

LUCILLA BONAVIDA

*La ricezione della devianza: il caso particolare de La favola del figlio cambiato
nella regia di Orazio Costa Giovangigli.*

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LUCILLA BONAVIDA

*La ricezione della devianza: il caso particolare de La favola del figlio cambiato
nella regia di Orazio Costa Giovangigli.*

Scopo del presente contributo è quello di dimostrare attraverso le fonti inedite conservate presso l'Archivio Costa, in modo particolare quelle presenti nel quaderno n° 5, le ragioni profonde della difficoltosa ricezione che ebbe tra il pubblico e tra i critici teatrali la rappresentazione de La favola del figlio cambiato di Orazio Costa Giovangigli che, nel clima neonaturalistico della metà del secolo, mise in scena il testo pirandelliano secondo un'interpretazione cubista nettamente picassiana, evento che venne considerato un campanello d'allarme per molti sperimentatori d'avanguardia.

Nel folto repertorio registico del padre fondatore del Piccolo Teatro di Roma che tanto contribuì alla ricostruzione etica e non solo estetica del teatro italiano al di là della seconda guerra mondiale, individuando, nel processo di transcodificazione del testo letterario, il ruolo della regia come fatto critico, emerge *La favola del figlio cambiato* che fu accolta come uno dei più alti esempi di follia arbitraria di un regista contro il testo di un poeta. Anche la più folle regia di Costa, la più arbitraria, però, è sempre un tentativo di rispettare la dimensione filologica del testo.

L'uso della marionetta, il ricorso al mimo, ad una ispirazione picassiana rivelatrice di una realtà non convenzionale hanno lo scopo di salvare questa opera teatrale alla poesia, in un momento storico-culturale nel quale l'ammalato clima neo-naturalistico offende ogni sogno di poesia in nome della reificazione più vistosa.

La colta formazione filologica di Orazio Costa gli permette di intervenire sul testo pirandelliano apportando delle modifiche originali: il penultimo intervento del Principe viene completamente stravolto poiché Costa enuclea, dalle battute che sarebbero spettate al Principe, l'intervento della Madre effettuando una trasformazione morfologico-sintattica dell'originale testo pirandelliano, così da quanto risulta dallo studio analitico di un testo de *La favola del figlio cambiato* di Pirandello con annotazioni e correzioni autografe di Orazio Costa custodito nell'Archivio fiorentino del regista, tra faldoni e bozzetti della sorella Valeria.¹

Da quanto emerge dal quaderno n° 5 datato 01.02.1957, Orazio Costa nutre la consapevolezza di allestire, attraverso la messinscena de *La favola del figlio cambiato*, uno spettacolo profondamente teatrale e molto serio per riscattare il teatro da quelle 'formule' generiche diffuse dai rappresentanti di un teatro di imitazione, con lo scopo di poterne far riemergere la dimensione poetica.

Una riflessione di Orazio Costa, infatti, è indicativa del valore che il regista attribuisce alla poesia: «Dico [...] che se è vero che i modi degli elementi scenici creano di per se stessi una realtà, per aver delimitato la scena come 'luogo magico' è anche più che vero che è proprio per questa forza misteriosa che gli atti imposti a quei modi perdono la loro irrefutabile validità. Fuori del 'recinto scenico' un atto è solo un elemento occasionalmente estratto dalla concatenazione ordinaria degli atti vitali, mentre nel recinto esso 'significa' e nello stesso tempo 'crea'. Ma il suo significare e creare s'intensifica e diventa assolutamente inconfutabile soltanto quando è investito dalla creazione poetica»²; quella STESSA creazione poetica che Costa voleva riscattare all'interno de *La favola*, nel tentativo di educare il pubblico e la critica ad una fruizione più intensa e profonda della pièce teatrale. Lo spettacolo, però, secondo quanto affermato da Costa nella nota 1262 in data 11/06/1957, non trovò una accoglienza

¹ L. PIRANDELLO, *La favola del figlio cambiato*, Milano, ed. Ricordi, 1933.

