

Forma e trasfigurazione in *Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa*, di Barba, Varley e Gleijeses

Leonardo Mancini

ABSTRACT Form and transfiguration in *An ordinary day of the dancer Gregorio Samsa* by Barba, Varley and Gleijeses

The paper focuses on the solo-performance *An ordinary day of the dancer Gregorio Samsa* by Eugenio Barba, Julia Varley and Lorenzo Gleijeses and performed by Gleijeses since 2016. After a process of creation lasted over five years, through numerous rewriting processes and partially inspired by Kafka's *Metamorphosis*, the performance deals with the difficult relationship between a young artist and his main reference figures (a demanding father, an authoritarian theatre director, a worried partner, a schematic psychologist). On stage, the actor's score develops around an obsessive repetition of movements and actions, performed with modulation of intensity and rhythm. From the circularity of the theatrical repetitions, however, the work of the actor creates a more linear, perhaps vertical, path, which aims at self-purification through exhausting effort, at the precision of craftsmanship, and which, at the end, questions the possibility of transcendence in the incompleteness of the artistic creation. The inexhaustible and essential search for a performative work based on the organic nature of the actor-dancer, explored as the quintessence of human existence, is therefore both a 'condemnation' and a possibility of elevation offered by the theatre performance. Surrounded by a refined lighting and sound apparatus, the actor-dancer acts in a multi-sensorial context within which a new poetics of space unravels. Reflecting upon these elements, the paper intends to offer a reconstruction of the genesis and creative process of the performance, also comparing it with some of Barba's previous works and with his theatrical thought.

KEYWORDS Lorenzo Gleijeses, Eugenio Barba, Julia Varley, organicity, actor's score.

Un danzatore-attore di circa trent'anni è alle prese con la creazione di uno spettacolo teatrale; tuttavia, egli dispone unicamente di una sequenza elementare, costituita di sei movimenti, ripetuta ossessivamente all'interno di un ristretto quadrato di luce, delineato sul suolo da una fonte luminosa proveniente dall'alto. Nella *Giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa* vi è poi un'ora nella quale il protagonista fa ritorno a casa; lì, in piena solitudine, compie una *seconda* routine, costituita dalla ripetizione di gesti della sua vita domestica alternati da stralci della partitura scenica. Il tutto avviene in uno spazio neutro e bianco, delimitato da quattro corde che discendono quasi sacralmente dal soffitto come oggetti misteriosi. Prosegue così la preparazione verso ciò che il protagonista definisce il suo

“debutto”: debutto teatrale, ma anche debutto alla vita e fuga da un’esistenza solitaria, contornata da poche figure umane di riferimento (il padre, un regista, una psicologa, la compagna). Nella sua spoglia casa egli è circondato da alcuni dispositivi tecnologici, tra cui un’aspirapolvere robot¹ e una televisione spostata faticosamente sulle proprie spalle. Talvolta Gregorio si rannicchia per terra e si assopisce fra quaderni gettati al suolo; talvolta, alterna la consultazione di una rivista di studi letterari² e del suo telefono – non con l’ausilio della mano bensì mediante movimenti del volto – ascoltando con timore messaggi inviati dai suoi interlocutori e rispondendovi con rancore. In altri momenti, applica e rimuove strani cerotti sul proprio volto mentre ripete rapidamente esercizi fisici, in una ciclicità vorticosa sempre più estenuante. Al termine di questo ‘rituale’ domestico egli appare trasfigurato nel sudore, elevato per sprofondamento, dissociato fra anima e corpo, annichilito a uomo-insetto prima ed elevato a pura presenza poi, la cui ombra è infine proiettata su un pannello di fondo come lo scorrere ripetuto di una figura corporea osservata da un treno in movimento. Tuttavia, rispetto al racconto di Kafka del 1912, da cui lo spettacolo trae parzialmente ispirazione, la metamorfosi del danzatore non si verifica una volta per tutte, bensì si ripete inesorabilmente ogni giorno, all’interno di una ciclicità che è al contempo percorso in salita, tensione ed equilibrio precario fra precipizio, rincorsa e attesa, verso una sorgente di luce che appare dinanzi all’uomo, più o meno distante, ma che non è mai raggiunta³. Sullo sfondo di tutto ciò si consuma un atto teatrale, individuale e culminante in un collasso ansimante, che pone sulla medesima linea ripetizione, incomunicabilità e incompitutezza e che interroga sul significato del fare teatro oggi.

