekrosius,⁷ che dopo averlo fatto partecipare a tutti gli incontri e le prove per il suo *Ivanov* (2002) lo escluderà dallo spettacolo per ragioni anagrafiche e burocratiche, e soprattutto Lindsay Kemp.⁸ Quest'ultimo viene intercettato da Gleijeses nel 2000 a Crotone in occasione di un laboratorio di studi sul Teatrodanza organizzato dal Teatro Stabile di Calabria. L'artista resta immediatamente impressionato dalla qualità e dall'intensità delle esplorazioni fisico-gestuali proposte da Gleijeses durante il workshop. Comincia così un rapporto allievo-maestro nel segno del quale il giovane attore segue Kemp ovunque. Oltre a continuare a frequentare i suoi seminari, in breve tempo Gleijeses inizia ad essere coinvolto in altri aspetti del lavoro dell'artista di origini scozzesi. È assistente tutto fare, aiuto regista, occhio esterno fidato durante le prove. Parallelamente, Kemp a sua volta segue con interesse il suo allievo andando a vedere gli spettacoli in cui è scritturato per poi intervenire - dandogli alcuni suggerimenti - anche sul piano pratico della dimensione interpretativa sostenuta da Gleijeses. È a questi anni che risale la folgorazione per il lavoro dell'Odin Teatret. Nel 2002 partecipa ad uno stage della formazione danese condotto da Julia Varley, all'interno del quale sono previsti anche degli incontri con Eugenio Barba. Per Gleijeses è un'esperienza rivelatoria tanto sul piano della pratica attorica, quanto su quello della creazione teatrale nel suo complesso.⁹ All'attore era già nota la metodologia nella costruzione di parte e spettacolo operata dall'Odin. Negli anni universitari aveva infatti studiato il percorso compositivo del gruppo recuperandone anche le prove teatrali filmate in video.

⁶ Attore, regista e scrittore negli anni sessanta è entrato nella compagnia di Peter Brook partecipando a tutti gli spettacoli del Centre international des créations théâtrales.

⁷ Regista famoso per avere lavorato sull'idea di una recitazione dall'impostazione emozionale in una chiave spettacolare anti-naturalistica e fortemente simbolica.

⁸ Coreografo, regista, attore e ballerino, Kemp è stato un artista che si è distinto per aver coniugato un impianto favolistico ad un impatto spettacolare dal taglio visivo elegante e raffinato.

⁹ Gleijeses continuerà a partecipare alle attività dell'Odin proseguendo la sua formazione barbiana in occasioni successive. A quello napoletano, seguirà un laboratorio organizzato dall'Università del Teatro Euroasiano condotto proprio da Barba, a cui poco dopo si aggiungerà un training seguito direttamente a Holstebro, quartier generale e storica sede operativa dell'Odin, e un ulteriore workshop diretto da Jan Ferslev, attore cardine della formazione danese, programmato a Bologna nel 2003.

Sul piano tecnico è l'incontro con una prospettiva relativa alla costruzione della partitura attorica e alla consapevolezza dello stare scenico totalmente diverse su cui Gleijeses si affaccia per la prima volta:

Lei [la Varley] ha cambiato – ricorda – il mio approccio e il mio rapporto con il corpo: all'interno dell'Odin Teatret ha grande importanza il lavoro fisico. Sono sempre stato uno sportivo, ma non si trattava della stessa sensibilità di movimento.

Con Julia ho iniziato ad avere una quotidianità nel lavoro fisico, fino al momento in cui ne ho sentito io stesso la necessità.¹⁰

L'incontro con la Varley è importante perché sposta sul piano tecnico la visione della componente fisica da strumento di supporto alla recitazione a dispositivo recitativo compiuto in sé.¹¹ All'interno di un itinerario formativo che lo porta a sperimentare il movimento in chiave espressiva e drammaturgica, l'attore comincia a comprendere le infinite possibilità che può dispiegare il corpo performativo in qualità di elemento linguistico specifico di un determinato modello di costruzione teatrale:

Credo – sottolinea – che quello fisico sia un modo di esprimersi uguale se non superiore a quello della parola in alcuni momenti e penso che un attore debba saper usare entrambi.¹²

La lezione che l'Odin innesta nell'immaginario creativo dell'allievo non è esclusivamente riconducibile all'impiego del corpo come elemento cardine nella costruzione del personaggio e della sua partitura. Da questa esperienza Gleijeses trae un'indicazione parimenti importante: l'attore può essere il motore drammaturgico dell'operazione spettacolare e di conseguenza diventare, a differenza di ciò che accade nel teatro istituzionale, portatore di idee, materiali e proposte che vanno ad alimentare la dimensione narrativa del progetto scenico, affermandosi così come vero e proprio autore – o co-autore, a seconda dei vari gradi e livelli di partecipazione previsti – dell'opera:

¹⁰ C. Benzi, *Intervista a Lorenzo Gleijeses – Le latitudini del corpo*, «Birdmen Magazine», 18 marzo 2021 (<https://birdmenmagazine.com/2021/03/18/intervista-lorenzo-glejeses/>). Consultato il 2 ottobre 2021.

¹¹ «è [quello sul corpo] il tipo di lavoro che – afferma Gleijeses – più mi attrae e stimola. Ormai non posso fare a meno del lavoro fisico. Per me è più facile e stimolante pensare ad un lavoro che parta dal corpo e ho la necessità di sfogarlo e di muoverlo. Devo dire che a volte mi capita che l'ispirazione non nasca direttamente dal corpo, ma magari da un testo» (Ivi).

¹² F. Padula, *Lorenzo Gleijeses e i suoi spettacoli "vivi"*, «La Nazione», 25 gennaio 2019 (<https://www.lanazione.it/pisa/cronaca/lorenzo-glejeses-padula-1.4409012>). Consultato il 7 ottobre 2021.

Voglio essere – dichiara – un attore creatore, a prescindere che la creazione sia verbale, fisica o attinente al teatro-danza. Mi reputo un attore trasversale che mette insieme i vari pezzi per costruire una cifra personale.¹³

Nel segno di questa trasversalità, all'indomani della conclusione dello stage, Gleijeses propone alla Varley di preparare un progetto teatrale insieme. L'attrice pedagoga accetta l'invito ponendo però alcune condizioni:

alla fine [del laboratorio] mi chiese – ricorda – di continuare a lavorare con me. Gli risposi che l'unica possibilità era che mi inseguisse. E da quel momento Lorenzo mi ha inseguita ovunque. Io gli ho dedicato il tempo libero, spesso le mie vacanze.¹⁴

Comincia così un percorso che durerà quasi tre anni orientato in due direzioni. La prima – più pedagogica – diretta alla costruzione della presenza scenica di Gleijeses, agendo sulle possibilità espressive di corpo e voce e ricorrendo ad un training rigoroso; la seconda indirizzata al lavoro scenico, alla creazione dei materiali con cui progressivamente comporre un “solo” spettacolare. Durante il primo anno i due lavorano ad un magmatico processo composto da partiture fisico-gestuali, contrappunti sonori, scelta di motivi drammaturgici. Durante le improvvisazioni l'attore rielabora frammenti di scene, passaggi “ripresi” da Beckett, Carmelo Bene, Antonin Artaud, Julian Beck, Totò: momenti che riaffiorano dal suo bagaglio culturale utili per sostenere una proposta personale.

Pur affidandosi in maniera totale alla guida della Varley, Gleijeses sperimenta senza remore la funzione autoriale pescando in una serie di riferimenti testuali gli elementi da combinare in maniera organica al lavoro sul movimento e la vocalità. Troveranno così spazio estratti da *Amleto* di William Shakespeare, *Hamletmachine* di Heiner Müller, *Mal-d'-Amlè* di Enzo Moscato, *Mamma*, *Piccole tragedie minimali* di Annibale Ruccello, che – rimodulati e affinati nel tempo – costituiranno l'impianto drammaturgico dell'operazione spettacolare fino alla sua definitiva messa a punto.

Parallelamente al lavoro performativo, e in “reazione” ai materiali verbali inseriti nel processo, va delineandosi una prima ipotesi di disegno narrativo: raccontare la solitudine che un giovane prova rispetto a famiglia e società dalla prospettiva di chi comincia a metabolizzare il confronto con l'ordine preconstituito. Il processo affrontato fino ad un certo punto si focalizza sulle vicende di un ventenne napoletano che tifa per la squadra del cuore, si svaga con il cellulare, ascolta musica rock e il primo Pino

¹³ R. Di Giammarco, *A Roma per essere un attore totale portando sempre Napoli nel cuore*, «*la Repubblica*», 11 novembre 2021.

¹⁴ A. Benedettini, *Amleto si è fermato a Napoli. E incontra Totò e Pino Daniele*, «*La Repubblica*», 14 dicembre 2005.

Daniele facendo «i conti prima con i fantasmi del passato e dopo con le incertezze di un futuro indecifrabile».¹⁵ Questo quadro viene ulteriormente scandagliato e rielaborato e, dopo un lungo periodo di lavoro affrontato da Gleijeses sul *candomblé* e sui riti e le danze afro-brasiliane sotto la guida di Augusto Omolù,¹⁶ i riferimenti amletici vengono progressivamente portati in superficie nell'ultima fase di costruzione. Determinante è l'intervento della Varley in questa sterzata che determina di fatto la struttura dello spettacolo:

Vedevo davanti a me – ricorda – un giovane che di fronte alle scelte dei propri genitori, all'ingiustizia sociale all'isolamento, preferiva barricarsi dietro la stravaganza, il cinismo, la maschera e l'acciaio. [...] Dal dialogo con i fantasmi che abitano i quartieri della città interiore è emersa la figura di Amleto, il giovane che si pone domande. In questo momento ho letto *Una storia in Danimarca* di John Updike, in cui la vicenda del principe di Danimarca è esposta dal punto di vista di Gertrude, la madre.

Gertrude lasciava il ruolo della donna sconsiderata che sposa l'assassino del marito e re buono, per raccontare il proprio destino di donna che ha obbedito al padre sposando un uomo per ragioni di stato, che ha un figlio a cui si sente legata solo dal dovere, che si innamora del proprio cognato, che cerca di resistere a questo amore e che scegliendolo si sente colpevole.¹⁷

Lo spunto narrativo contenuto nel romanzo *Una storia in Danimarca* (2001) viene impiegato come elemento strutturale su cui ancorare i diversi passaggi tratti da Shakespeare, Müller, Moscato e Ruccello. Il tutto però viene immaginato per essere impiegato in maniera sfumata e veicolare quanto emerso dal processo condotto dai due artisti:

Il tema della pazzia – racconta la Varley – c'era già in uno dei testi di Ruccello. Dalla pazzia siamo arrivati alla ribellione tipica dei giovani, dunque ad Amleto e con lui ad Ofelia. [...] E Napoli che c'entra? La storia è quella di un ragazzo di Napoli di oggi, orfano di padre e in conflitto con la madre, che vorrebbe incontrare il fantasma del padre, che cerca e rifugge amore, che non sa scegliere tra Totò e Pino Daniele, tra il coltello, il calcio o il reggae per dar forma alla sua ribellione.¹⁸

¹⁵ F. Taddeo, *Lorenzo Gleijeses interpreta i 20 anni di un Amleto napoletano*, «Napolipiù», 16 novembre 2005.

¹⁶ Danzatore e performer Augusto Omolù è uno dei maestri all'interno dell'ISTA, "International School of Theatre Anthropology", diretta da Eugenio Barba. Nel 2002 inizia a lavorare anche come attore all'Odin Teatret, trasferendosi a Holstebro. Condurrà numerosi seminari sulle tecniche della danza "Orixà".

¹⁷ J. Varley, *Il figlio di Gertrude. Note di regia* (<https://www.lorenzogleijeses.com/il-figlio-di-gertrude/>).

Consultato il 4 ottobre 2021.

¹⁸ A. Benedettini, *Amleto si è fermato a Napoli. E incontra Totò e Pino Daniele*, «La Repubblica», 14 dicembre 2005.