² Firenze, Biblioteca Spadoni, Fondo "Orazio Costa", *Quaderno n°5*, 01.02.1957.

favorevole: la messinscena venne rappresentata il 24/05/1957, ma l'originalità dello spettacolo non suscitò molto interesse. Secondo Orazio Costa, infatti, pochi si sono veramente accorti di quelle che erano le sue intenzioni, tutti sono rimasti veramente insensibili al fascino scenico dal quale tuttavia il pubblico, abbastanza scarso, è stato preso, sprofondandosi nel silenzio e di tanto in tanto vibrando in modo insolito.

In data 16/06/1957, è lo stesso regista corso ad individuare le motivazioni che hanno contribuito ad una ricezione negativa della rappresentazione scenica de *La favola del figlio cambiato*. Le osservazioni incorse generalmente sono le seguenti: il testo non varrebbe la pena di essere riportato o portato alle scene; una volta portato alle scene, non si sarebbe dovuto dimenticare di inquadrarlo nel resto dell'opera di Pirandello; lo spettacolo non era pirandelliano e la regia con arbitri e soprapposizioni ha ignorato il testo e vi si è sovrapposto. Acute e profonde si presentano alcune osservazioni specifiche e quindi alcune generali effettuate da Costa in merito alle accuse mosse: data l'indiscutibile importanza di Pirandello criticamente parlando, al regista sembra prematuro parlare di opere da lasciare nel dimenticatoio. L'esperienza del Don Giovanni di Molière dovrebbe insegnarci molto ed Orazio continua le sue osservazioni ponendo in luce la responsabilità etica del teatro, del regista e della critica. In riferimento alla mancanza di attenzione da parte di Orazio alla contestualizzazione della rappresentazione all'interno dell'opera di Pirandello, Costa afferma che «bisogna andar piano con questo voler inquadrare. Proprio Pirandello lo insegna, mai abbastanza ascoltato. Inquadrano pure ma distinguiamo. Il Misanthropo non è Don Giovanni, Macbeth non è Prospero, Enrico IV non è Laudisi, Arlecchino non va in Moscovia!».³ Certamente dal punto di vista critico, la favola si deve inquadrare sotto vari angoli: l'ideologia pirandelliana; il concetto pirandelliano di spettacolo che non è statico ma evolve e la Favola ne è proprio l'ultimo anello; la storia della favola da Novella a Favola; il programma, o preteso programma della esecuzione ideale della Favola contenuto nei Giganti e, naturalmente, la situazione del testo critico della Favola.

A questo punto, secondo il regista corso, si inserisce il discorso sulla forma dello spettacolo che per lui risulta naturalmente il punto più facile, più naturale dato che entrano in gioco non più i soli risultati critici ma la valutazione di essi e i rapporti con la situazione teatrale in cui lo spettacolo nascerà diverso oggi da quello che sarebbe stato ieri, che sarà domani. Con fermezza aggiunge:

Riscontrati gli elementi di una aspirazione antinaturalistica della rappresentazione, e in pari tempo l'utilità attuale di una tale posizione, a parere mio, la chiarificazione sul gioco teatrale è per me naturale. Evidentemente discutibile, ma ritengo utile una discussione proprio su questa posizione che non è necessariamente superata.⁴

In conclusione, Costa chiede assistenza e comprensione alla critica considerando il valore comune del loro lavoro.

Queste considerazioni inducono il regista a prendere visione, tardi ma in tempo e con sorprese soltanto gradevoli e utili al suo assunto, della novella *Il figlio cambiato* pubblicata da Pirandello nel 1925 e ristampata nelle *Novelle per un anno* sotto il gruppo *Dal naso al cielo*: in primo luogo l'autore che scrive in prima persona racconta, come se fosse il Pitri, un caso caratteristico di superstizione, ma il fondo della Novella sembra verta sulla possibilità di superare, sia pure attraverso la superstizione, la crudeltà di una

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

realtà mediante la convinzione di un al di là, sia pure terreno. Ma l'autore scettico, diventa nella Favola l'Uomo saputo: in questo cambiamento di nome, da Autore a Uomo saputo, vi è tutto un processo di revisione anzi di giudizio autocritico veramente essenziale poiché la posizione dell'Autore d'una volta è quella di un ridevole presuntuoso. In secondo luogo, una attenta analisi del testo mostra con quante piccole trasformazioni e con quanta meticolosa attenzione sia avvenuto in molti casi il passaggio del testo primitivo a quello versificato.