È questo il nucleo narrativo del recente spettacolo emerso dalla collaborazione di Lorenzo Gleijeses, di Julia Varley e di Eugenio Barba intorno a un progetto di creazione coltivato, fra l’Italia e la Danimarca, sin dal 2015, in collaborazione, soprattutto nella prima fase di lavoro, con il coreografo Michele Di Stefano⁴. Giunto a piena maturazione nel dicembre 2018, dopo un processo tortuoso e intermittente,

1. La scelta dell’aspirapolvere robot, voluta da Eugenio Barba nel corso di una prova dello spettacolo a Napoli nel 2018, è narrata da Julia Varley nel suo scritto *Il cammino tortuoso di una creazione*, attualmente pubblicato sul sito web di Lorenzo Gleijeses (<https://www.lorenzogleijeses.com/una-giornata-qualunque-del-danzatore-gregorio-samsa/>, s.d., ultima consultazione 22 agosto 2022). Sulla stessa pagina web è contenuto un testo di Eugenio Barba, dedicato alla genesi dello spettacolo, intitolato *Storie di tradimenti*.

2. Si tratta del primo numero di «Anecdota. Quaderni della Biblioteca L.A. Muratori di Comacchio» (1996).

3. Sul concetto di limitatezza in Kafka, scrive Adorno che «da nessuna parte, in Kafka traluce l’aura dell’idea infinita, da nessuna parte si dischiude l’orizzonte» (Th. W. Adorno, *Appunti su Kafka in Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, p. 250).

4. Esito compiuto del lavoro condotto da Lorenzo Gleijeses con Michele Di Stefano è stato inoltre *Corcovado*, performance firmata nel 2020 da Luigi De Angelis e da Di Stefano, con la presenza in scena dello stesso Gleijeses e di Manolo Muoio (per una recensione, si veda Anna Bandettini, *Corcovado, personaggi e storie di viaggi sul tapis roulant tra bagagli e sogni*, in «la Repubblica», 23 agosto 2021, https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2021/08/23/news/corcovado_festival_b_motion-315010882/; ultima consultazione 18 gennaio 2023).

lo spettacolo è stato segnalato dalla critica come il primo lavoro registico di Barba dedicato a un attore non appartenente all'Odin Teatret⁵: un dato che è solo parzialmente corretto se si considerano anche gli spettacoli di Barba con l'ensemble interculturale *Theatrum Mundi* nell'ambito delle sessioni dell'ISTA⁶, ma che comunque bene evidenzia il carattere di novità di una operazione inattesa e per certi versi innovativa persino per lo stesso Barba, giunto al suo sesto decennio di attività. Proprio aprendosi a collaborazioni inedite, veicolate da Gleijeses⁷, Barba ritrova in questo lavoro alcuni temi delle origini e licenzia un'opera che può essere considerata paradigmatica del suo modo di fare teatro, sia per le premesse dell'*ethos* teatrale, sia per le tematiche che affronta: la presenza dell'attore, la fatica dell'artigianato, il dubbio della creazione, l'ipotesi di una trascendenza. Stimolato da Gleijeses, con la partecipazione attenta di Julia Varley, Barba si è inoltre prestato a una creazione teatrale che si potrebbe definire di tipo intermediale, accostandosi a linguaggi da lui tradizionalmente non amati, come l'arte coreutica propriamente detta e una scenotecnica altamente tecnologica e digitale.