Sulla base di questo impianto, e dopo poco più di tre anni di lavoro, nel 2006 viene portato in scena *Il figlio di Gertrude*. All'interno di uno spazio essenziale, i cui elementi scenografici sono due secchi metallici, una struttura sferica ricoperta da una rete in ferro, dei cubi di lamine scintillanti, unità praticabili impiegate a più riprese da Gleijeses nella sua recitazione, l'attore porta in scena il personaggio di un Pazzariello¹⁹ che progressivamente evapora per lasciare posto ad una proiezione simulacrale di un Amleto calato nel contesto culturale partenopeo che «si muove come un adepto dei riti brasiliani del candomblè a Salvador de Bahia e dialoga con gli oggetti d'uso più umili». ²⁰ All'interno di questa scena spoglia

Gleijeses junior brancica un'asta come se fosse un cavallo, suona una campana come se Amleto e lui soltanto fosse in grado di evocare dal profondo l'immagine del Fato che, sovrastandolo, lo induce alla vendetta, precipita il suo scontroso eroe nel clima mediterraneo e irriverente del «pazzariello». ²¹

Tutto lo spettacolo, che vede il solo Gleijeses in scena, è incentrato sulla presenza di questo giovane protagonista che dialoga con coloro che hanno rappresentato qualcosa nella sua vita e ora non ne fanno più parte:

Il padre è morto. Il suo ricordo è un fantasma idealizzato da raggiungere o l'immagine da annientare per poter finalmente crescere. La madre vedova accusata di volersi rifare una vita. La donna amata è derisa per poterla tenere a distanza. L'amico è da piangere come un altro morto. ²²

L'intera performance è sostenuta da una partitura calibrata, eseguita in maniera rigorosa, alla quale l'attore infonde una scansione ritmica particolarmente articolata passando così da momenti introspettivi – in cui ogni singolo movimento è portato in primo piano e proposto come scomposto in ogni suo minimo dettaglio – a situazioni più frenetiche e convulse in cui i gesti diventano ampi permettendo al corpo di occupare una vasta area dello spazio. Oltre ad essere supportate da un mix di canzoni che vanno da Carosone a Gegè Di Giacomo a Pino Daniele, le partiture coreografiche prevedono quasi sempre l'impiego degli oggetti metallici presenti in scena, che in alcuni passaggi – piegati all'utilizzo dell'attore – vengono rivestiti di una funzione metaforica e drammaturgica: è il caso di un elemento a forma cilindrica realizzato con una rete metallica

¹⁹ Figura legata al folklore napoletano, che risale alla fine del Settecento, il Pazzariello incarna il tipo folle vestito con abiti vistosi che cerca il coinvolgimento e la complicità dei passanti. Era spesso ingaggiato dai proprietari delle botteghe per pubblicizzarne l'attività e i prodotti.

²⁰ E. Groppali, *Lorenzo Gleijeses al Crt: "Il figlio di Gertrude" Amleto in stile nordico*, «il Giornale» 14 dicembre 2005.

²¹ E. Groppali, *Amleto, un eroe moderno da solo contro il mondo*, «il Giornale», 16 maggio 2006.

²² G. Giorgio, *Un viaggio nel profondo alla ricerca del teatro*, «Cronache di Napoli», 17 novembre 2005.

che diventa una sorta di razzo improvvisato con cui il protagonista vorrebbe disperatamente raggiungere il padre morto.²³

Il figlio di Gertrude porta all'attenzione di pubblico e critica la presenza scenica di un attore dall'imponente talento creativo. Non a caso, lo spettacolo frutta a Gleijeses la candidatura agli Oscar Olimpici del Teatro-Premi E.T.I. come migliore attore emergente e la vittoria del Premio Ubu 2006 come Nuovo Attore. Tornando su questo momento della sua vita artistica, l'interprete dirà:

Mi ha dato molta fiducia. "Il figlio di Gertrude" ha rappresentato quindi una svolta, è stato un primo incontro con la possibilità concreta per me di considerare un percorso autoriale. Nei miei spettacoli sono attore, ma anche ideatore del progetto e a volte autore del testo [...]: il mio ruolo è sempre declinato in maniera diversa, quasi mai semplicemente un attore.²⁴

Pur costruito sull'intervento registico di Julia Varley, lo spettacolo infonde nel performer la consapevolezza di poter proseguire un percorso da artista in grado di incidere tanto sul piano recitativo quanto su quello autoriale della progettualità teatrale. Parallelamente si consolida intanto la sua esperienza come interprete all'interno della scena ufficiale. Nel 2007 viene infatti chiamato da Mario Martone per ricoprire il ruolo del Principe Hal in *Falstaff*, articolato progetto incentrato su un complesso montaggio di alcuni drammi di Shakespeare: *Riccardo II*, *Enrico IV* parte prima e seconda, *Enrico V*. Dello stesso anno è *Che Tragedia!*, spettacolo nato in collaborazione con Egumteatro²⁵ e che riporta Gleijeses ad una dimensione autoriale nello sviluppo del processo creativo che conduce all'allestimento. La volontà da ambo le parti non è quella di unire le forze per cofirmare unicamente un lavoro da portare in scena. Quello che unisce il nucleo di artisti è l'idea di innescare un processo in cui alimentare e nutrire la condivisione dell'esperienza creativa, «lavorare per arrivare a vie personali di espressione e non adattarci a tempi, modi, usi, costumi, a "standard di produttività" obbligata di un teatro vigente, che sentiamo spesso lontano, estraneo, di cui non condividiamo i criteri».²⁶ L'obiettivo è quello di sostenere questa tensione compositiva comunitaria interrogando il

²³ Cfr.: F. Taddeo, *Lorenzo Gleijeses interpreta i 20 anni di un Amleto napoletano*, «Napolipiù», 16 novembre 2005.

²⁴ F. Padula, *Lorenzo Gleijeses e i suoi spettacoli "vivi"*, «La Nazione», 25 gennaio 2019 (<https://www.lanazione.it/pisa/cronaca/lorenzo-glejeses-padula-1.4409012>).

Consultato il 7 ottobre 2021.

²⁵ Compagnia milanese nata nel 1994 e guidata da Annalisa Bianco e Virginio Liberti che coniuga l'attitudine per il "nuovo" e la ricerca ad una forte vocazione di radicamento sul territorio. Tra i suoi lavori spettacoli tratti da Molière, Rilke, Ostrovskij, Michel De Ghelderode, Kafka, Weedeckind, Heiner Muller, Copi, Koltès e Fassbinder, Euripide, Pinter, Beckett, Dostoevskij, Atzeni, Calvino.

²⁶ L. Gleijeses, *Che Tragedia! Programma di sala*.

linguaggio attorico nell'atto di attraversare materiali drammaturgici appartenenti al teatro greco, considerati in qualità di elementi con cui rileggere il presente:

Per noi - scrivono Bianco e Liberti di Egumteatro -, le parole scritte più di duemila anni fa restano lontane e incomprensibili. Non abbiamo l'illusione di poter fare un viaggio nel tempo a ritroso e nemmeno vogliamo cercare una forzata attualità. [...] Non ci interessa tanto il racconto delle disgrazie di Antigone o di Edipo. Ci interessa la discesa negli abissi della sofferenza umana senza nome, senza storia come i quotidiani morti del Darfur, delle strade in Iraq o nei massacri successi in Rwanda. La violenza dei nostri giorni è anonima e le vittime sono corpi senza nome, senza passato, quasi sempre senza una identificazione. Ci accorgiamo della loro esistenza solo quando una bomba li ha uccisi e ha fatto a pezzi i loro corpi. Insomma, i testi tragici non sono un fatto culturale ma un preciso racconto di orrori.²⁷

Il disegno drammaturgico si fonda sul montaggio di estratti da *I sette contro Tebe* di Eschilo, *Fedra* di Seneca, *Le baccanti* e *Le troiane* di Euripide nelle traduzioni di Edoardo Sanguineti. La selezione testuale risponde ad una precisa logica narrativa: i brani scelti non privilegiano infatti il racconto di singole individualità, ma sono quelli tratti dai cori, passaggi affidati a messaggeri e testimoni. Sono cioè testi che si riferiscono ad «avvenimenti detti, enunciati, riferiti e non vissuti direttamente alla ribalta».²⁸ In tal modo a diventare centrale non è la vicenda di un protagonista, ma i riflessi che determinate azioni si riverberano sulla comunità. Ad essere poste in primo piano sono quindi «figure collettive, testimoni e narratori di eventi che intrecciano capricci del Fato e follia degli uomini. A sottolineare che la violenza dei nostri giorni è spesso anonima, le vittime corpi senza nome, senza passato, privati del futuro».²⁹ Ne consegue la composizione di un disegno drammaturgico che tesse «immagini di sofferenze e di morte riproposte fuori da una trama definita, senza neppure dei chiari riferimenti ai personaggi che le patiscono».³⁰

Dopo un intenso periodo di lavoro e prove, lo spettacolo - prodotto dal Teatro Stabile di Calabria - debutta al festival Magna Grecia, rassegna di tragedie greche ideata da Giancarlo Cauteruccio che ha luogo in svariati siti archeologici di Calabria e Lucania.

La scena si presenta essenziale: una serie di ceri sono accesi sullo sfondo. Una pedana di legno attraversa lo spazio scenico in orizzontale. Qui, si trovano gli attori (Lorenzo Gleijeses, Andrea Capaldi, Armando Iovino e Davide Pini Carenzi): distesi sotto quattro lenzuoli. Una volta che il pubblico si è accomodato: urlano e si alzano di scatto. Dopo aver recitato

²⁷ A. Bianco, V. Lamberti, *Che Tragedia! Note di regia*.

²⁸ R. Palazzi, *Discesa tragica con la cravatta*, «Il sole 24 ore», 11 gennaio 2009.

²⁹ F. De Ciucieis, *Il mondo di oggi? "Che tragedia!"*, «Il mattino», 16 gennaio 2009.

³⁰ R. Palazzi, *Discesa tragica con la cravatta*, «Il sole 24 ore», 11 gennaio 2009.

alcune battute corali alternandosi, fanno cadere i lenzuoli che avevano indossato come tuniche, e si rivelano personaggi androgini vestiti con gonna e collant abbinati a giacca, camicia e cravatta. Poche battute più avanti, gli interpreti tolgono le assi che coprono la pedana su cui erano distesi rivelando due teche di vetro all'interno delle quali è possibile scorgere «libri che riportano sul dorso, con i caratteri dell'alfabeto greco, i nomi antichi dei poeti tragici, Euripide, Sofocle, assieme agli elmi degli eroi guerrieri»³¹ e altre due ricolme d'acqua.

La recitazione dei brani che compongono il testo è ora urlata, ora sussurrata, ora proposta in funzione corale, ora condensata in assoli:

proprio l'intensità fisica della recitazione – sottolinea Palazzi – fa da perno allo spettacolo [...]. Indossando giacche grigie che rimandano a guerre e violenze di oggi, con pantaloni o gonne uguali, a seconda che incarnino figure maschili o femminili, i quattro giovani interpreti aggiungono al brusco impatto delle parole una densa orditura di gesti convulsi, ripetitivi, espressioni di un'angoscia senza tempo, assoluta, definitiva.³²

La scansione ritmica del testo è sostenuta dai movimenti e dalle partiture fisico-gestuali dei quattro performer che corrono, cadono, si affannano frammentando il dato verbale. In tal senso è emblematico un passaggio in cui il coro composto dai quattro attori corre stando fermo sul posto, mentre alternativamente ciascun componente continua a recitare le sue battute. L'elemento logico-discorsivo viene così enfatizzato nei suoi aspetti sonori e restituito sul piano ritmico in quanto sottoposto a questo parossistico crescendo performativo.

Gleijeses e gli altri

tirano fuori da se stessi una recitazione ammaliante e corrosiva, che attraverso esatti movimenti del corpo, sbalorditive espressioni facciali e una precisa scansione ritmica del testo, decostruiscono i classici ridonando loro nuova vita, una nuova energia³³

All'interno di *Che Tragedia!*, Gleijeses offre un importante contributo sul piano della recitazione verbale, oltre che su quello legato al lavoro con il corpo. Un esempio è ben sintetizzato in un momento in cui uno degli attori si immerge completamente in una delle vasche piene d'acqua. Si agita fino a simulare l'annegamento dopo aver provato faticosamente a sottrarvisi. Poco dopo irrompe Gleijeses che recita un testo tratto da *Le Baccanti*. Nei panni di un messaggero comincia a raccontare del tentativo di Penteo, re di

³¹ F. De Ciucieis, *Il mondo di oggi? "Che tragedia!"*, «Il mattino», 16 gennaio 2009.

³² R. Palazzi, *Discesa tragica con la cravatta*, «Il sole 24 ore», 11 gennaio 2009.

³³ "CHE TRAGEDIA!", *Il teatro trasversale* (<https://www.lorenzogleijeses.com/che-tragedia/>).

Consultato il 3 ottobre 2021.

Tebe, di dissimulare la natura divina di Dioniso. Progressivamente, l'attore passa dalla terza alla prima persona rievocando il momento in cui il dio convince l'uomo a mascherarsi da donna per poter spiare di nascosto i riti dionisiaci compiuti dalle Baccanti: stratagemma che porterà Penteo ad una violenta morte. Gleijeses interpreta questo passaggio facendo ricorso ad una recitazione affilatissima: occhi spiritati e sbarrati e ghigno raggelante sostengono un registro teso e controllato infondendo alle battute un ulteriore livello di senso.