Agli occhi di Orazio Costa la *Favola*, nonostante le varie difficoltà esaminate, ha acquistato un enorme interesse in quanto testimonianza ultima del pensiero pirandelliano circa i rapporti fra testo e rappresentazione, sul fondamentale problema della regia teatrale. Secondo il pensiero del regista, in quel capolavoro assoluto del teatro moderno che sono i *Sei personaggi*, uno dei tanti problemi che la critica e la regia non ha certo terminato di porre in luce è proprio quello, che ad alcuni parve erroneamente fondamentale, dei rapporti tra teatro e rappresentazione. Non si fa riferimento agli altri rapporti affini e maggiori tra finzione e realtà, né a quelli tra realtà e storia, ma molto semplicemente e moderatamente di quelli tra testo e rappresentazione. Orazio Costa ricorda allora che un fondamentale scetticismo su una possibile non tanto identificazione ma almeno sovrapposizione fra testo e rappresentazione animava Pirandello tanto che la rappresentazione riusciva ad avere delle aderenze veramente indiscutibili con tessuto del testo solo con l'intromissione di alcuni fenomeni altrettanto scenicamente assoluti e indiscutibili: l'apparizione di Madama Pace, il suicidio del ragazzo, il grido della Madre. Tre diversissimi piani di realtà, il cui effettivo verificarsi sulla scena è indispensabile, mentre a parziale confutazione e inattesa conferma dei concetti pirandelliani, ne è valida una certa rappresentazione.

Probabilmente, proprio dall'esperienza dei *Sei personaggi* per Pirandello stesso enorme e feconda di creativi stupori, risorse con una forza veramente esplosiva la verità d'un teatro che ponesse i suoi presupposti nella 'rappresentabilità' cioè nella potenza magica del luogo definito 'scena'.

Questa sera si recita a soggetto e *Ciascuno a suo modo* sono segnalati proprio da Pirandello come i componenti di una trilogia del teatro nel teatro: qui i rapporti tra testo e rappresentazione sembrano orientarsi di più verso una ammissione che la rappresentazione ha proprio in sé una sua realtà valida. Si direbbe quasi che l'Autore convinto o addirittura sopraffatto e travolto dal suo mezzo tecnico di espressione lo abbia lasciato parlare per sé; attori, ambienti, scene, ricercando nei loro stessi motti proprio una realtà sufficiente, quella a dir vero per la quale ridiventano validi gli atti che le si impongono.

Se i *Sei personaggi* sono un Mistero teatrale, *Questa sera* e *Ciascuno a suo modo* sono Gioco o moralità, la *Favola* è Miracolo.

Nella favola, vista all'interno della Scalogna, la parabola teatrale si conclude e pacifica. Mentre gli incompiuti *Giganti* continueranno a salire e scendere la loro montagna riempiendo volta a volta tutti i significati che l'attualità filosofica e storica, giornalistica o politica vorranno loro attribuire, la piccola *Favola* resterà un modesto occasionale prodotto, ricco però di una sua compiuta intimità, illuminato di una fede insperata nell'equilibrio intravisto possibile fra poesia e rappresentazione.

Ai fini di una comprensione più profonda della considerazione che nutriva Orazio Costa del teatro, appare utile una riflessione dello stesso regista sulla 'regia di teatro': probabilmente un giovane allievo, interrogato su questo tema troverebbe delle idee

