

LUCILLA BONAVIDA

Orazio Costa Giovangigli e Mario Luzi: storia di un'amicizia

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LUCILLA BONAVIDA

Orazio Costa Giovangigli e Mario Luzi: storia di un'amicizia

Un dattiloscritto, conservato tra le carte personali del Maestro Orazio Costa Giovangigli nel suo studio ubicato nel piano sovrastante il Teatro La Pergola di Firenze, è testimonianza viva e sincera di una amicizia che, per quanto sembrasse sempre esistita, aveva cronologicamente una data recente. Luzi dichiarava di essere stato sempre ostile per principio alle conversioni teatrali di opere nate in altra forma, ma l'aver assistito alla rappresentazione della "Vita Nova" di Dante lo obbligò a cambiare parere a causa di una drammaturgia nuda e sapiente che diede plasticamente vita alla potenza drammatica nascosta negli eventi interiori e chiusa nelle perpetue forme di quell'opera giovanile di Dante a cui Luzi era da tempo legato. Scopo della presente comunicazione è quello di illustrare la risonanza che tale sodalizio umano ebbe a livello artistico a partire dalla rappresentazione, da parte di Orazio Costa, di "Ipazia" avvenuta nel 1978 quando il regista comunicò al poeta che avrebbe desiderato concludere il corso con un saggio di recitazione pubblica, fino alla messinscena di "Rosales" del 1983 allestita per il Teatro di Genova. Lo studio verrà svolto attraverso l'analisi non solo del dattiloscritto ma anche delle recensioni conservate a Firenze presso l'Archivio Costa. Un dattiloscritto conservato tra le carte personali del Maestro Orazio Costa Giovangigli nel suo studio ubicato nel piano sovrastante il Teatro La Pergola di Firenze, dimora che lo ha accolto durante gli ultimi anni della sua vita, è testimonianza viva e sincera di una amicizia nata da una intensa collaborazione culturale.

Il documento non datato, scritto, sul fronte come sul retro, su supporto cartaceo dalle dimensioni di duecentodieci per duecentonovantasette millimetri, reca l'efficace titolo autografo *Sintesi memoriale di un'amicizia* e riporta la firma dattiloscritta ma non autografata del poeta Mario Luzi che dichiara di aver conosciuto Orazio Costa quando egli decise di affrontare la *Vita nuova* di Dante nei suoi programmi didattici di drammatizzazione di testi letterari.

Fino a quel momento, Luzi dichiara di essere sempre stato ostile per principio alle conversioni teatrali di opere nate in altra forma ma quella recita lo obbligò a cambiare parere: una drammaturgia nuda e sapiente, essenziale fino alla radicalità evangelica, come avrebbe detto Costa, diede plasticamente vita al potenziale drammatico nascosto negli eventi interiori e chiuso nelle perfette forme di quell'opera giovanile di Dante a cui Luzi era da tempo devoto.

Il sodalizio artistico, intellettuale ed umano, iniziò nell'anno 1978, quando Orazio Costa comunicò a Mario Luzi che avendo adottato nella sua scuola come testo per quell'anno la sua *Ipazia*, avrebbe desiderato concludere il corso con un saggio di recitazione pubblica e pertanto gli domandava non solo il consenso ma anche la collaborazione. Quel saggio tenuto in un salone dell'Educandato della SS. Annunziata a Poggio Imperiale divenne poi la prima ufficiale all'Istituto del Dramma Popolare a San Miniato, in occasione della trentatreesima Festa del Teatro¹.

Luzi non aveva mai scritto per il teatro se non l'opera *Pietra oscura* e neanche scrivendo *Ipazia* secondo una morfologia drammaturgica aveva mai pensato ad una possibile rappresentazione. In quella circostanza il poeta ebbe modo di ammirare la lettura aderente, precisa che Costa offriva ed esigeva dagli attori e da cui si sprigionava l'energia della recitazione. Dalla intelligenza effettiva doveva nascere il *pathos* e su questo il regista era talmente esigente a tal punto che qualche attore di rilievo, pur ammirandolo, sopportava male la sua direzione artistica.