È interessante osservare che nella carriera registica di Barba la formula dello spettacolo per un attore solo è stata forse la meno frequentata; basti pensare che il primo e unico spettacolo concepito come monologo maschile, *El Romancero de Edipo* con la partecipazione di Toni Cots, fu portato in scena a partire dal 1984, vent'anni dopo la fondazione dell'Odin Teatret⁸. Anche in quel caso si trattò di un'operazione per certi versi anomala, coltivata dapprima individualmente da Cots nei suoi rari momenti liberi durante l'ISTA di Volterra dell'81, poi lavorata con la regia di Barba, e infine proseguita, sino al 1990, fuori dall'Odin Teatret, dopo il

5. Chiara Benzi, *Dieci spettacoli imperdibili del 2020*, in «Birdmen Magazine», 6 gennaio 2020 (<https://birdmenmagazine.com/2020/01/06/migliori-spettacoli-teatro-2020/>; ultima consultazione 8 ottobre 2022).

6. Sebbene la forma dello spettacolo finale emergesse già in occasione della seconda ISTA di Volterra del 1981 e sarebbe stata poi ripresa nel castello di Copertino nella quinta sessione dell'ISTA nel Salento del 1987, l'esperienza del *Theatrum mundi Ensemble* ebbe avvio nel 1995 durante la nona sessione dell'ISTA (Umeå, Svezia, 9-21 maggio). Fu in quell'occasione che Barba creò uno spettacolo con gli attori dell'Odin Teatret e con alcuni artisti a lui vicini (la danzatrice indiana Sanjukta Panigrahi, danza Orissi, la giapponese Kanichi Hanayagi, danza Buyo, il gruppo balinese di I Made Djimat, la danzatrice italiana Cristina Wistari e il danzatore Augusto Omolù, il quale introdusse nell'ISTA la danza religiosa brasiliana, di origine africana, della cultura Condomblé): cfr., a questo proposito, il dossier *Materiali sull'ISTA. International School of Theatre Anthropology*, in «Teatro e Storia», n.s. VI, 35, 2014, p. 340. Ulteriori lavori del *Theatrum Mundi Ensemble* sono stati *Ego Faust* (2000), *Ur-Hamlet* (2006), e, più di recente, *Anastasis (Resurrection)*, presentato al Teatro Nazionale di Budapest (20 maggio 2023), in conclusione della XVII sessione dell'ISTA (7-21 maggio 2023).

7. Oltre alla partecipazione fondamentale di Barba e di Varley, lo spettacolo *Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa* si è avvalso delle musiche originali e delle «partiture luminose» di Mirto Baliani, degli «oggetti coreografici» di Michele Di Stefano, e della consulenza drammaturgica di Chiara Lagani. Le scene sono state firmate da Roberto Crea; assistente alla regia è stato Manolo Muoio, presente al fianco di Lorenzo Gleijeses sin dai primi passi del processo di creazione.

8. Al monologo di Cots su Edipo ho dedicato di recente un saggio intitolato *The Shadow of the Myth. "El Romancero de Edipo" with Toni Cots Directed by Eugenio Barba (1984-1990)*, in «Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies», 7, 2, 2021, pp. 251-270.

distacco di Cots dal gruppo avvenuto nell'85. Nel frattempo l'Odin divenne Nordisk Teaterlaboratorium e vide nascere al suo interno formazioni minori dalle quali sarebbero scaturite le proposte sceniche, di uno, due o massimo tre attori, che Ferdinando Taviani avrebbe avuto modo di classificare come i *Kammerspiele* dell'Odin Teatret⁹: *Matrimonio con Dio* (con César Brie e Iben Nagel Rasmussen, 1984), *Judith* (con Roberta Carreri, 1987), *Memoria* (con Else Marie Laukvik e Frans Winther, 1990), *Il castello di Holstebro* (con Julia Varley, 1990), *Itsi-Bitsi* (1991, con Iben Nagel Rasmussen, Frans Winther e Kai Bredholt), *Le Farfalle di Doña Musica* (con Julia Varley, 1997); *Sale* (con Roberta Carreri, musiche di Jan Ferlsev, 2002). Proprio nel 2002 ebbe avvio la parte del percorso di formazione teatrale di Lorenzo Gleijeses sotto il magistero di Julia Varley, dalla quale l'attore ricevette consigli pratici e l'ispirazione per una propria via verso un tipo di teatro fondato sull'uso del corpo, sull'azione scenica e sull'improvvisazione¹⁰.