sufficientemente chiare, saprebbe offrire delle spiegazioni esaustive, ma un tema simile, secondo Costa, imposto a chi si occupa di teatro da ormai quasi trent'anni mette a ben dura prova quella preoccupazione di ordine e di chiarezza che dovrebbero essere proprie di una simile professione. Evidentemente, esistono vari gradi della pratica di una disciplina: quello grammaticale, quello sintattico, quello retorico, quello poetico. Un primo modo di avvicinarsi alla regia, per quanto teoricamente sia il primo fra tutti non è necessariamente il più facile, né disdegnato da chi invece si trova ad averli conosciuti tutti, è quello della 'lettura'. Vi è poi quello che si propone di mettere in evidenza la particolare configurazione del testo nella sua linea drammaturgica. Vi è quello di 'teatro' che intende valorizzare al massimo ciò che è più intimamente legato a certi fenomeni squisitamente teatrali come potrebbero essere le aperture, i finali, le tirate, le scene cosiddette madri e più sottili fenomeni di individuazione e trasformazione. Vi è, infine, quello che non sa rinunciare non tanto a dare una propria visione del teatro, ma a dare consapevolmente, il più consapevolmente possibile, all'opera di teatro il suo posto nell'attualità storica, filosofica, considerando sia il classico o il cosiddetto dramma di repertorio, sia il moderno come frutti attuali di una ideale drammaturgia in continuo movimento. A questo punto evidentemente la situazione si complica a causa di processi critici i più vari, spesso contraddittori, mentre è forse solo a questo punto che la regia rischia, per il bene e per il male, di avere una sua propria incidenza nella vita teatrale che è di continuare contatti e scambi con l'arte, con la storia, con la filosofia e più di tutto con la religione. Oltre tutti i vari aspetti di una disciplina che tenta di divenire sempre più padrona dei suoi mezzi, i vari mezzi, i vari problemi della vita teatrale che convergono in essa e ne condizionano gli ulteriori sviluppi, più ancora ne guidano ogni pur minimo passo.

Come se non bastassero questi contatti tra teatro e arti figurative, tra teatro, storia e storiografia, tra teatro e filosofia, tra teatro e religione e tutto ciò sotto molteplici aspetti, vi sono una quantità veramente straordinaria di problemi apparentemente più tecnici che vengono ad inserirsi per più versi in quelli già esplicitati. Tutti sembrano accentrarsi in uno e ad esso ricondursi ma non è così; molti di questi problemi coesistono e si intersecano. Prima di tutto si dovrebbe mettere in ordine in tutto questo intreccio concettuale per verificare fino a che punto sia possibile parlare di teatro come di un fenomeno a sé e, se per caso non sia, come talvolta pare, semplicemente il tutto visto dentro uno specchio. Costa, ad esemplificazione di questo concetto, riporta un mirabile esempio: «Pioveva, esce il sole, e se ci mettiamo con le spalle al sole, contro il cielo nero si accende il più vasto arco-scenico concepibile, l'arco-baleno. Entro di esso tutto è illuminato di faccia dal sole, come da una immensa ribalta. E' il teatro, ma è il mondo, è il mondo, ma è un teatro». Il regista ancora continua: «Così -e altrimenti- accendiamo un fuoco in un caminetto, il più ridotto palcoscenico che si possa immaginare, e subito fiamme, legni, tizzi, braci e ceneri si mettono a rappresentarci uno spettacolo avventurosissimo e coreograficamente perfetto. All'occhio di un teatrante tutto si anima in teatro: si sveglia e sul lembo rimboccato del suo lenzuolo due esilissimi fili contorcendosi al soffio e al calore del suo alito fanno la commedia».⁵

Il regista successivamente riporta la sua riflessione su un piano fenomenologico, offrendo una ulteriore spiegazione: fuori dalla finestra, la commedia la faranno le nuvole o due alberi e via via coloro che vivono e ciò che è dipinto come tutto ciò che è scritto, sicché viene eliminata la differenza non solo tra narrativa e dramma ma anche tra dramma e lirica. La fenomenologia si apre alla trascendenza: il teatrante vuole scoprire

⁵ *Ibidem.*

la ragione di questo teatrare e finalmente gli sembra di trovarla nel libro della Sapienza, la Sapienza di Dio di cui si legge «cum eo eram cuncta», fin da quando Dio conformava cielo e terra e fissava le leggi a cui gli elementi si sarebbero attenuti. Quella sapienza che è «omni tempore ludens coram eo, ludens in orbe terrarum» e cui somma gioia è «esse cum filiis hominum».⁶

Secondo il pensiero di Orazio Costa, la più sublime essenza del teatro è racchiusa in queste parole. Ludere, giocare, danzare, esultare, fingere, ingannare, rappresentare, recitare, gioire, divertirsi, inventare bellezza e via via fare ed essere arte manifestandosi in continue trasformazioni, *coram eo*, purchè la testimonianza del Divino sia invocata, richiesta, implorata, purchè si sappia che solo Dio conosce il gioco e purchè si desideri che egli sia su noi e in noi a distinguere il limite del gioco e non si sa come abbia potuto essere temuto più di qualunque altro atto che non si sottragga al cospetto di Dio.⁷