Il 2008 è l'anno della rinnovata collaborazione con Julia Varley. Il lavoro performativo che aveva caratterizzato il processo alla base di *Il figlio di Gertrude*, viene ripreso dalla coppia di artisti, ma catalizzato attorno all'opera di Samuel Beckett:

La sua Opera – sottolinea Gleijeses – sembra un enorme groviglio in cui i personaggi, le situazioni, i temi, le pièce si intrecciano tra loro tendendo così a completarsi; la sua produzione letteraria mi appare come una spirale attraversata da echi che percorrono i suoi scritti e si rimandano da opera in opera, rimbalzando dalle sue poesie alle pièce teatrali, dai suoi romanzi alla prosa³⁴

L'idea non è riprendere un testo in particolare, ma concentrarsi sull'universo e l'immaginario beckettiani.³⁵ Visto che in molti testi di Beckett le dinamiche drammaturgiche tendono a scaturire dal rapporto tra due personaggi (Vladimiro ed Estragone, Willie e Winnie per citare qualche esempio), la Varley e Gleijeses decidono di aprire lo sviluppo della costruzione scenica ad un'altra presenza per favorire fin dalle prime battute l'attivazione di quella relazione vittima-carnefice tipica della drammaturgia dell'autore di *Aspettando Godot*. Viene così inserito nel processo artistico Manolo Muoio.³⁶ Come nel caso dello spettacolo del 2006, la costruzione viene affrontata svolgendo un lavoro performativo che trae linfa e ispirazione da diversi materiali testuali introdotti progressivamente. Oltre a passaggi tratti dalla produzione di Beckett, vengono utilizzati diversi testi non specificamente riconducibili al repertorio teatrale. Tra questi trova spazio *L'esausto* di Gilles Deleuze. Gli artisti si concentrano in particolar

³⁴ L. Gleijeses, *L'esausto. Programma di sala*.

³⁵ «uno spettacolo non di Beckett ma su Beckett, che non puntasse sulla vita e sulle parole del grande Samuel, quanto sul suo modo estremo di vedere e rappresentare l'umanità» (F. Quadri, *Gleijeses e Beckett, nuovo e antico*, (<https://www.lorenzogleijeses.com/lesausto/>)). Consultato il 9 ottobre 2021.

³⁶ Autore, regista e attore, attivo dal 1992 ha lavorato con Francesco Gigliotti, Lindo Nudo, Judith Malina ed Eimuntas Nekrosius. Dal 2009 al 2011 partecipa alla direzione artistica e organizzativa di Revolution MAD, rassegna di danza e teatro contemporaneo presso il Teatro Quirino di Roma e alterna il ruolo di attore a quello di regista. Muoio è tra i fondatori della compagnia Teatro Rossosimona.

modo su alcune frasi contenute in questo lavoro che analizza da una particolare prospettiva l'opera del drammaturgo:³⁷

volevo esplorare – puntualizza Gleijeses – questo “universo” di Beckett senza doverne per forza mettere in scena un testo unico, né dovendo usare unicamente le sue parole. Le sue immagini mi bastano. La mia attenzione è stata attratta soprattutto dalla produzione finale dell'autore irlandese, in cui il delirio dell'isolamento causa una proliferazione di invenzioni mentali: immagini, voci, presenze, ricordi.³⁸

Il performer vincitore dell'Ubu come Nuovo Attore incarna con estrema consapevolezza la funzione autoriale all'interno del progetto, imprimendo una direzione precisa alla composizione drammaturgica dello spettacolo che avrà come titolo lo stesso del testo-faro assunto da Gleijeses come strumento attraverso cui scandagliare l'opera beckettiana, *L'esausto o il profondo azzurro*:³⁹

Perché un giovane nemmeno trentenne come me vuole mettere in scena dei personaggi così vecchi e rassegnati? Forse perché sento che chi conduce i giochi, chi ci dice oggi come vivere, i nostri uomini di potere reputano del tutto non necessario ascoltarmi e aprirsi a me giovane, a me in quanto altro, portatore di idee e valori diversi dai loro.

Questo mi dà un senso di impotenza che ritrovo nei personaggi di Beckett. Scopro in me una impotenza molto simile alla loro e sento che questo avere le mani legate si traduce in una tendenza a chiudermi in me stesso e ad isolarmi⁴⁰

Anche in questo spettacolo – che debutta al Ridotto del Mercadante di Napoli nel maggio 2008 – lo spazio è organizzato in maniera essenziale. La scena è occupata soltanto da un tavolo, tre sedie e pochi oggetti (uno specchio, un ombrello senza copertura, un vaso di vetro in cui nuota un pesce rosso). Alcuni pannelli neutri delimitano l'area destinata all'azione. Su questi vengono proiettati i fasci dell'illuminazione a neon e a led che

³⁷ Tra le frasi di Deleuze risultano fondamentali per gli sviluppi drammaturgici: «Le immagini ritornello corrono attraverso i libri di Beckett/E come l'immagine deve accedere all'indeterminato, pur restando completamente determinata, così pure lo spazio deve essere sempre uno spazio qualunque, disertato e deserto, pur essendo geometricamente determinato/L'altro e io sono lo stesso personaggio».

³⁸ L. Gleijeses, *L'esausto. Programma di sala*.

³⁹ «L'esausto del titolo si rifà in effetti alla qualifica con cui in un saggio Gilles Deleuze definisce il personaggio tipo ricreato dallo scrittore irlandese non solo nel suo teatro maggiore, ma nei romanzi, nelle poesie, nei desolati dramaticules degli ultimi anni, non privi di riflessi esilaranti come nel cinema, pensando al *Film* con Buster Keaton o ai video creati dal Maestro su certe sue regie in Germania o sui lavori elaborati con Cluchey nel carcere di St. Quentin» (F. Quadri, *La vitalità prorompente di Gleijeses jr*, «La Repubblica», 12 dicembre 2008).

⁴⁰ L. Gleijeses, *L'esausto. Programma di sala*.

crece o diminuisce d'intensità a seconda dei toni espressi dai diversi momenti di cui è composto lo spettacolo.

L'esausto o il profondo azzurro comincia in penombra. Una tenue illuminazione blu gradatamente rivela due personaggi vestiti di nero e con dei cappelli a falda larga. L'incipit è affidato a questi due protagonisti «immersi in un provvisorio nero ma disponibili al trapasso nel bianco, quando non confessano la rispettiva natura di ombre, intenti come sono a una ininterrotta ricerca di se stessi, dubitando nel contempo della loro reciproca esistenza, tesi come sono ad inseguire nel loro sogno a occhi aperti una visione beckettiana dell'universo». ⁴¹ Quello dell'ombra è il motivo su cui ruota tutto l'immaginario dispiegato dal lavoro: ombra come doppio dell'identità individuale e allo stesso tempo altro dal proprio sé:

L'ombra unisce e raddoppia i gesti di Gleijeses in quelli di Muoio, cogliendo all'inizio i due attori come in un momento di grande stanchezza, nascosti da grandi impermeabili col volto coperto da grandi cappelli come in un fumetto di Tex Avery, proiettate nelle sconfinite solitudini dell'America di Hopper o nel paesaggio mediterraneo, tra claustrofobiche scale a chiocciola alla Siodmak e blu del cielo e del mare, in un progressivo affinamento del tema, e nello svelamento progressivo dei loro corpi ⁴²

Tale impostazione esplose sul piano più squisitamente spettacolare divenendo trovata scenica quando la fisicità dei due attori viene tradotta nella proiezione delle loro silhouette riprodotte sui pannelli che delimitano lo spazio. Oltre a definire la cornice narrativa dell'allestimento, il tema dell'ombra rappresenta anche l'elemento alla base della relazione performativa tra le due figure in scena: Muoio interpreta infatti il personaggio-ombra di quello incarnato da Gleijeses:

L'unico elemento riconoscibile è una lotta estenuante tra due individualità che tentano di darsi senso a vicenda: nel continuo alternare creazione e annullamento l'uno dell'altro, i due si sondano a vicenda occhi, movenze e risposte, alla ricerca degli elementi necessari ad affermare un'esistenza. Finendo poi per divenire l'uno la nemesi dell'altro, sparando da pistole che non sparano ⁴³

Dopo una prima parte contraddistinta dalla staticità e da un ritmo trattenuto, nella seconda la recitazione recupera la dinamicità fisco-gestuale che aveva caratterizzato *Il figlio di Gertrude*. L'impostazione di

⁴¹ F. Quadri, *La vitalità prorompente di Gleijeses jr*, «La Repubblica», 12 dicembre 2008.

⁴² R. Nicolini, *Un allestimento sulla scia del Living e dell'Odin. Visto a Napoli*, (<https://www.lorenzogleijeses.com/lesausto/>).

Consultato il 9 ottobre 2021.

⁴³ S. Lo Gatto, *Gleijeses + Varley + Deleuze x Beckett. Risultato vincente*, (<https://www.lorenzogleijeses.com/lesausto/>).

Consultato il 9 ottobre 2021.

matrice grotowskiana si arricchisce di elementi appartenenti al tanztheater. Il piano della prossimità tra il protagonista e la sua ombra è tutto giocato sul contatto, la mescolanza dei corpi, il ribaltamento delle posizioni. Costruiti sul tema della relazione tra i due personaggi, questi motivi narrativo-visivi vengono affidati all'esecuzione di partiture dal forte accento coreografico incentrate tanto sulla scomposizione in segmenti del movimento, quanto sulla spasmodica ricerca della fluidità.⁴⁴

Nello stesso anno de *L'esausto o il profondo azzurro* Gleijeses è impegnato come interprete al fianco di suo padre in *Ditegli sempre di sì* di Eduardo De Filippo con la regia di Luigi Strada. Nel 2009 è Oreste in *Ifigenia in Tauride* di Goethe firmato da Cesare Lievi con cui lavorerà anche nel 2010 in *Il principe di Homburg* nel ruolo del protagonista. Parallelamente alle esperienze da attore scritturato, Gleijeses matura l'idea per un nuovo progetto di ricerca con la ferma volontà di fare tesoro di quanto già affrontato sul piano sia recitativo, sia drammaturgico e provare a sostenere il processo creativo da una prospettiva diversa spingendo maggiormente sul versante performativo. Nonostante la sua teatrografia da 'autore' sia ancora ad uno stadio iniziale, l'attore avverte fin da subito la necessità di

cercare qualcosa di nuovo che - sostiene - mi permetta di creare nuove capacità che possono essere incanalate a seconda delle situazioni, ma anche qualcosa con cui superarmi. Io penso che un attore più possibilità e più talenti ha nel superare ostacoli e diversi tipi di ostacoli e più potrà mettere in campo soluzioni varie quando gli saranno chieste.⁴⁵

Emerge da questo tipo di attitudine alla costante messa in discussione del processo creativo una visione di un teatro che non è alla ricerca della messa a punto di una grammatica e di uno stile riconoscibili con cui confezionare gli spettacoli. Ciò che attrae Gleijeses è invece la possibilità di dedicarsi ad una formazione scenica permanente capace di innescare una progettualità sempre rinnovata di cui lo spettacolo ne è un riflesso. Oltre a permettergli di immaginare di riservarsi infinite possibilità artistiche, questa predisposizione di estrema apertura consente all'attore di individuare l'esistenza di una dialettica tra l'esperienza maturata nel teatro istituzionale e quella legata alla ricerca:

Sperimentare - precisa - vuol dire continuare a ricercare sempre, anche a ottanta, novant'anni. Sperimentazione però è anche un'etichetta che è stata data ad un certo tipo di teatro. [...] io ho unito cose apprese all'interno di un teatro tradizionale ad altre apprese in un altro tipo di teatro, quello di ricerca, nel lavoro fatto con danzatori o coreografi. Questo non vuol dire che posso

⁴⁴ «le due personificazioni si attraggono e si respingono, si distinguono e si sovrappongono, come incessante ricerca del proprio consistere, nella prospettiva vana di un futuro negato dal presente» (F. De Ciuceis, *Un Beckett "esausto" per Gleijeses jr*, «Il Mattino», 9 maggio 2008.