Il 1983 fu un anno importante perché Luzi e Costa si ritrovarono affiancati nella preparazione della rappresentazione di *Rosales* per il Teatro di Genova. Innumerevoli

¹ «Coraggiosa, ed anche un po' provocatoria suonava dunque la scelta dell'Istituto del Dramma Popolare di San Miniato, che, in occasione della trentatreesima Festa del Teatro, rappresenta *Ipazia* e il Messaggero di Mario Luzi, una delle voci più intense del nostro panorama poetico, che si cimentava qui per la prima volta in veste d'autore drammatico». Cfr. E. BERTANI, *La più alta poesia in chiara pronuncia*, «Avvenire», 27 luglio 1979.

furono poi le occasioni di collaborazione a partire dalle letture dantesche che Costa curò meticolosamente per anni nella chiesa di Badia, in occasione delle quali anche Luzi lesse qualche canto della *Divina Commedia* immerso in quella atmosfera di intimo raccoglimento. Luzi sostanzialmente scoprì in Costa una vena poetica: era sì un grande uomo di teatro ma lo era sotto una prospettiva poetica. Profondissima, infatti, era la conoscenza della poesia di ogni età e la composizione lirica² occupò molta parte del tempo che l'attività teatrale gli lasciava libero.

Un attento pubblico poteva accorgersi subito di essa, poiché nella lettura dei testi prediletti gli conferiva una efficacia sobria ma molto incisiva. Chiaro esempio ne è il ricordo di un grande raduno di giovani a Palazzo Vecchio in cui si parlò di Dante e di Rimbaud; in quell'occasione si riuscì ad accoglierlo sul palco e Luzi lo persuase a leggere l'ultimo canto del *Paradiso*. In quel periodo, Orazio Costa aveva problemi di voce a causa delle corde vocali allentate ma quella lettura tesa, vibrante, adamantina riuscì a soggiogare quell'affollatissimo uditorio.

Il sodalizio artistico tra Costa e Luzi nacque quando il regista rivolse la sua attenzione alla drammaturgia contemporanea: durante gli anni compresi tra il 1970 e il 1980 e precisamente nel 1975, Costa, infatti, mise in scena *Processo a Gesù* di Diego Fabbri e l'inedito *Quinto evangelista* di Mario Pomilio. Nel 1979 rappresentò il terzo allestimento di *Vento notturno* di Ugo Betti e con *Ipazia* e *Il Messaggero* di Mario Luzi, Costa iniziò il suo rapporto intellettuale con il poeta, conosciuto durante il periodo nel quale Costa si trasferì da Roma a Firenze e si pose alla guida del Centro di Avviamento all'Espressione³. Il dialogo trentennale tra Orazio Costa e Diego Fabbri, autore che rappresenta una delle punte emergenti della drammaturgia nazionale post-pirandelliana in cui le opere sono strutturalmente e tematicamente tese a rappresentare forme eventuali dell'esame di coscienza da cui avrebbero dovuto prendere le mosse la ricostruzione etica della società italiana uscita dal fascismo, conferma, infatti, l'immagine di un regista capace di dar vita al testo, di misurarsi con testi difficili e disposto ad affidarsi alla penna di un contemporaneo oltre che ai classici già ampiamente sperimentati. Il regista, pertanto, è colui che si fa garante della coerenza dei segni e dei moduli della composizione scenica e confrontandosi con l'opera la elegge a forma di archetipi che si pongono come idee guida valide per testimoniare pro o contro l'ordine culturale contemporaneo e che «garantisce un'unità morale in un mondo fenomenicamente diviso, contribuendo così a ristabilirvi un ordine assoluto»⁴.