La teoria sul metodo mimetico e alcuni lavori particolari di Orazio Costa sembrano trovare le loro radici, implicitamente, su un terreno metafisico. Appare evidente che, quando Orazio parla di ‘farsi’ l’oggetto della mimesi, diventare l’albero o la nuvola, non faccia riferimento ad una ‘identità’ reale, ontica, ma ‘intenzionale’. L’essere mi è presente ma non nella sua concretizzazione materiale né tanto meno soggettiva e questa condizione comporta per Costa il rischio di perdersi in una concezione panteistica che annulla i confini con l’oggettività e che vede l’individuo inabissarsi nel cosmo fino a perdere completamente le tracce della sua esistenza. Il ‘diventare’ l’oggetto dell’atto mimesico rimanda a quel processo metaforico che Ricoeur ha spiegato esemplarmente in *La metafora viva*,⁸ processo che aspira a ‘dare realtà’ alla referenza poetica, ma non secondo la logica di un giudizio di una esistenza situata nello spazio e nel tempo, ma a partire da una tensione utopica. Partendo dal concetto aristotelico di *mimêsis* che ben si adatta a quello di Costa, Ricoeur spiega la portata ontologica della metafora secondo la prospettiva concettuale di «presentare le cose ‘come’ in atto». La funzione referenziale del discorso poetico viene legata, dalla *mimêsis phuséos*, alla rivelazione del Reale come Atto. In altri termini, la poesia «tiene insieme la prossimità alla realtà umana e la distanza del favoloso».⁹ La teoria sul metodo mimetico¹⁰ di Orazio Costa si radica, da quanto premesso, su questo terreno metafisico, inoltre, fa riferimento al suo maestro Copeau quando declina il significato dell’arte nei termini di una Cattedrale. Nelle metafore viene espressa l’idea che tutta una serie di arti e mestieri collaborino alla realizzazione di qualcosa che non solo tenta di rendere le caratteristiche dell’invisibile in un edificio visibile, ma il cui fine è l’attestazione della gloria di Dio presente nel non visibile ma che l’artista ha curato in modo quasi sacrale cooperando alla realizzazione di uno stato di grazia: tutto il mistero della creazione teatrale è incluso in questo effetto teologico. La grazia è gratuita, ma sopravviene quando gli sforzi umani hanno compiuto l’intera parabola, sono stati tesi al raggiungimento della forma senza la presunzione di toccare l’esito che si ha solo per grazia. Su questa concezione di teatro metaforica e simbolica in grado di alludere, nel suo configurarsi materiale, a una totalità dell’Essere trascendente la realtà visibile e che si traduce proprio in questa tensione utopica, in luogo privilegiato del Sacro, Costa fonda la sua idea di teatro, un teatro mimesico che

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Ed. du Seuil, 1975 (tr. it. *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 1981).

⁹ *Ivi*, 57.

¹⁰ O. COSTA, *Il metodo mimico nella preparazione dell’attore e degli artisti e nel processo educativo*, «MIM – Notiziario del Centro dell’Avviamento dell’Espressione», 1981, n°4; *Succinta presentazione del metodo mimetico*, *ivi*, 1982, n. 5 ora in G. COLLI, *Una pedagogia dell’attore. L’insegnamento di Orazio Costa*, Roma, Bulzoni 1989.

conserva viva la memoria della sua originaria forma rituale¹¹ e liturgica. In sintonia con la sua propensione utopica, Costa intravede una sorta di superamento tra pubblico e attori, nel desiderio che possano esistere attori che un domani faranno parte dello stesso pubblico, un pubblico-attore. Dinanzi a queste considerazioni teoriche, risulta comprensibile la profonda motivazione di ordine etico che impedì al pubblico e alla critica di accogliere *La favola* così come era stata concepita nella mente di Orazio Costa.

¹¹ V. TURNER, *From Ritual to Theatre*, New York, 1982 (tr. it. *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986, p. 146): «il rituale, nella pienezza della sua esecuzione nelle culture tribali e in molte di quelle post-tribali, è una matrice da cui sono derivati molti altri generi di performance culturale, compresi quelli che tendiamo a considerare ‘estetici’».