⁴⁵ F. Padula, *Lorenzo Gleijeses e i suoi spettacoli "vivi"*, «La Nazione», 25 gennaio 2019.

interpretare Amleto facendogli ballare il tango, così gratuitamente, questi elementi vanno trattati con le pinze... Però all'interno dell'insegnamento del tango, preso come esempio, ci possono essere dei principi di equilibrio di cui io posso essere latore che io posso applicare al modo di dire il testo di Amleto. Io prendo delle idee che potrei anche ricavare dalla grafica, dal fumetto e poi applicarle nel campo teatrale. Creare degli equivalenti da portare nel lavoro fisico o vocale o nel movimento scenico, dinamismi, ritmi...⁴⁶

Tra il 2009 e il 2011 idea il Revolution MAD, un festival internazionale organizzato al Quirino che raccoglie artisti dediti alla ricerca scenica e alle arti performative. Particolarmente importante per le ricadute che avrà sullo stesso percorso teatrale di Gleijeses è l'edizione 2010. Per la sua inaugurazione, in veste di direttore artistico, l'attore cura la direzione di una performance-evento dal titolo *Cerimonia | Opening Revolution* a cui partecipano buona parte degli artisti inseriti nel programma del festival: Ivo Dimchev, Antonio Rezza e Flavia Mastrella, Kinkaleri, Marco Manchisi, Manolo Muoio, Enzo Cosimi, Marilù Prati e Renato Nicolini, Biagio Caravano/MK, Gianfranco Berardi, Vidal Bini, Gigi e Gino De Luca, Stella Zannou, Maya Lipsker, Roy Carrol. La struttura spettacolare si richiama a quella degli happening: ogni ambiente del Quirino (foyer, camerini, sottoscala, disimpegni, magazzini) è trasformato in uno spazio ospitante un intervento. Tra questi si ricordano Manchisi nei panni di Pulcinella, Marilù Prati e Renato Nicolini alle prese con la storia della principessa Brambilla, Andrea Capaldi concentrato in frenetiche attività d'ufficio, Enzo Cosimi con le sue installazioni video, un attore bambino che canta *Lo Shampoo* di Gaber e un altro che balla abbigliato come Michael Jackson. Attraverso un buco su una porta chiusa a cui è appesa una targhetta che reca il nome "Carmelo Bene" è possibile assistere - spiando - a una proiezione video che vede protagonista l'artista. Lo spazio della platea è invece destinato ad Antonio Rezza che dopo essere stato portato in scena come Hannibal Lecter, immobilizzato su un attaccapanni, ripropone alcuni estratti dal suo repertorio confermato con Flavia Mastrella.⁴⁷

All'indomani dell'esperienza maturata con la direzione di questo evento, deciso a sostenere l'idea di un teatro sempre in evoluzione, Gleijeses è orientato ad occuparsi in toto del nuovo progetto teatrale che lo vedrà protagonista. Oltre a dedicarsi alle dinamiche autoriali legate alla composizione drammaturgica, sceglie di curare anche la regia del nuovo lavoro. Lavoro che, come di consueto, prevede un consistente e corposo impegno nella fase preparatoria. Nel processo creativo vengono coinvolti

⁴⁶ Ivi.

⁴⁷ La ricostruzione della serata si basa su: S. Nebbia, *Revolution MAD, la Cerimonia. Cronache di un teatro in transito*, «Teatro e critica», 18 settembre 2010 (<https://www.teatroecritica.net/2010/09/revolution-mad-la-cerimonia-cronache-di-un-teatro-in-transito/>).

Consultato il 7 ottobre 2021.

altri due attori: Anna Redi e Manolo Muoio, reduce dalla collaborazione ne *L'esauisto o il profondo azzurro*. Il motivo drammaturgico da sviluppare durante le operazioni di costruzione performativa è tratto da *Cerimonia per un negro assassinato* di Fernando Arrabal. Del testo non viene conservato nulla, nemmeno una singola battuta. Ciò su cui invece viene impostato l'intero lavoro di composizione dello spettacolo è la cornice narrativa esposta nell'opera dell'autore spagnolo:

tre persone rinchiuso in una casa, in fuga dalla realtà esterna, giocano a fare teatro, provano a essere attori. La loro ricerca li spinge verso un mondo popolato da immagini evanescenti, un loro mondo immaginifico, un universo autarchico: un rifugio, una giostra, una girandola impazzita di scritti, icone, autori, immagini, personaggi... Una ricerca d'identità attraverso il teatro, che diventa perdita d'identità. Una forma di autismo li intrappola in una quarta parete che li separa inesorabilmente dal fuori, in un'eterna stanza dei giochi.⁴⁸

Non rifacendosi ai personaggi raccontati da Arrabal, gli attori mettono a punto un gioco meta-teatrale che li porta ad attraversare e a riproporre le esistenze di figure come Vladimir Majakovskij, Pier Paolo Pasolini, Jean Genet, Nico, Iggy Pop, Ian Curtis: artisti che si sono pericolosamente affacciati sul baratro delle proprie vite non riuscendo «a coniugare la loro visione dell'arte con la vita quotidiana, feriti a morte dalla loro stessa arte».⁴⁹ Questi saranno i personaggi-maschere che i tre attori riproporranno in scena senza fare ricorso a caratterizzazioni che si fondano sull'imitazione del modello di riferimento, ma andando invece a costruire un immaginario pop e punk poetico e astratto identitario e riconoscibile attraverso il quale riuscire ad evocare in scena con pochi tratti una determinata personalità. Ad esempio, per materializzare sul palco la figura di Ian Curtis, leader della band inglese Joy Division, a Gleijeses basta indossare una t-shirt che si richiama ai colori della bandiera del Regno Unito, muoversi sulle note di una canzone del gruppo, impugnare un microfono che, a più riprese, sfregnerà «violentemente sul pavimento, a mò di penna, creando stabilimenti suoni che perfettamente combaciano con i suoi movimenti veloci, repentini, che attraggono lo spettatore».⁵⁰ Oltre a determinare live la partitura sonoro-rumoristica dell'azione, la relazione fisica con il dispositivo è centrale nella costruzione dei movimenti. L'intensità con cui viene fatto roteare il microfono, le geometrie aeree che disegna, portano il corpo attorico a eseguire una vera e propria coreografia che agisce e reagisce in funzione di queste dinamiche cinetiche.

⁴⁸ L. Gleijeses, *Cerimonia. Note di regia*.

⁴⁹ Ivi.

⁵⁰ R. Esposito La Rossa, *Cerimonia*, «Quarta parete», 28 giugno 2011.

Con il titolo *Cerimonia*, coprodotto dal Teatro Stabile di Calabria e dal Quirino, lo spettacolo debutta sul finire del 2011. L'impianto spettacolare e drammaturgico è nuovamente essenziale: un quadrato disegnato all'interno del palco da neon e luci a led rappresenta lo spazio d'elezione al cui interno, a turno, Gleijeses, Muoio e Redi conferiscono fisicità e consistenza verbale ai diversi personaggi messi a punto durante la fase di ricerca. Nel segno del gioco meta-teatrale desunto dal testo di Arrabal, ciascun attore si 'trasforma' nell'artista da interpretare indossando soprabiti eccentrici o costumi variopinti, parrucche dai colori acidi ed accesi. Ogni singola esibizione è contrappuntata da determinate tonalità cromatiche che vanno dal blu al verde, dal rosso al giallo e supportate da una drammaturgia sonora curata da Mauro Penna e dallo stesso Gleijeses.

Il percorso che ha portato a *Cerimonia* non si esaurisce nell'allestimento del 2011. Le dinamiche del Revolution MAD2010, che avevano generato la spinta in Gleijeses a firmare in prima persona l'anno dopo la regia di uno spettacolo, vengono ulteriormente riprese per un progetto site-specific. L'occasione è favorita dall'incontro con Renato Quaglia, l'allora direttore del Napoli Teatro Festival Italia, che nel settembre 2010 gli propone - per l'edizione 2011 della kermesse partenopea - di teatralizzare uno spazio extra-teatrale, avendo come riferimento-cornice il romanzo di James Joyce *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Nell'ottica di Quaglia così come l'autore irlandese instilla elementi biografici nella scrittura della sua opera, allo stesso modo Gleijeses avrebbe potuto disseminare lo spettacolo-evento di elementi appartenenti alla sua vita personale. L'attore coglie l'opportunità di proseguire il suo approfondimento all'interno della direzione artistico-creativa decidendo però di evitare un discorso basato su riferimenti biografici, e stabilendo invece come minimo comune denominatore le esperienze sceniche a cui ha preso parte a vario titolo e a diversi livelli.

Nel giugno 2011, presso l'Ex Asilo Filangieri di Napoli, viene così allestito *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Gli ambienti del palazzo storico di Napoli situato nel quartiere di San Lorenzo - dalla cappella ai terrazzi, dal refettorio alla biblioteca al cortile - diventano spazi scenici in cui hanno luogo numerose performance che vedono protagonisti: lo stesso Gleijeses, Pietro Babina, Vidal Bini, Caroline Allaire, h.e.r., Kinkaleri, Manolo Muoio, Alessandro Olla, Davide Pini Carenzi, Anna Redi, Antonio Rezza e Flavia Mastrella, Zapruder Filmmakers Group. L'opera si configura come un lavoro itinerante in cui ciascuna tappa prevede gli interventi di

artisti conosciuti da Gleijeses negli anni della formazione. Provenienti dalle tendenze più innovative della scena contemporanea, i performer si esibiscono

in spettacoli creati ad hoc per questo progetto: frammenti di lavori realizzati negli anni e installazioni costruite in diretta sotto gli occhi del pubblico.⁵¹

Lo spettacolo inizia con un bambino biondo – alter ego fanciullo dell'attore – che accoglie il pubblico. Il piccolo attore informa gli spettatori sulla natura itinerante dell'operazione e successivamente li accompagna in uno spazio dove vedranno *Cerimonia*: la performance con Muoio e Redi andata in scena qualche mese prima. Ad un certo punto l'andamento della performance viene interrotto da una telefonata di un non ben precisato vicino dall'accento siciliano con il quale Gleijeses prova scusarsi per i rumori di cui l'uomo si sta lamentando, riconducibili alle prove per il loro prossimo spettacolo. Nel cortile del complesso

Due quadri ci aprono la strada verso ciò che vedremo, verso le tappe della carriera artistica di Gleijeses. A destra un enorme voliera in plexiglass, all'interno decine e decine di paddy, bengalini e passerini giapponesi, che volano e cantano e i rumori che producono sono amplificati dai microfoni che li sorreggono, gelati e aste al posto dei rami, da sfondo una camera stile vittoriano. A sinistra un vortice di bolle in blu. Una ventola spara bolle in alto che ricadono tra sfumature di blu Chagall.⁵²

Da questo momento comincia il vero e proprio viaggio nell'immaginario creativo del 'giovane artista' composto da un lato da suggestioni ben ancorate al suo percorso teatrale (foto di spettacoli in cui è protagonista, momenti tratti da allestimenti del suo passato), e dall'altro da immagini più enigmatiche e sfuggenti. Tra queste particolarmente efficaci risultano quella di alcuni sacchetti neri per l'immondizia che, gonfiati con l'elio svolazzano come palloncini, un attore bambino abbigliato come Michael Jackson che balla in una stanza da bagno tra animali gonfiabili, una donna che indossa una veste bianca e ride mentre si inserisce una flebo nel braccio sullo sfondo di luci viola. A questi passaggi dall'accento onirico si intersecano momenti teatralmente più strutturati. L'attore Davide Pini Carenzi riprende un segmento di *Che Tragedia!* in cui – in completo classico e cravatta – si lasciava cadere in due vasche colme d'acqua fino ad annegare, recitando versi tratti da Seneca ed Euripide. Antonio Rezza ripropone nello spazio del refettorio alcuni frammenti tratti dai suoi spettacoli cofirmati con la Mastrella, tra cui *7-14-21-28*, mentre Marco Mazzoni esegue una partitura coreografica, accompagnato dal suono di un motore d'auto. Impugna una mazza da baseball che ritmicamente lascia cadere con forza su una Lancia Y, distruggendone finestrini e carrozzeria. Tra il 2011 e il 2013 Gleijeses è Zio Vanja nell'omonimo testo di Čechov per la regia di Emiliano Bronzino, sotto la cui guida ricoprirà anche il ruolo di

⁵¹ *A Portrait of the Artist as a Young Man. Programma di sala.*

⁵² R. Esposito La Rossa, *Cerimonia*, «Quarta parete», 28 giugno 2011.

Woyzeck nello spettacolo tratto dall'opera di Büchner.⁵³ Parallelamente inizia una collaborazione con Rafael Spregelburd, drammaturgo argentino tra i più influenti degli ultimi anni, conosciuto nel 2010. I due daranno vita ad uno spettacolo che debutterà nel giugno 2013 all'interno del Napoli Teatro Festival Italia.