Rispetto al percorso centrifugo compiuto dall'Edipo-Cots del *Romancero*, il Gregorio-Gleijeses ha tracciato un cammino opposto, di tipo centripeto: nato esternamente all'Odin Teatret, esso se ne è in un certo senso avvicinato, acquisendo infine il patrocinio del Nordisk Teaterlaboratorium, in coproduzione con la Fondazione Teatro Piemonte Europa e con la compagnia Gitiesse Artisti Riuniti, diretta da Geppy Gleijeses, padre di Lorenzo. Le ragioni della comunione di intenti fra gli animatori di questo progetto non sono solo di ordine produttivo, ma risiedono soprattutto nella condivisione di una concezione del lavoro artistico, la cui sopravvivenza è stata garantita in primo luogo dalla tenacia di Lorenzo Gleijeses. Pur agendo come figura esterna all'Odin Teatret, ma profondamente ispirato dal gruppo danese sin dagli anni dei suoi studi universitari, Gleijeses ha fatto propria l'etica del lavoro professata da Barba e ne ha proseguito l'atteggiamento critico e creativo attribuendo centralità al corpo e al processo organico dell'attore.

Entro questo contesto, come testimoniato anche da Gleijeses in alcune recenti interviste¹¹, non sorprende che la fonte letteraria di Kafka non sia stata assunta come punto di partenza, bensì sia emersa come elemento ulteriore nel pieno del processo creativo. Il riferimento alle *Metamorfosi* fu infatti suggerito da Barba a commento del lavoro coreografico, e fu subito raccolto da Gleijeses come un invito per un ripensamento dello spettacolo. In verità, pur se affiorata in maniera apparentemente casuale, la presenza di Kafka nei lavori di Barba non è senza precedenti e risale già allo spettacolo *Kaosmos* (1993), il cui soggetto fu tratto dalla parabola *Davanti alla legge* contenuta nel capitolo *Il duomo* del romanzo *Il processo* (1914-1915)¹². La struttura di *Kaosmos* fu poi rielaborata nello spettacolo *Nello*

9. Cfr. Ferdinando Taviani, *Odin Teatret: phases of a theatrical enclave*, in «Peripeti», 2, 2004, p. 60.

10. Frutto della collaborazione fra Julia Varley e Lorenzo Gleijeses sono anche stati, nel corso degli anni precedenti, gli spettacoli *Il figlio di Gertrude* (2006) e *L'esauito* (2008), entrambi firmati per la regia da Varley.

11. Fra le altre testimonianze, si veda Salvatore Margiotta, *Credere fermamente nella ricchezza dell'alterità. Intervista a Lorenzo Gleijeses*, in «Acting Archives», XI, 22, 2021, p. 70.

12. Franz Kafka, *Il processo*, trad. it. di A. Spaini, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 237-265.

scheletro della balena (1997), nel quale la riflessione kafkiana sulla legge era posta in dialogo da Barba, come dichiarato dal programma di sala, con un versetto del Vangelo di Matteo (12,39): «Una generazione perversa e adulta pretende un segno! Ma nessun segno le sarà dato, se non il segno di Giona profeta»). Per quanto riguarda il lavoro di Gleijeses, si potrebbe dire dunque che l'ispirazione kafkiana di Gregorio Samsa abbia contribuito a connotare, in corso d'opera, una situazione scenica già avanzata, completata infine con l'inserimento di alcuni brani testuali tratti non dalle *Metamorfosi*, bensì dalle autobiografiche *Lettere al padre* (1919), nelle quali Kafka esprime il difficile rapporto con il genitore. Per inciso, vale la pena segnalare che anche la forma della lettera non è del tutto inedita per i monologhi diretti da Barba e si ritrova nel già ricordato *Salt* di Roberta Carreri, spettacolo ispirato dalla *Lettera al vento* di Antonio Tabucchi, dal romanzo *Si sta facendo sempre più tardi* del 2001.