L'incontro con la drammaturgia contemporanea indusse Orazio Costa ad accettare la sfida della rappresentabilità della parola poetica dell'opera di Mario Luzi mettendo in scena, dopo un'anteprima di *Ipazia* a Poggio Imperiale a Firenze, *Ipazia* e *Il Messaggero* per l'Istituto del Dramma Popolare di San Miniato, la rappresentazione dei quali venne accolta con curiosità e rispetto a causa della difficoltà, subito riscontrata, della natura poetica del testo. Per comprendere la novità portata da Costa con la sua messinscena, di particolare interesse risultano le recensioni apparse nel luglio del 1979 sulle pagine dei

² Orazio Costa pubblica la sua prima ed unica raccolta di poesie con la prefazione di Orazio Costa nel 1992. Cfr. O. COSTA GIOVANGIGLI, *Luna di casa*, Firenze, Vallecchi editore, 1992.

³ G. TRAMONTANA, *Orazio Costa testimone della scena italiana*, in «Comunicazioni sociali», Milano, Università cattolica del Sacro Cuore, (1998), 3, 379

⁴ «La regia si confronta con l'opera scritta per elegerla a forma di archetipi tanto per il passato quanto per il presente, ma solo attraverso il coerente gioco espressivo di segni e moduli specifici della composizione scenica possono diventare proposte artistiche di idee guida valide a testimoniare pro o contro questo o quel senso dell'ordine culturale contemporaneo». R. TESSARI, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996, 80.

maggiori quotidiani. G. Prospero, nella recensione *Luzi: il dramma della cultura* apparsa su «Il Tempo» il 27 luglio 1979 sostiene che quella presentazione è risultata discreta, indicando, in termini molto generali ma cristallini, le coordinate del pensiero di Luzi. Apprezzabile è stato

l'eloquio semplice, quasi umile e spicciolo, con cui i presentatori hanno parlato del poeta: e con cui il poeta, rispondendo a qualcuno del pubblico, ha tenuto a sottolineare il distacco della sua opera dalla mera attualità, senza negare le implicazioni politiche e ideologiche, che dalla sua meditazione sulla storia si possono trarre.⁵

Il coraggio dell'operazione teatrale di Costa è stato sottolineato da Edoardo Bertani che evidenzia con sorpresa e quasi con meraviglia come dalla ricerca solitaria di un poeta,

ci vengano due fra i pezzi più attuali e problematici ed anche fra i più compiuti e maturi dal punto di vista della cultura scenica, che abbia dato in questi anni il teatro italiano; sempre che, naturalmente, si intenda la teatralità nel senso più strettamente legato alla parola, alla tensione intellettuale del *logos* sulla scena, e l'attualità nella sua concezione più allusiva e mimetica.⁶

Altrettanto indicativa la riflessione critica di Aldo Viganò che scopre che tutta la composizione lirica di Luzi è di carattere drammaturgico poiché nei suoi versi, tanto variati per ritmo, respiro e fantasia di struttura, ci sono delle cesure che suggeriscono all'attore la pausa significativa del fraseggio. Infatti, «la poesia drammatica consegna all'attore i ritmi e i significati con i quali l'autore ha vissuto la propria parola».⁷

Il verso, la parola prima di tutto e la necessità di concentrare su di essi la regia, arrivando ad una rarefazione della scena in cui la “voce” dell'attore è l'elemento portante, permettono di esaltare la modernità del dramma.⁸ Orazio Costa Giovangigli, ad una materia che offre poche possibilità o suggestioni visive, ha recato la sua sapienza di attento e profondo svisceratore della parola scenica, tanto più che questa parola è anche e in particolare parola poetica; infatti, non ha chiesto agli attori di “riempire” la scarna azione di gesti o di azioni mimiche superflue: li ha invece tenuti ad una asciuttezza severa, evitando al tempo stesso di cadere nella pura lettura o nella pura dizione.⁹ Dare veste scenica al dramma significava, infatti, evitare prima di tutto qualsiasi gusto per l'effetto scenico e porre l'accento sul tessuto verbale nel tentativo di renderlo chiaro senza per questo cadere sul piano di una lettura pura e semplice. Costa, secondo Poesio, ha regolato il gioco con estrema sapienza,

arricchendo le pause delle musiche originali di Sergio Prodigio ma soprattutto creando nella composizione quasi sacrale dell'assieme un clima di sospesa attesa: pareva davvero che là dietro i grandi finestroni aperti sulla notte si stendesse il sogno di un ponte, verso un tempo di ragione,¹⁰

⁵ G. PROSPERI, *Luzi: il dramma della cultura*, «Il Tempo», 27 luglio 1979.