Alla base del lavoro tra l'attore e l'autore c'è l'idea di costruire un testo ad hoc tarato sulle qualità interpretative di Gleijeses, per la prima volta a confronto con una drammaturgia inedita non appartenente al repertorio "classico". Un approccio questo che, oltre ad appassionare il performer, stimola anche Spregelburd. Nasce così dalla condivisione e dal confronto serrato tra le due personalità artistiche *SPAM*, spettacolo che vedrà alla regia lo stesso drammaturgo. Tema narrativo centrale del lavoro è il rapporto tra individuo e quotidiano, riscritto dalla prospettiva delle dinamiche generate dalla rete e dal suo utilizzo. Il protagonista è Mario Monti, personaggio colpito da una temporanea amnesia che prova a ricostruire la sua identità a partire dalle tracce lasciate nel pc.⁵⁴ Nel tentativo di ricomporre il fil rouge della sua vita, decide di rispondere ad una mail ritrovata nella cartella dello 'spam'. Di lì a poco si vedrà accreditare sul proprio conto corrente una cifra *monstre* da parte di una banca cinese. Inizia così un gioco degli equivoci esponenziale, dettato dall'omonimia del protagonista con il senatore e allora Presidente del Consiglio italiano: «un complicatissimo intrigo internazionale che coinvolge banche internazionali, conti su Pay Pal e uno zio assassino di Kuala Lumpur» in cui riferimenti a Benjamin, Freud, Lacan e Žižek s'intrecciano ad «elementi della cultura pop: leggende metropolitane e James Bond, karaoke e Google Translator».⁵⁵

L'impianto narrativo è costituito da blocchi che compongono una tessitura paratattica mirante alla ricostruzione del passato dell'uomo. All'interno di questo meccanismo Internet non rappresenta solo un motivo d'ispirazione, ma

è la *forma nuova* che condiziona la narrazione stessa. [...] il protagonista di *Spam* va alla ricerca della sua storia muovendosi all'interno di un labirinto ipertestuale, dove, secondo le regole del web, collegamenti fruttuosi si mescolano con vicoli ciechi e piste ingannatrici. Al di là del puro inserimento in un testo teatrale di termini e realtà nuove, ma quotidiane nella nostra

⁵³ Entrambi gli spettacoli sono prodotti da Fondazione Teatro Piemonte Europa.

⁵⁴ Cfr.: A. Brotzu, *SPAM di Rafael Spregelburd con Lorenzo Gleijeses al Teatro Civico di Sinnai*, «Teatro.it», 21 dicembre 2013 (<https://www.teatro.it/notizie/teatro/spam-di-rafael-spregelburd-con-lorenzo-glejeses-al-teatro-civico-di-sinnai>).

Consultato il 13 ottobre 2021.

⁵⁵ L. Gleijeses, *SPAM. Programma di sala*.

esperienza (Google, e-mail, spam, Skype, PayPal...), l'opera assimila i meccanismi stessi del web trasformandoli in dispositivi narrativi.⁵⁶

La natura organizzativa di questa struttura narrativa viene riproposta sul piano scenico-spettacolare. *SPAM* si presenta infatti come «un'esperienza digitale resa teatrale, un viaggio nel web» che impiega l'ibridità dei linguaggi tipica della comunicazione in Internet, farcita di videochiamate, profili social e l'impiego di Google translator.⁵⁷

Agli occhi del pubblico la scena si presenta già illuminata, anche se lievemente. Tre file di tende bianche sono disposte sulla destra del palco, mentre sulla sinistra è posizionata una consolle su cui si trovano diversi strumenti e dispositivi impiegati per creare musica elettronica. Al centro è posto un parallelepipedo in plexiglass, equipaggiato con una manovella, al cui interno sono presenti 31 palline numerate. Ad ognuna corrisponde una scena da recitare che di volta in volta verrà estratta da Gleijeses. In tal modo, la iper-testualità randomica della navigazione in Internet viene tradotta in azione attraverso le dinamiche narrative specifiche del linguaggio scenico:

Lo spettacolo è pensato per essere ricostruito ogni volta in un modo nuovo, un bingo teatrale per raccontare una vicenda complicata in cui la confusione del protagonista, affetto da amnesia, si somma pian piano a quella dello spettatore, che viene fatto rimbalzare casualmente (proprio come una pallina da ping pong) da un momento all'altro della storia.⁵⁸

Coadiuvato dal musicista Alessandro Olla, Gleijeses sorteggia le diverse scene contenute nelle palline raccolte all'interno del parallelepipedo. In questo modo, ad ogni replica, l'andamento strutturale del racconto teatrale va componendosi in maniera sempre nuova, nonostante la vicenda narrata resti – sul piano contenutistico – sempre la stessa. Attore e drammaturgo prevedono pertanto da un lato di palesare sul piano della rappresentazione scenica il caotico disorientamento di un personaggio che deve ricostruire la propria identità, e dall'altro di articolare in maniera esponenziale la ricchezza espressiva del dato drammaturgico, moltiplicandone prospettive narrative e possibili letture. Va così costruendosi un racconto in cui Monti si interfaccia con diversi personaggi:

⁵⁶ S. Casi, *Le lingue dell'amnesia nello "Spam" di Rafael Spregelburd*, «casicitici.com», 15 febbraio 2015. (<https://casicitici.com/2015/02/15/le-lingue-dellamnesia-nello-spam-di-rafael-spregelburd/>).

Consultato il 13 ottobre 2021.

⁵⁷ G. Menegatti, *Spregelburd e Gleijeses persi in troppo SPAM*, «Krapp's Last Post», 14 giugno 2013, (<http://www.klpteatro.it/spregelburd-e-gleijeses-persi-in-troppo-spam>.

Consultato il 13 ottobre 2021).

⁵⁸ Ivi.

Un sub svizzero lo riconosce come agrimensore; una bambola parlante ripete un messaggio malizioso in un italiano fumoso; uno sconosciuto gli lascia istruzioni inquietanti nella tasca dello smoking⁵⁹

Corrispondente ad una data sul calendario, ogni scena è sostenuta da un bombardamento «di informazioni, dati, video, notizie spesso superflue»⁶⁰ sintetizzate nei *motion graphics* proiettati sulle tre file di tende o direttamente sulla scena. Immagini del Caravaggio, della Costa Smeralda, animazioni dal carattere divulgativo di antichi popoli della Mesopotamia: materializzazioni visive del presunto sapere del protagonista. A rendere ancora più ricco l'impianto spettacolare di *SPAM* è la partitura musicale e sonora elettronica realizzata live da Olla. Il musicista suona parti di piano, crea un tappeto di effetti e sonorità sintetiche, manipola in diretta voci off, manda in diffusione inserti testuali registrati; crea di fatto una componente drammaturgica che dialoga con il testo recitato da Gleijeses. Particolarmente interessante è notare come in questo spettacolo la performance dell'attore risulti drasticamente più contenuta sul piano della espressività fisico-gestuale, puntando ad enfatizzare la dimensione più squisitamente interpretativa della sua operatività. In *SPAM* il suo contributo creativo è infatti orientato da un lato a ritessere la struttura del racconto sulla base delle scene estratte, dall'altro a «dare corpo e dinamicità ad un testo labirintico»,⁶¹ e soprattutto a modulare diversi registri interpretativi con cui animare la vicenda, puntando a coniugare momenti più ironici a passaggi toccanti.

La componente più espressamente legata all'impiego performativo del corpo viene recuperata dall'attore nel 2014. Un anno dopo la collaborazione con Spregelburd, Gleijeses viene coinvolto in due progetti firmati da Fanny & Alexander, gruppo fondato da Luigi De Angelis e Chiara Lagani nel 1992. L'attore prende parte allo spettacolo *Discorso celeste*, lavoro allestito nel maggio 2014 con cui la compagnia intende approfondire la propria ricerca legata all'eterodirezione sul versante più squisitamente connesso alla scrittura fisico-gestuale della parte.⁶² Con l'obiettivo di affrontare il

⁵⁹ *SPAM. Presentazione Ti Con Zero* (http://www.ticonzero.org/site/pdf/SPAM-prog-sala_SCREEN.pdf).

Consultato il 13 ottobre 2021.

⁶⁰ G. Menegatti, *Spregelburd e Gleijeses persi in troppo SPAM*, «Krapp's Last Post», 14 giugno 2013, (<http://www.klpteatro.it/spregelburd-e-glejeses-persi-in-troppo-spam>).

Consultato il 13 ottobre 2021.

⁶¹ G. Distefano, *Deludono Peter Brook e Rafael Spregelburd al Napoli Teatro Festival*, «Il Sole 24 ore», 11 giugno 2013.

⁶² Per un approfondimento relativo all'eterodirezione e al ciclo dei "Discorsi" si rinvia a: S. Margiotta, *La pratica dell'eterodirezione nel teatro di Fanny & Alexander*, «Acting Archives Review», a. X, n. 20, Novembre 2020

(<https://actingarchives.it/review/archivio-numeri/32-anno-x-numero-20-novembre-2020/231-la-pratica-dell-eterodirezione-nel-teatro-di-fanny-alexander.html>).

processo di costruzione narrativa su una base più precipuamente performativa, Fanny & Alexander affidano a Lorenzo Gleijeses il ‘ruolo’ da protagonista, poiché nell’ottica degli artisti l’interprete rappresenta un materiale attorico ideale attraverso il quale ‘scrivere’ recitazione e drammaturgia dello spettacolo:

I Fanny & Alexander – dichiara Gleijeses – hanno scelto me perché volevano sfruttare le varie strade e linguaggi che ho percorso. Il fatto che avessi recitato nel teatro classico non era un vizio da arginare, ma un’altra arma del mio linguaggio da utilizzare. Ne *L’esausto* di Beckett, ad esempio, ho utilizzato passi del brazilian jujitsu, sono stato giocatore agonista di tennis. Ho avuto un rapporto di sfida nei confronti del mio corpo per ottenere sempre di più, a volte esagerando anche negli allenamenti. Il lavoro fisico è la mia ossessione.⁶³

Tema dell’opera è lo sport vissuto come un’esperienza religiosa nella relazione atleta-allenatore che si traduce in rapporto padre-figlio man mano la narrazione procede. Nella prospettiva di un’efficacia meta-teatrale della rappresentazione scenica di questo legame, De Angelis e Lagani decidono di affidare il ruolo del padre-allenatore a Geppy Gleijeses. Sulla base di questa intuizione, la struttura spettacolare viene pensata e realizzata come un dialogo tra il personaggio del figlio presente sul palco e quello del padre che invece è fuori scena. La presenza di quest’ultimo – con la quale ‘interagisce’ Lorenzo live dialogando in risposta – si materializza nei termini di voce off, registrata e riprodotta in diffusione.

Durante la performance l’attore costruisce una “partitura coreografica, composta da movimenti appartenenti a vari tipi di sport (pugilato, tennis, calcio, pallavolo)”,⁶⁴ la cui scansione viene comunicata da De Angelis in cabina di regia e trasmessa attraverso due auricolari indossati da Gleijeses:

Abbiamo creato – spiega Gleijeses – un alfabeto di gesti, azioni e tic osservando quelli degli sportivi, dal rovescio di Nadal, il modo di palleggiare di Maradona, il gancio di Cassius Clay. Le indicazioni su che gesto fare vengono inviate dalla consolle da Luigi De Angelis in una partitura creata dal vivo.⁶⁵

Dal punto di vista più squisitamente drammaturgico, le azioni compiute dal protagonista rappresentano una serie di prove agonistiche che si svolgono sotto gli occhi di un padre-dio-allenatore, collocato in un altrove trascendente, con il preciso obiettivo di “conquistare la benevolenza del genitore”.⁶⁶ Mentre la tensione narrativa è affidata alla cornice testuale che

⁶³ L. Manservesi, *Le mie ossessioni da sportivo*, «Ravenna & Dintorni», 26 marzo 2015.

⁶⁴ A. Bozzaotra, *Fanny & Alexander | Discorso Celeste*, <http://nucleoartzine.com>, 18 aprile 2015 (<https://www.nucleoartzine.com/fanny-alexanderdiscorso-celeste/>). Consultato il 10 ottobre 2021.

⁶⁵ L. Manservesi, *Le mie ossessioni da sportivo*, «Ravenna & Dintorni», 26 marzo 2015.