Tornando alla *Giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa*, il problema delle relazioni interpersonali occupa un posto centrale e si sviluppa attorno al conflitto che il protagonista vive in particolar modo con la figura paterna e con la propria compagna. Il problema è dunque affrontato sotto la luce della difficoltà a coltivare relazioni vitali e di crescita: relazioni che da un lato il danzatore Gregorio subisce (il timore reverenziale nei confronti del padre) e dall'altro non riesce a elaborare, come il rapporto con la figura femminile, ostacolato proprio da ciò che egli chiama il suo «debutto». Il vero debutto che egli dovrebbe compiere sarebbe dunque, in verità, un debutto di relazioni; un tema che, per altro, trova un riflesso proprio nella vita di Kafka, la cui difficile relazione con la fidanzata Felice Bauer si interrompe drammaticamente nel 1917. Anzi, si ha quasi la sensazione che Gregorio non riesca ad arrivare al fatidico debutto, continuamente rimandato, proprio perché incapace di avanzare nella elaborazione necessaria del passato con il padre (un'elaborazione necessaria anche per la maturazione del rapporto con la figura femminile).

Nel suo andare avanti e indietro sulla scena, Gregorio rimugina continuamente su se stesso. Sebbene travagliata, la relazione con i suoi interlocutori è pur sempre una relazione di tipo vitale. L'esistenza di Gregorio non è propriamente solipsistica; egli è *abitato* da suo padre, e come individuo si configura attraverso diverse declinazioni di dualità di se stesso con un altro: con il regista, con il padre, con la psicologa, con la compagna. Di volta in volta, l'incontro-scontro fra i contrari assume diverse intonazioni: nei confronti del regista, ad esempio, egli è quasi dipendente, ma questa dinamica si svolge nell'ambito di una relazione pur comunque stimolante. I contrari si incontrano, si scontrano, e nello spazio scenico quadrato rendono possibile una compresenza degli estranei.

Il tema della presenza è la parte essenziale dell'opera: un attore solo riempie tutta la scena e ridisegna continuamente lo spazio e il tempo scenico con il suo corpo. Egli è dunque attore, ma al contempo è anche *scena* (qualcosa che non avviene in tutte le forme teatrali, ma in questo caso sì: l'attore determina lo spazio scenico). Si potrebbe dunque dire che l'attore è presente in maniera illimitata: ogni

aspetto coreografico è una modalità della sua presenza. Tale presenza corrisponde all'inevitabile fallimento; ma se Gregorio non può che mancare inevitabilmente il suo destino, l'essere attore rappresenta allora per lui la sola maniera di mancarlo con verità; come per Kafka l'essere scrittore, o meglio ancora l'essere letteratura, era la sola maniera possibile di esistere. La causa del turbamento di Gregorio è la mancata realizzazione di sé; il suo stato è quello dell'essere che non può abbandonare l'esistenza, «un essere per il quale esistere significa essere condannati a rimpiombare nell'esistenza»¹³. In questo vortice e in questo sforzo quasi prometeico, egli mira a una forma superiore di presenza, e così facendo definisce una liturgia, intesa proprio come una maggiore relazione umana fra le persone. In ciò si avverte l'ispirazione religiosa dello spettacolo, nel senso più umano della parola, e cioè proprio come costruzione della presenza. Del resto, già Kafka conferiva all'opera letteraria un senso religioso, ed è nella categoria della santità, e non della letteratura – come voleva l'amico Max Brod – che può anche essere letta la vita e l'opera dell'autore delle *Metamorfosi*. Parimenti, la lotta per la quale Gregorio conduce la propria esistenza è l'essere sempre attore, una lotta per la quale si sarebbe disposti a dare la vita, incapaci di viverne ogni altra: fare teatro non è per lui una faccenda estetica né il tentativo di dar vita a una mera creazione teatralmente valida.