⁶ E. BERTANI, *La più alta poesia in chiara pronuncia*, «Avvenire», 27 luglio 1979.

⁷ A. VIGANÒ, *Il fascino poetico dell'ambiguità*, in M. LUZI, *Rosales*, Genova 1983, Edizioni del Teatro di Genova, p. 161.

⁸ «Mi sono riservato una notevole libertà scenografica - credo che ciò abbia giovato notevolmente alla rappresentazione – perché, nonostante quei lontani e precisi riferimenti, il pubblico ha sentito i due drammi in maniera estremamente moderna». *Ibidem*

⁹ P. E. POESIO, *L'uomo messo alla prova*, «Il Resto del Carlino», 26 luglio 1979.

¹⁰ *Ibidem*

un tempo altro che pone in risalto «il nitore poetico di Luzi», così come si legge in un articolo senza firma pubblicato su «Il Corriere della Sera» il 26 luglio 1979: l'aspetto dialogico dei drammi di Luzi è stato posto in risalto, nella regia di Orazio Costa, da uno spettacolo nudo ed essenziale, quasi un oratorio. L'azione, tutta orizzontale, da basso rilievo, si svolge al proscenio mentre il palcoscenico è chiuso da pannelli con immagini fatiscenti di Alessandria e Cirene.¹¹ Gli allestimenti di Orazio Costa sono sostenuti da una precisione rispettosa dell'analisi del testo e rispetto ad *Ipazia* e al *Messaggero*, in *Rosales* «l'atemporalità storica è imposta direttamente dal testo di Luzi»¹², perciò il lavoro di astrazione della scena ha potuto essere teso all'estremo. Il regista, infatti, così afferma:

Ho voluto immergere l'azione in uno spazio molto particolare, proseguendo un lavoro di ricerca che ho già sperimentato in altri spettacoli e, mi pare, con risultati interessanti. Abbiamo cercato cioè di confezionare una scena il cui perimetro entro il quale l'attore agisce non è condizionato che dalla luce [...] Per esistere la luce deve essere rimandata da un corpo sufficientemente solido e la nostra scelta è caduta su un materiale trasparente che solo per necessità tecniche è plastica. [...] La scelta scenografica che è stata alla base del nostro lavoro in *Rosales* si è indirizzata appunto nella prospettiva di liberare l'attore dalla gabbia opaca della scenografia e di far concentrare su di lui tutta l'attenzione.¹³

L'attenzione della regia riporta l'attenzione sull'attore restituendo alla “parola” il ruolo di costruzione del personaggio e il regista deve sorvegliare che ciò che si verifichi ponendosi in costante rapporto di collaborazione con gli attori e svolgendo un attento lavoro di critica letteraria che permette a Costa di offrire spiegazioni sugli scritti destinati alla rappresentazione: in *Rosales* come in tutti i grandi testi di poesia teatrale, è la parola che costituisce i personaggi e sorvegliare che ciò che si avveri sulla scena significa in primo luogo l'esercizio di un'attenzione che riunisca non solo tutta una pratica di critica letteraria e drammatica, ma anche un particolare rapporto di corrispondenza con gli attori. La fatica degli attori ha il grande merito di aver reso docili quei versi difficili ma che già contenevano, in verità, una potenziale rappresentabilità che la sapiente regia di Orazio Costa ha svelato. L'allestimento è stato, infatti, costruito sulla base di un lavoro poderoso e magistrale incentrato sulla musicalità del verso che trova il suo ritmo in un gioco particolarissimo costituito sulla durata delle parole e delle sillabe, sull'attacco di una consonante, sull'accentuazione e sull'alternarsi sapiente delle pause; questa serie di rimandi compone un continuum naturale ritmico che non fa rimpiangere il fluire sublime e inarrestabile della parola poetica di Luzi sulla pagina scritta.¹⁴