⁶⁶ R. Palazzi, *Amleto si è trasferito a Scampia*, «Il Sole 24 Ore», 8 giugno 2014.

stabilisce un confronto sempre più serrato tra il figlio-atleta in scena e il padre-allenatore off, la progressione ritmica è segnata dal montaggio sonoro predisposto da Mirto Baliani: “un assemblaggio di registrazioni prese da cronache sportive [...] si alterna a inni da stadio e cori religiosi” in cui si fanno largo inserti di “musiche ipnotiche e techno-dance”.⁶⁷

All'interno di un martellante flusso di flash e luci stroboscopiche, la partitura gestuale, oltre a proporre motivi ispirati a pugilato, tennis, calcio, diventa progressivamente intensa ed incalzante. I movimenti corrispondono da un lato al ritmo della componente sonora e illuministica e dall'altro alle ‘indicazioni’ dettate dalla voce off di Geppy Gleijeses, che – assecondando un registro rigoroso e disciplinato – guida Lorenzo, “da fuori gli dà ordini, gli suggerisce come confrontarsi con l'altro per attingere all'esperienza religiosa e arrivare all'incontro con il padre” in un gioco di rimandi meta-teatrali.⁶⁸

L'impostazione spettacolare e drammaturgica proposta in *Discorso celeste* viene ripresa nel luglio 2014 per la creazione della performance *US*, presentata da Fanny & Alexander all'interno del programma del Santarcangelo Festival. Liberamente ispirato a *Open*, la biografia del tennista Andre Agassi, il lavoro si basa sull'approfondimento del «legame sport, corpo, religione» proposto in chiave teatrale come «un ossessivo allenamento di tennis [...] in una relazione sempre più violenta e maniacale dell'atleta col proprio corpo e dell'atleta col coach/padre». ⁶⁹ Come nel precedente lavoro, ritroviamo in scena Lorenzo Gleijeses affiancato – questa volta dal vivo – da suo padre Geppy. Allestito in un autentico campo da gioco, *US* «è un'onirica partita a tennis, giocata da un performer contro una macchina sparapalle». ⁷⁰ Questo surreale match è disputato da Lorenzo, mentre Geppy – in un ruolo in bilico tra la figura d'allenatore e quella paterna – è seduto nella postazione destinata solitamente all'arbitro:

In campo Lorenzo Gleijeses alterna dritti, rovesci, vole'e, in risposta alle palline lanciate senza pietà dalla macchina. Intanto, il padre Geppy Gleijeses (genitore anche nella vita) lo incita dal posto dell'arbitro, mescolando citazioni letterarie shakesperiane, canzoni napoletane (da “Funiculi Funicula” a “Maradona è megl'e Pelé”) e ironici suggerimenti tennistici, come il “Tic Federer” o “lo spaesamento Nadal”. ⁷¹

⁶⁷ A. Bozzaotra, *Fanny & Alexander | Discorso Celeste*, <http://nucleoartzine.com>, 18 aprile 2015 (<https://www.nucleoartzine.com/fanny-alexanderdiscorso-celeste/>). Consultato il 10 ottobre 2021.

⁶⁸ M. G. Gregori, *Il teatro quotidiano*, «l'Unità», 3 giugno 2014.

⁶⁹ A. Benedettini, *Agassi e Buchner al pubblico piace il linguaggio dell'innovazione*, «la Repubblica», 20 luglio 2014.

⁷⁰ *US. Programma di sala*.

⁷¹ *Teatro e tennis, il binomio che non t'aspetti: in Romagna, va in scena Agassi*, «La Gazzetta dello Sport», 14 luglio 2014 (<https://www.gazzetta.it/Sportlife/Tempo-Libero/18-07-2014/teatro-tennis-binomio-che-non-aspetti-santarcangelo-romagna-va-scena-andre-agassi-801273069563.shtml>).

Progressivamente si percepisce che nella veemenza con cui risponde alla macchina il protagonista stia di fatto affrontando una sfida contro i suoi stessi limiti fisici e psicologici, mentre il padre/allenatore «in continuazione gli ricorda: “Non pensare, devi solo essere”, “Chi è l'avversario? Chi è?”».72 Attraverso movimenti e ritmi sempre più furiosi il figlio si ritroverà a respingere le palline con tutte le parti del corpo, mani, piedi, testa. Svestirà la mise da tennista per indossare prima quella da pugile e successivamente quella da giocatore di football. Dal punto di vista recitativo, man mano che il ritmo diventa più incalzante e i movimenti più disperati e nervosi, l'attore inserisce motivi performativi dalla natura più coreografica, dando vita ad una partitura che ben si sposa alle suggestioni sonore curate – come nel caso di *Discorso celeste* – da Mirto Baliani. In tal modo le movenze naturali generate dall'attività sportiva che avevano caratterizzato le prime battute di *US* lasciano progressivamente il posto ad un'estrema formalizzazione del dato fisico-gestuale. Di conseguenza la macchina sparapalle da mostro-nemico da battere si trasforma in «partner di una danza».73

Tra il 2015 e il 2017 Gleijeses è nuovamente impegnato in qualità di interprete in alcune produzioni che lo portano a confrontarsi con i testi di Goldoni, Büchner e Annibale Ruccello. Vestirà i panni di Arlecchino e Brighella in *Il Bugiardo* con la regia di Alfredo Arias, sarà il Principe Leonce in *Leonce e Lena* firmato da Cesare Lievi, darà corpo e voce ad Anna ne *Le cinque rose di Jennifer* allestito da Geppy Gleijeses. Parallelamente, a partire proprio dal 2015, l'attore dà vita ad un'iniziativa articolata ed ambiziosa all'interno della quale proverà «a lavorare con una serie di maestri in un progetto che non fosse finalizzato per forza alla creazione di uno spettacolo».74 Si fa così largo l'idea di un costituire un Cantiere Teatrale Aperto in cui sperimentare con altri artisti un'esperienza di creazione comune consentendo ai diversi materiali di migrare «da un incontro all'altro, sottoponendo all'artista successivo i risultati dell'incontro precedente, innescando così un meccanismo di trasformazione dove ogni traccia sarà evidente ma il risultato finale sovrasterà ogni individualità coinvolta».75 Sulla base di questa impostazione, Gleijeses conta di coinvolgere nell'arco di diversi mesi

Consultato il 10 ottobre 2021.

⁷² Ivi.

⁷³ *US. Programma di sala.*

⁷⁴ F. Padula, *Lorenzo Gleijeses e i suoi spettacoli "vivi"*, «La Nazione», 25 gennaio 2019 (<https://www.lanazione.it/pisa/cronaca/lorenzo-glejeses-padula-1.4409012>).

Consultato il 7 ottobre 2021.

⁷⁵ L. Gleijeses, *58° Parallelo Nord* (<https://www.lorenzogleijeses.com/58-parallelo-nord/>).

Consultato il 16 ottobre 2021.

un cospicuo numero di maestri riconosciuti della scena internazionale [che] sarà invitato a visionare i risultati delle prime sessioni di studio per intervenire attivamente, da un punto di vista registico e drammaturgico, sui frammenti precedentemente creati. Gli "occhi-esterni" saranno coreografi, registi, musicisti, scenografi, video-artisti, dramaturg e poeti, ognuno dei quali interverrà sui materiali performativi già creati offrendo diversi tipi di stimoli tematici e creativi, a seconda della propria esperienza, della propria sensibilità, delle proprie specificità poetiche e stilistiche e, naturalmente, del relativo campo di pertinenza artistica.⁷⁶

L'obiettivo auspicato è quello di stimolare interventi creativi tra loro in dialogo che andranno ad incidere sulle dinamiche del processo:

Ciascuno [artista coinvolto], agendo secondo le proprie logiche compositive, genererà una catena di azioni e reazioni, una sorta di "domino" dai risultati imprevedibili, presumibilmente ben più ricco della somma dei fattori che concorreranno a produrlo, e che andrà a costituire la spina dorsale dell'opera collettiva (o delle opere collettive).⁷⁷

Con la denominazione 58° Parallelo Nord⁷⁸ Gleijeses riesce a far orbitare intorno a questo complesso processo di ricerca permanente Eugenio Barba e Julia Varley (Odin Teatret), Michele Di Stefano e Biagio Caravano (MK), Luigi De Angelis e Chiara Lagani (Fanny & Alexander), Mirto Baliani e Roberto Crea.⁷⁹

La scintilla che alimenta il progetto scocca in realtà nel 2013, all'indomani della collaborazione con Spregelburd. In quel periodo l'attore incontra a Napoli Eugenio Barba e la Varley ai quali confessa «la sua inquietudine professionale, frutto anche dell'instabile contesto del teatro italiano».⁸⁰ La coppia di artisti gli propone di partire per Holstebro per dare il via ad una residenza, permettendogli così di avere uno spazio e soprattutto il tempo per immergersi in un nuovo progetto di ricerca. Due anni dopo Gleijeses giunge in Danimarca in compagnia di Mirto Baliani con il quale aveva avuto modo di intessere un dialogo creativo profondo durante l'esperienza con Fanny & Alexander. I due cominciano a lavorare su alcuni spunti

⁷⁶ L. Gleijeses, *L'osservatorio di Holstebro* (<https://www.gitiesseartistiriumiti.it/wp-content/uploads/2016/05/CIRCOLARE-LORENZO-2016-2017.pdf>)

Consultato il 16 ottobre 2021.

⁷⁷ Ivi.

⁷⁸ Il nome è ispirato al parallelo che passa per Holstebro, dove si trova la sede dell'Odin Teatret.

⁷⁹ A questi in alcune occasioni si affiancheranno i nomi di Marco Mazzoni (coreografo e danzatore del gruppo Kinkaleri), Danio Manfredini e Zapruder Filmmakersgroup (collettivo di cineasti indipendenti).

⁸⁰ E. Bauco, *Sette volte a terra otto volte in piedi*, «limina|teatri», 28 settembre 2021 (<http://www.liminateatri.it/?p=4405>)

Consultato il 16 ottobre 2021.

coreografici embrionali – «partiture molto elementari che Lorenzo chiama “preghiere”»⁸¹ – nati da un precedente scambio con Michele Di Stefano, coreografo della formazione MK che si occupa di coreografia e performance dal 1999.⁸² I primi esiti del lavoro condotto non vengono mostrati alla Varley, pigmalione di Gleijeses che in quel periodo era in tournée, ma a Barba. Il momento viene ricordato dallo stesso leader dell’Odin:

Julia era in tournée in quel periodo: fece in modo, durante la sua assenza, che Lorenzo mi mostrasse una sequenza creata con il coreografo Michele Di Stefano. Erano movimenti coreografici, a volte suggestivi, ma muti per me, perché non provocavano reazioni. Ebbi però l’associazione di un essere umano che, al suolo, si dimenava come un insetto. Mi lasciai sfuggire questa mia prima associazione con lo scarafaggio di Franz Kafka. Lorenzo l’afferrò al volo e la sviluppò.⁸³

Gleijeses coglie il suggerimento offerto dallo sguardo di Barba e comincia ad alimentare il lavoro di ricerca con alcune suggestioni tratte da *La metamorfosi* di Kafka. I movimenti che al regista dell’Odin erano sembrati ‘muti’ vengono da un certo punto in poi ripresi e sviluppati avendo una drammaturgia di riferimento. Una volta tornato in Italia, l’attore mostra a Di Stefano il lavoro condotto fino a quel momento con Baliani, ma il coreografo non si dichiara interessato a lavorare ad un progetto che comincia ad avere una architettura narrativa codificata:

Quando ho cominciato – ricorda l’attore – a mettere su queste azioni danzate e riportato il materiale a Di Stefano, lui mi ha detto: “Questo non è il tipo di lavoro che voglio fare, non mi interessa mettere il testo di Kafka su questa cosa. Se tu vuoi continuare a lavorare con me tieni da parte il filone sviluppato con Barba.”⁸⁴

Gleijeses non intende però rinunciare a lavorare con nessuno dei due artisti e inizia a considerare l’idea di sostenere il progetto di ricerca dividendolo in due filoni: da un lato proseguendo il percorso già in cantiere con Barba,

⁸¹ Ivi.

⁸² Con Di Stefano l’attore aveva in passato sostenuto un percorso di formazione: «Si trattava di un contesto e di un lavoro totalmente diversi [da quelli affrontati in precedenza]; ci faceva muovere nello spazio sviluppando gli impulsi ritmici di musica elettronica. Ho scoperto che la danza può essere anche solo un modo di camminare nello spazio. Ho iniziato a mettere a punto il mio allenamento a partire dal seminario con Michele» (C. Benzi, *Intervista a Lorenzo Gleijeses – Le latitudini del corpo*, «Birdmen Magazine», 18 marzo 2021 (<https://birdmenmagazine.com/2021/03/18/intervista-lorenzo-glejeses/>)). Consultato il 2 ottobre 2021).

⁸³ E. Costantini, *La danza di Gregorio scarafaggio che resiste*, «Corriere della sera», 19 settembre 2021.