Condizione della presenza è ovviamente la fatica, che è in prima istanza fatica del costruire il momento scenico. La laboriosità è un lavoro condotto sul proprio corpo, su come l'attore debba muoversi e su come debba controllare i propri gesti. Questo aspetto della fatica esprime il lavoro più nobile ed è consustanziale all'artista di teatro: si lavora, ci si stanca, ci si affatica. Anche il tema della fatica attraversa Kafka, e traccia l'esperienza della limitatezza umana. Come scrisse Maurice Blanchot nel suo saggio del 1964 *De Kafka à Kafka*, «facciamo un passo per strada, ne facciamo otto e nove, poi cadiamo per terra. Il limite che indica la fatica limita la vita. Il senso della vita è, a sua volta, limitato da questo limite: senso limitato di una vita limitata»¹⁴. A modificare la situazione è l'intervento del linguaggio: il linguaggio fisico-gestuale del danzatore-attore, nel caso di *Gregorio*, interiorizza in sé il limite esteriore. Così facendo, proprio il limite conferisce «il senso, forse illimitato, di ciò che esso pretenderebbe limitare»¹⁵: in altre parole, il senso del limite contraddice la limitazione stessa del senso o per lo meno lo sposta un poco più in là. Anche sotto questo aspetto la drammaticità che Barba, Gleijeses e Varley hanno realizzato è notevole, grazie a una partitura che è movimento scenico e danza (l'attore Gleijeses si muove come un danzatore), ed è persino ginnastica del corpo, nel senso nobile della ricerca di leggerezza (la ginnastica che, per Grotowski, mirava alla *légèreté*)¹⁶.

13. Maurice Blanchot, *La voix narrative (le « il », le neutre)* in Id., *De Kafka à Kafka*, Gallimard, Paris 1981, p. 171 (prima ed. in « La voix narrative » [octobre 1964], *L'entretien infini*, p. 556) [traduzione mia].

14. M. Blanchot, *De Kafka à Kafka*, cit., p. 173.

15. *Ibid.*

16. Cfr. Mirella Schino, *Alchemists of the stage. Theatre laboratories in Europe*, Routledge, London-New York 2009, p. 247.

Quella di Gleijeses è una rappresentazione di grande profilo del sacrificio di sé come uomo e come attore offerto sulla scena, allegoria dell'esistenza che si esprime nella concretezza del fare. Lo stremarsi della persona si dà attraverso i pesi che Gregorio si porta appresso: nello spettacolo, ad esempio, vi è il peso di un televisore trascinato sulla schiena, o il peso delle notizie che giungono dal mondo esterno, che il protagonista in parte ascolta e in parte non riesce ad assumere. A ciò si aggiunge il peso del lavoro sul corpo. Quella dell'attore è una fatica assoluta, proprio come il teatro è vissuto da Barba come fatica suprema, una fatica che in qualche modo simboleggia anche la vita. Anche a ragione di ciò, questo spettacolo è esemplificazione alta di ciò che Barba vuole realizzare a teatro e che trova radice nella sua esperienza biografica. Dietro il regista vi è un emigrante che ha una *mens* tutta propria: un giovane del Sud Italia giunto in Danimarca nel 1965, senza capire la lingua e gli usi della gente, che desiderava fare subito qualcosa per impegnarsi. Vi era in lui la fatica del farsi strada in una maniera dignitosa, attraverso un lavoro umano che dalla fatica fisica portasse infine ad affermarsi come persona, a condurre le proprie battaglie per conoscere se stesso e farsi riconoscere, per diventare qualcuno che avesse qualcosa da offrire agli altri.

Il danzatore Gregorio Samsa, alla fine dello spettacolo, muore per fatica (anche Kafka morì giovane, nel 1924, a quarant'anni); egli corre animato dal desiderio di raggiungere la luce, ma proprio quando sembra che si stia avvicinando alla luce, il sole tramonta. Ci si potrebbe allora domandare: si tratta di un semplice morire (il non senso dell'annichilirsi) o di un morire per una fatica che si è disposti ad accettare per vivere? Vivere la fatica diventa un atto eroico, e in ciò si avverte un elemento di possibile continuità con la drammaturgia greca, nella quale alcune morti sono quasi religiose, e sono offerte come una sorta di sacrificio di sé. Perché Gregorio-Gleijeses compie questa corsa? Perché egli corre verso la luce, rischiando talvolta anche di perdersi? Vediamo nello spettacolo che egli cerca la luce fino alla morte; è come se si trattasse della nascita di un corpo che viene alla luce, ma che per poter nascere deve morire. Se vuole nascere, il corpo deve lasciare il seno materno, e venire in seno alla comunità. Ecco allora che la fatica teatrale è davvero un parto, così come le prove e le repliche non sono semplici ripetizioni; l'attore di Barba si trova ogni giorno sulla scena per la prima volta. Ma una volta lì, se non compie fatica, non emerge: è questo il sudore della scena, che è un fatto concreto, fisico e assolutamente tangibile.