⁸⁴ F. Padula, *Lorenzo Gleijeses e i suoi spettacoli “vivi”*, «La Nazione», 25 gennaio 2019 (<https://www.lanazione.it/pisa/cronaca/lorenzo-glejeses-padula-1.4409012>). Consultato il 7 ottobre 2021.

dall'altro approfondendone con Di Stefano la natura più squisitamente coreografica con il coinvolgimento di Luigi De Angelis, regista di Fanny & Alexander. Nasce così un dittico spettacolare che dopo quasi quattro anni di riprese, ulteriori scandagli, destrutturazioni e nuove ricomposizioni porta all'allestimento di due opere distinte, ma perfettamente dialoganti: *Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa* e *Corcovado*:

In questo progetto è come se avessi messo il mio corpo e il mio lavoro fisico a fare da parabord tra la visione di Eugenio e quella più postmoderna di De Angelis e Di Stefano; è stato uno studio sul campo su quanto e perché fossero diversi i loro orientamenti creativi. Ne sono nati due spettacoli costituiti dagli stessi oggetti coreografici, ma declinati in modo totalmente diverso dai due *ensemble* creativi che ne firmano le regie: le lettere (le azioni fisiche) che costituiscono la sintassi dei due spettacoli sono identiche, ma sono contenute in due formalizzazioni sceniche completamente differenti, sono gemelli eterozigoti.⁸⁵

Nel 2016 i due lavori vengono presentati all'interno del programma del Napoli Teatro Festival Italia come work in progress: eventi dimostrativi dalla struttura aperta, ancora lontani da una loro formalizzazione in spettacoli. In *Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa* Gleijeses è in scena affiancato da Barba e Julia Varley. Di fronte alla partitura ripetutamente eseguita dall'attore, la coppia di artisti interviene attivamente dando indicazioni, suggerimenti, riplasmando di fatto gli elementi performativi proposti da Gleijeses e i materiali che progressivamente emergono durante questa sessione aperta al pubblico. In *Corcovado* i motivi coreografici preparati con Di Stefano vengono mostrati per la prima volta tanto agli spettatori, quanto al regista De Angelis, il quale attraverso la pratica dell'eterodirezione - trasmettendo stimoli e sollecitazioni all'attore via auricolari - da un lato innesca una personale dinamica di esplorazione dei materiali elaborati, e dall'altro punta ad una loro costante ridefinizione.

Lo spirito che ha contraddistinto questo doppio appuntamento del 2016, viene ripreso due anni più tardi per organizzare una nuova apertura al pubblico dagli sviluppi ancora più complessi. Viene così predisposto un evento inserito nel programma del Napoli Teatro Festival Italia all'interno della Sezione Laboratori dal titolo *MENTE COLLETTIVA*. Questa volta i materiali appartenenti a *Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa* vengono mostrati a «soggetti direttamente coinvolti nella creazione dello spettacolo (attori, regista, drammaturgo, compositore, scenografo, personale tecnico)».⁸⁶ Chiamati ad offrire il proprio contributo al processo

⁸⁵ C. Benzi, *Intervista a Lorenzo Gleijeses - Le latitudini del corpo*, «Birdmen Magazine», 18 marzo 2021 (<https://birdmenmagazine.com/2021/03/18/intervista-lorenzo-glejeses/>) Consultato il 2 ottobre 2021.

⁸⁶ *MENTE COLLETTIVA. Programma di sala*.

creativo, il gruppo dei partecipanti alla prova aperta – venticinque ad ogni sessione – va di fatto a costituire un osservatorio di addetti ai lavori. Le dinamiche connesse agli sviluppi generati da questo tipo di confronto sono ben sintetizzate all'interno del bando di partecipazione

Dopo aver assistito alle prove, i partecipanti si riuniranno per porre domande e discutere sul lavoro della giornata con Eugenio Barba e i suoi collaboratori e avranno la possibilità di suggerire cambiamenti e nuove direzioni. Durante le prove, fili narrativi sempre nuovi emergono, si mescolano e vengono smarriti. Allo stesso tempo la "mente collettiva" cerca di approfondire ed elaborare i materiali già sviluppati. Vengono proposte nuove soluzioni, tecniche e tentativi che possano svelare dove questi materiali potrebbero condurre, quali nuove storie innescare e quali potrebbero essere i finali più appropriati.⁸⁷

Oltre a rappresentare un'occasione per registi, attori, dramaturg, autori, scenografi di approfondire alcuni aspetti dell'approccio creativo sostenuto da Barba e Gleijeses, *MENTE COLLETTIVA* è utile a regista e ad attore-autore per vivificare la fase finale del percorso di prove.

Nel 2020 il dittico spettacolare cominciato ad essere messo a punto quasi cinque anni prima giunge finalmente al suo debutto.

Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa è ambientato in uno spazio costruito in maniera essenziale. Un quadrato di luce è disegnato sul palco grazie all'impiego di un sagomatore posto in alto. Sul fondo si trova un telone bianco. Vestito con un dolcevita scuro e pantaloni a falda larga, Gleijeses cerca di entrare nel cono di luce eseguendo una partitura fisco-gestuale improntata sull'alternanza di una tensione dentro e fuori dallo spazio ritratto dal proiettore. Ad un certo punto

si spegne quel quadrato di luce calato dall'alto e se ne accende un altro pochi metri più in là. E così via in un crescendo vorticoso di ritmo. E ogni volta Gregor, il protagonista, cerca di interloquire con i diversi fasci di luce, entrandovi e uscendovi.⁸⁸

I movimenti cominciano progressivamente ad integrare altri motivi coreografici. La partitura diventa così man mano sempre più articolata. I gesti vengono ripetuti «in modo maniacale nello spazio, in infinite varianti e con una precisione al limite dell'ossessivo»⁸⁹. Via via che la partitura

⁸⁷ Citato in E. Barba, *Storie di tradimenti*. Documento inedito reperito nell'archivio personale di Gleijeses.

⁸⁸ M. Toscanelli, *Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa*, «[unfoldingroma.com](https://www.unfoldingroma.com)», 4 ottobre 2021 (<https://www.unfoldingroma.com/autore/15973/una-giornata-qualunque-del-danzatore-gregorio-samsa/>).

Consultato il 19 ottobre 2021.

⁸⁹ D. Morea, *L'incessante danza d'insetto nella creazione di Glijeses-Barba*, «Modulazioni temporali», 2 ottobre 2021 (<https://www.modulazionitemporali.it/lincessante-danza-dinsetto-nella-creazione-di-glejises-barba/>).

diventa più strutturata interviene la voce off di Barba che – come nell’apertura del 2016 – offre suggerimenti, spunti, lo ammonisce rispetto all’esecuzione di alcuni passi e definisce la cornice narrativa di ciò che il pubblico sta vedendo: Samsa, il protagonista, sta provando i movimenti di una coreografia con cui dovrà debuttare a breve.

Incalzato dalla voce off, il performer allora «ripete, ripete e ripete e ancora e ancora, corre, salta, piroetta, cade, rotola, striscia, s’erge, si torce, si contorce». ⁹⁰ Il personaggio è infatti

convinto che attraverso una ripetizione ossessiva delle sue partiture sia possibile arrivare ad un altro livello di precisione tecnica e di qualità interpretativa ma, di contro, il suo perfezionismo lo catapulta in un limbo in cui si erodono i confini tra reale e immaginario, lavoro e spazio intimo, tra teatro e vita quotidiana. ⁹¹

Il mondo interiore del personaggio è ben rappresentato dalla partitura elettronica percussiva creata da Baliani (in questo caso anche light designer): un mix di suoni rielaborati, rumori manipolati e ticchettii che disegnano un clima sempre più ossessivo, all’interno del quale sono calate le azioni sostenute da Samsa. Tutto diventa progressivamente minaccioso. Anche il rapporto con i media e la tecnologia. Un aspetto questo che

si coglie quando Lorenzo si fa carico sulla schiena di un grande televisore che amplifica l’onta di frustrazione inflitta dai mezzi tecnologici che lo circondano, e lo inducono a farsi sempre più piccolo e chiuso in se stesso, fino a diventare cadavere, mentre un piccolo robot aspirapolvere quasi giocattolo continua a scontrarsi contro i suoi arti. ⁹²

Dal punto di vista drammaturgico, ⁹³ gli slittamenti continui tra la dimensione reale e quella immaginaria sono scanditi dall’inserimento di

Consultato il 19 ottobre 2021.

⁹⁰ M. Lucidi, *Buongiorno oscurità, nostra vecchia amica*, «marcantonioluciditeatro.it» (http://www.marcantonioluciditeatro.it/2021/09/30/una-giornata-qualunque-del-danzatore-gregorio-samsa-regia-e-drammaturgia-di-eugenio-barba-julia-varley-e-di-lorenzo-glejeses-anche-interprete-al-quirino-di-roma/?fbclid=IwAR16spfQNECVePy6pu4sVH7BS44CAoC-kIXETex_1OGWctspzEMM9deuK7U).

Consultato il 16 ottobre 2021.

⁹¹ L. Gleijeses, *Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa. Programma di sala*.

⁹² D. Morea, *L’incessante danza d’insetto nella creazione di Gleijeses-Barba*, «Modulazioni temporali», 2 ottobre 2021 (<https://www.modulazionitemporali.it/lincessante-danza-dinsetto-nella-creazione-di-glejeses-barba/>).

Consultato il 19 ottobre 2021.

⁹³ L’impianto drammaturgico dello spettacolo è impreziosito dalla consulenza di Chiara Lagani di Fanny & Alexander.

elementi tratti dalla *Lettera al padre* di Kafka e dalla sua biografia⁹⁴ e alcuni frammenti estratti da *La metamorfosi*. Il ricorso ai testi kafkiani non è però inserito in un'operazione di riscrittura, ma è impiegato nei termini di materiale con cui rappresentare metaforicamente la contiguità tra il personaggio costruito da Gleijeses e Barba e la dimensione emotiva contenuta in alcune delle opere dell'autore ceco:

Non illustriamo le pagine di Kafka – puntualizza l'attore – ricorrendo a una imitazione naturalistica della trasformazione in scarafaggio. La nostra metamorfosi è una progressiva perdita di compenetrazione tra Gregorio e il mondo fuori dalla sua tana, il nostro Gregorio è un danzatore incapace di staccarsi dalla ripetizione ossessiva delle coreografie da portare in scena e che gli fa perdere la percezione dei confini tra teatro e vita, tra finzione e realtà. Questo lo porta a un processo di disumanizzazione.⁹⁵

L'andamento ritmico dell'opera è perfettamente scandito dalla recitazione messa a punto dall'attore, che riesce a modulare in maniera organica e fluida momenti più dinamici ad altri particolarmente intensi:

Lorenzo Gleijeses si è dimostrato, fisicamente e interpretativamente, all'altezza del compito proposto. In più di un'ora e mezza di spettacolo, ha mantenuto una plasticità nel gesto che non ha conosciuto attimi di stanchezza o esitazione. Nelle parti recitate, molto poche, ha dato voce alla disperazione di Gregorio Samsa ricorrendo a un pathos intensissimo, tenebroso all'eccesso. Occhi sgranati, voce rotta dall'ira e di tanto in tanto dalla commozione, gesti che tradiscono moti furiosi immediatamente repressi: ne è emerso un personaggio scisso, a metà via fra la bestia – il suo aspetto più autentico – e la virtù – il lato ipocrita, fittizio della sua persona.⁹⁶

Sul piano spettacolare la consistenza degli slittamenti tra immaginazione e realtà è affidata ad una ragnatela di contatti personali in cui Samsa sembra essere intrappolato

⁹⁴ «Ho incontrato molti materiali che mi interessavano e attivavano, che mi facevano venir voglia di andare in sala e lavorare. Quando ho letto le *Lettere al padre*, non ho potuto non percepire delle attinenze con alcune discussioni che io ho avuto con mio padre, chiaramente con tutti i distinguo e le differenze di contesto e personalità. Kafka, quelle lettere, non le spedì mai, mentre io non ho mai avuto remore ad esprimere il mio punto di vista e a confrontarmi con mio padre. Però riuscivo a capire quei sentimenti, li avevo, in qualche modo, toccati» (C. Benzi, *Intervista a Lorenzo Gleijeses – Le latitudini del corpo*, «Birdmen Magazine», 18 marzo 2021 (<https://birdmenmagazine.com/2021/03/18/intervista-lorenzo-glejeses/>)).

Consultato il 2 ottobre 2021.

⁹⁵ E. Costantini, *La danza di Gregorio scarafaggio che resiste*, «Corriere della sera», 19 settembre 2021.

⁹⁶ P. Pietricola, *Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa*, «Sipario», 2 ottobre 2021 (<https://www.sipario.it/recensioni/prosag/item/13951-giornata-qualunque-del-danzatore-gregorio-samsa-una-regia-eugenio-barba.html>).