L'opera resta tuttavia incompiuta, e anche la ricerca di sé, a un certo punto, deve necessariamente interrompersi. Spezzatasi la routine, l'esistenza è incapace di chiudersi da sé, ma resta stagliata sull'orizzonte del sole nella scena finale. In questo senso lo spettacolo di Barba, di Varley e di Gleijeses è una riflessione sull'incompiutezza: finché si è in vita, e finché c'è la vita, vale la pena faticare, provare, e spendere tutte le proprie energie. Gregorio corre e ansima fino alla fine, ricordando quante vicende umane sono state segnate da desideri, da attenzioni verso altri, da attese di qualcosa. *Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa*, in definitiva, è una riflessione sul teatro come tentativo di vivere: un atto in grado di

rivivificare un significato più profondo dell'essere attore. Si tratta di un atto che "ri-presentifica", che fa essere, che è agito non come atto simbolico, ma come un qualcosa di vero e di reale. È un evento che si rinnova solo sulla scena, nel presupposto che se viene meno la presenza tale atto non si verifica. Con uno spettacolo coraggioso, che per molti versi innova quanto ha sino a qui fatto, Barba riesce a evitare di ipostatizzare la forma teatrale e di elevarla a un'oggettività valida in sé stessa, imposta dall'autorità registica. Gleijeses, accompagnato da Varley nella sua preparazione, compie sulla scena un atto unico, scompagina e riprogetta se stesso come attore; liberato, dà vita a quel «mistero umano», per usare parole di Cruciani circa il lavoro dell'attore, che passa necessariamente attraverso il possesso e l'organizzazione di sé, coniugando il mestiere alla «sincerità come costruzione»¹⁷ e giungendo a quel massimo della realizzazione e della dissociazione che pone l'attore e l'uomo di fronte alla scelta della presenza¹⁸.

17. Fabrizio Cruciani, *Alla ricerca di un attore non progettato*, in *Civiltà teatrale nel XX Secolo*, a cura di F. Cruciani e C. Falletti, il Mulino, Bologna 1986, pp. 83-97 (qui p. 93).

18. Approfondendo proprio i temi della presenza, Lorenzo Gleijeses ha di recente preso parte alla XVII sessione dell'ISTA in Ungheria (7-21 maggio 2023), al termine della quale è stato presentato, al Teatro Nazionale di Budapest (20 maggio), lo spettacolo *Anastasis (Resurrection)* con la regia di Barba: in esso, alcuni frammenti del monologo *Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa* sono stati proposti in un nuovo contesto corale nel quale Gleijeses, indossando un costume bianco di Pulcinella, ha agito in sinergia con la danzatrice taiwanese Yalan Lin e con il giovanissimo Matheus de Aquino della compagnia Mundu Rodá (Brasile): i tre costituivano una fragile «famiglia umana», esposta alle vicende di un mondo sempre più attraversato da venti di follia e di fanatismo. In una scena culminante dello spettacolo (la cui partitura fisica è stata tratta da una scena de *Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa*), il personaggio di Gleijeses, prostrato per la morte del figlio, declamava la poesia *Il futuro* di Julio Cortázar (Id., *Salvo il crepuscolo*, trad. it. di M. Cassini, SUR, Roma 2022, p. 150), lievemente modificata tramite una variazione testuale ai vv. 3-4 («cogliere un fiore» al posto di «scegliere dal menù») e la soppressione dei vv. 4-6. Informazioni e ulteriori notizie sullo spettacolo *Anastasis (Resurrection)* sono disponibili al link <https://ista-online.org/ista/anastasis-resurrection/>, ultima consultazione 25 luglio 2023).