Consultato il 19 ottobre 2021.

a partire dalla figura paterna che lo chiama al telefono (la voce è del genitore, l'attore e regista Geppy), dalla psicanalista, (voce registrata da Julia Varley), e ancora dalla compagna Maria Alberta Navello, tutte voci-off.⁹⁷

Nell'ultima parte della performance, le voci off si accavallano generando, unitamente alla partitura sonora di Baliani a volume e ritmo più sostenuti, un magma caotico che sembra annunciare il collasso psicofisico del protagonista, mentre la gradazione cromatica passa dall'oscurità e dalla penombra ad un bianco quasi accecante:

I gesti si fanno più veloci e intensi. Il volume della musica aumenta, gli occhi sono rapiti dai continui frame di movimenti proiettati dietro sul telone bianco. In un vortice di disperazione e ambizione, fiducia e speranza, le gambe di Lorenzo non si fermano più, e solo quando il buio si è impadronito di tutta la scena, il rumore dei passi cede il posto al respiro. In quel respiro affannato che è un urlo primordiale lo spettatore si riconosce e si ferisce.⁹⁸

Gli elementi coreografici elaborati assieme a Di Stefano rappresentano – come precisato – anche la base di partenza per *Corcovado*, «lavoro che verte più sulla performance, [che] ha una presenza di testo minore e si avvicina di più alla danza».⁹⁹ La cornice drammaturgica all'interno della quale vanno ad ancorarsi le partiture coreografiche eseguite da Gleijeses si fonda sul

concetto di spaesamento che sta alla base della dromoscopia – parola coniata dal filosofo Paul Virilio – partendo dalle sue riflessioni sull'odierna idea di viaggio, che ha fagocitato l'antica idea di esplorazione e di percorso in favore dell'idea di spostamento rapido, quasi istantaneo. “Prendete un treno disposto parallelamente a un altro treno immobile: seduti all'interno di uno dei due convogli noi, spesso, non riusciamo a capire quale si stia muovendo”. Questa sensazione, secondo Virilio, è un esempio di *dromoscopia*.¹⁰⁰

I motivi del viaggio, del movimento e dello spostarsi sono perfettamente incarnati dall'essenziale costruzione della scena: un tapis roulant di 8 metri taglia in due verticalmente lo spazio in cui sono presenti anche una lampada, un piumino e un ventilatore. La tensione verso un altrove viene pertanto rappresentata dalla rievocazione minimale di

⁹⁷ D. Morea, *L'incessante danza d'insetto nella creazione di Gleijeses-Barba*, «Modulazioni temporali», 2 ottobre 2021 (<https://www.modulazionitemporali.it/lincessante-danza-dinsetto-nella-creazione-di-glejeses-barba/>).

Consultato il 19 ottobre 2021.

⁹⁸ Ivi.

⁹⁹ F. Padula, *Lorenzo Gleijeses e i suoi spettacoli "vivi"*, «La Nazione», 25 gennaio 2019. (<https://www.lanazione.it/pisa/cronaca/lorenzo-glejeses-padula-1.4409012>).

Consultato il 7 ottobre 2021.

¹⁰⁰ *Corcovado. Programma di sala*.

un non-luogo per eccellenza: la sala di consegna bagagli di un “qualche” aeroporto del mondo. Uno spazio dell’attesa, dell’arrivo e del passaggio, dell’anonimato e dell’incontro fugace, della relazione con un presente connesso con mondi esotici lontani. Un luogo-bilico, di confine, di porta interstiziale a partire dal concetto di *dromoscopia*.¹⁰¹

Il tapis roulant trasporta valigie, oggetti (palle da biliardo, cappelli, ombrelli, costumi, borsette) e lo stesso attore in canotta, ginocchiere, pantaloncini gialli e scarpe da ginnastica. Come nella prima parte di *Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa* la partitura fisico-gestuale eseguita da Gleijeses – sotto gli sguardi vigili di Manolo Muoio, una sorta di guardiano silenzioso di ciò che viene trasportato sul nastro del tapis roulant – si basa sulla ripetizione costante di alcuni motivi performativi. In questo caso però la sequenza dei movimenti viene scomposta di volta in volta e ripetutamente rimontata in maniera sempre diversa. A dettare e determinare la scansione coreografica è Luigi De Angelis che, applicando la pratica dell’eterodirezione, attraverso l’impiego di auricolari indossati in scena dall’attore è in grado di trasmettere indicazioni relative ad una precisa successione degli elementi che compongono la partitura. L’idea è quella di rappresentare in maniera singolare, riproponendola in modo sempre inedito, il processo di trasformazione, variazione, mutamento legato al tema del viaggio. All’interno di un impianto creativo regolato da una precisa dinamica compositiva tra regista e performer, Gleijeses «è l’interprete di questa mutazione, non attraverso un percorso narrativo ma con una dinamica gestuale che riproduce i movimenti di un viaggiatore, ricuciti senza un nesso narrativo».¹⁰² Oltre ad essere innescata dal processo dell’eterodirezione e dalla risposta performativa generata in diretta, questa idea di mutazione è anche sintetizzata dalla riproposizione nella versione elettro-pop degli Everything But The Girl di “Corcovado”, brano classico della bossa nova. Pur riflettendo un impianto più controllato e analitico rispetto a *Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa*, in *Corcovado* non mancano passaggi ironici e giocosi puntualmente enfatizzati da Gleijeses attraverso la relazione ludica che in alcuni momenti cerca ed instaura con gli oggetti trasportati dal nastro: ennesimi elementi-variabili utili a costruire ulteriori variazioni sui registri interpretativi esplorati dall’artista.

¹⁰¹ Ivi.

¹⁰² S. De Stefano, “Corcovado”, *viaggiare è un’illusione*, «Corriere del mezzogiorno», 11 gennaio 2020.

TEATROGRAFIA

2006 - Il figlio di Gertrude

Regia: Julia Varley (Odin Teatret)

Testi scelti da Lorenzo Gleijeses estratti da: *Amleto* di William Shakespeare; *Hamletmachine* di Heiner Müller; *Mal-d'-Amlè* di Enzo Moscato; *Mamma, Piccole tragedie minimali* di Annibale Ruccello. A questi testi si aggiungono brani estratti da *Una storia in Danimarca* di John Updike, scelti da Julia Varley

Assistente alla regia Manolo Muoio/Disegno luci Fausto Pro/Oggetti di scena Michele De Santis/Colonna sonora Jan Ferslev/Suono Bearne Nygaard/Ufficio stampa Sergio Marra

2007 - Che Tragedia!

Regia Annalisa Bianco e Virginio Liberti

Un progetto di Lorenzo Gleijeses ed Egumteatro tratto dai testi greci tradotti da Edoardo Sanguineti

Con Lorenzo Gleijese, Andrea Capaldi, Armando Iovino, Davide Pini Carenzi

Scene e costumi Rita Bucchi/suono Otto Rankerlott/prodotto dal Teatro Stabile di Calabria

2008 - L'esausto o il profondo azzurro

Regia Julia Varley (Odin Teatret)

Uno spettacolo di Lorenzo Gleijeses

Con Lorenzo Gleijeses e Manolo Muoio

Scene e videoambiente Paolo Calafiore/Foto Tommaso Le Pera/Prodotto dal Teatro Stabile di Calabria in collaborazione con Mercadante Teatro Stabile di Napoli

2010 - Cerimonia | Opening Revolution

Ideazione e regia di Lorenzo Gleijeses

Interventi performativi Antonio Rezza, Enzo Cosimi, Kinkaleri, Lorenzo Gleijeses, Ivo Dimchev, Anna Redi, Marco Manchisi, Silvia Lorenzo, Marilù Prati e Renato Nicolini, Maya Lipsker, Vidal Bini, Biagio Caravano/Sigourney Weaver, Manolo Muoio, Roy Carroll, Ernesto Orrico, Gigi De Luca, Gino De Luca, Gianfranco Berardi e il piccolo Marco De Rose.

Spazi scenici e installazioni Roberto Crea/Light design Gigi Ascione

2011 - Cerimonia

Regia e drammaturgia Lorenzo Gleijeses

Con Lorenzo Gleijeses, Manolo Muoio

E con la partecipazione di Anna Redi
Spazio scenico Roberto Crea/Light design Gigi Ascione/Paesaggio sonoro
Lorenzo Gleijeses, Mauro Penna/Area tecnica Luigi Luongo

2011 - A Portrait of the Artist as a Young Man

Ideazione e regia Lorenzo Gleijeses
Con Lorenzo Gleijeses, Pietro Babina, Vidal Bini, Caroline Allaire, Manolo Muoio, Kinkaleri, Alessandro Olla, Davide Pini Carenzi, Antonio Rezza, Flavia Mastrella, Anna Redi, Zaprunder Filmmakers, Marco de Rose
Concezione Spazi Lorenzo Gleijeses, Roberto Crea/Luci Gigi Ascione/Produzione Napoli Teatro Festival, Teatro Stabile di Calabria

2013 - SPAM

Regia di Rafael Spregelburd
Un progetto di Lorenzo Gleijeses e Rafael Spregelburd
Drammaturgia di Rafael Spregelburd
Con Lorenzo Gleijeses
Musiche originali eseguite dal vivo e video project Alessandro Olla/Spazio scenico Roberto Crea/Light designer Gigi Ascione/Movimenti coreografici Marco Mazzoni/Aiuto regia Manolo Muoio/Aassistente alla regia Laura Amalfi/Traduzione italiana Manuela Cherubini/Area tecnica Rosario D'Alise/Collaborazione alla creazione musicale Zypce/Realizzazione scene e oggetti Michele Gigi/Motion graphics Elisa Marras (Multiforme)/Illustrazioni di Valentina Olla/Apparizioni in video Maria Alberta Navello, Laura Amalfi, Pino Frencio, Patrizia Frencio, Manolo Muoio/Voci documentari Eblaiti Laura Amalfi, Manolo Muoio/Fotografia Caravaggio cinese Nicolás Levin/Ufficio stampa Paola Rotunno/Organizzazione Luca Marengo
Prodotto da Fondazione Campania dei Festival - Napoli Teatro Festival Italia - Teatro Stabile di Calabria - Festival delle Colline Torinesi - TiConZero

2014 - Discorso Celeste

Regia, scene e luci di Luigi De Angelis
Ideazione Luigi De Angelis e Chiara Lagani
Drammaturgia e costumi Chiara Lagani
Con Lorenzo Gleijeses e con la voce di Geppy Gleijeses
Musiche Mirto Baliani/Immagini video ZAPRUDERfilmmakersgroup
Movimenti di scena Marco Cavalcoli/Realizzazione scenotecnica Nicola Fagnani e Giancarlo Bianchini/Promozione e ufficio stampa Paola Granato/Logistica Fabio Sbaraglia/Amministrazione Marco Cavalcoli e Debora Pazienza/Produzione E-Fanny & Alexander

2014 - US

Regia Luigi De Angelis
Ideazione di Luigi De Angelis e Chiara Lagani
Drammaturgia Chiara Lagani
Con Lorenzo Gleijeses e con la partecipazione speciale di Geppy Gleijeses
Musiche Mirto Baliani/Realizzazioni scenotecniche Nicola Fagnani/Si
ringraziano Gabriele Casamenti, Gianni Gamberini e Gabriele Rossi

2016 - 58° Parallelo Nord

Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa

Dimostrazione-spettacolo di e con Eugenio Barba, Lorenzo Gleijeses e Julia
Varley
Musiche originali eseguite dal vivo da Mirto Baliani

Corcovado #1

Performance-dimostrazione di lavoro di Luigi De Angelis e Lorenzo
Glejeses a partire da un progetto di coreografia di Michele Di Stefano dal
titolo "Corcovado".
Oggetti coreografici creati da Michele Di Stefano/Con la collaborazione di
Biagio Caravano/Direzione in tempo reale Luigi De Angelis/Con Lorenzo
Glejeses/Interventi musicali a cura di Mirto Baliani

2018 - MENTE COLLETTIVA

Masterclass per 25 registi, attori, drammaturghi, scenografi, dramaturg.
Diretta da Eugenio Barba, Lorenzo Gleijeses e Julia Varley
Fase finale delle prove dello spettacolo
Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa
Regia di Eugenio Barba, Lorenzo Gleijeses e Julia Varley
Suono e luci di Mirto Baliani/Supervisione del progetto Manolo Muoio

2020 - Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa

Regia e drammaturgia Eugenio Barba, Lorenzo Gleijeses e Julia Varley
Con Lorenzo Gleijeses
Musiche originali e partiture luminose Mirto Baliani/Oggetti coreografici
Michele Di Stefano/Consulenza drammaturgica Chiara Lagani/Scene
Roberto Crea/Voci off Eugenio Barba, Geppy Gleijeses, Maria Alberta
Navello, Julia Varley/Assistente alla regia Manolo Muoio/Produzione
NordiskTeaterLaboratorium, Gitiesse Artisti Riuniti, Fondazione TPE/Foto
Tommaso La Pera

2020 - Corcovado

Regia e scene di Luigi De Angelis
Una performance di Luigi De Angelis e Michele Di Stefano
Con Lorenzo Gleijeses e con Manolo Muoio

Coreografia Michele Di Stefano/Cura del corpo Biagio Caravano/Movimenti di scena Giovanni Cavalcoli/Fonico Claudio Attonito/Consulenza hardware Damiano Meacci/Consulenza oggetti di scena Maria Alberta Navello/Realizzazione scenotecnica Fratelli Giustiniani
Produzione: Compagnia Körper/Gitiesse Artisti Riuniti