L'atemporalità individuata da Ronfani fa riferimento alla potenzialità della parola e del verso di creare nello spazio vivente le immagini che prima erano solo suggerite dalla lettura.¹⁵ L'iniziale sensazione di spaesamento che coglie l'autore di *Rosales* alla prima lettura del testo da parte di Albertazzi è foriera di interessanti riflessioni:

Assistevò, lo *choc* da superare dall'indefinito divario che c'è fra la pura vocalità mentale delle parole scritte e la voce dell'attore che se le appropriava. Appropriandosene dà loro corpo e spessore, nello stesso tempo non può evitare l'imposizione di un limite, né fare a meno di restringere irrimediabilmente il campo della possibilità come accade sempre quando si passa dal virtuale al concreto. L'effetto era di spaesamento, ma non era, o non era sempre, di perdita; talvolta anzi l'acquisto di autorità e di forza evidente mi facevano pensare alla giusta e compiuta manifestazione

¹¹ S.f., *Quando il poeta diventa drammaturgo*, «Il Corriere della Sera», 26 luglio 1979.

¹² A. VIGANÒ, *Il fascino poetico dell'ambiguità*, p. 160.

¹³ *Ibi*, p. 168.

¹⁴ F. TEL, *I miti non si uccidono*, «La Città», 4 maggio 1983.

¹⁵ «Il regista Costa Giovangigli ha sottolineato l'atemporalità della vicenda morale (o religiosa, se si preferisce) narrata da Luzi immergendola in uno spazio-luce», U. RONFANI, *Uccidere Trokij? Don Giovanni dice no*, «Il Giorno», 4 maggio 1983.

del loro senso latente; ma anche ad una loro vita seconda perché la scena come convenimmo con Giorgio parlandone in pausa, è luogo di trasformazione più di quanto lo sia di risonanza e di rispecchiamento.¹⁶

Evidente è la coerenza tra le parole di Luzi sul problema dell'irreparabile restringimento della possibilità a cui viene sottoposto il verso nel passaggio da pagina scritta a parola espressa e le affermazioni di Costa sulla necessità di porre l'attenzione sul verso e, quindi, sulla recitazione, sulla parola, sull'attore. La scelta registica di Costa è ancora una volta generata da una profonda comprensione dell'autore e dall'esigenza di porsi, come 'medium' fra testo e scena¹⁷ lasciando aperta anche la possibilità di rivedere alcune parti del testo per poter effettuare un cambiamento di ordine di alcune scene.¹⁸

L'intima amicizia tra Orazio Costa e Mario Luzi ha favorito lunghe e serrate conversazioni¹⁹ tra i due sia in occasione della messa in scena di *Ipazia* sia nel caso di *Rosales*, così come Costa sostiene in un'intervista rilasciata ad Aldo Viganò nella quale dichiara, inoltre, di essere consapevole della propria capacità di comprensione profonda dei meccanismi che sottendono al testo da «coordinare»²⁰ nel rispetto dell'autenticità della parola.

Il rapporto con il testo, anche per quanto riguarda Luzi, non si esaurisce nella lettura dell'opera allestita ma è integrato da un'effettiva possibilità di verifica in un dialogo con l'autore. Nel teatro di Luzi è possibile anche rilevare una sintonia con la convinzione di Costa che il teatro è «rivelazione, manifestazione di un profondo della coscienza attraverso il linguaggio poetico».²¹ Luzi parla di poesia e rivelazione come due aspetti peculiari della stessa dimensione²² e la natura poetica della sua opera drammatica lo pone in forte somiglianza con le forme ideali di un nuovo teatro che è oggetto della ricerca di Costa.²³

¹⁶ M. LUZI, *La grande emozione di sentire Albertazzi che regala una seconda vita alle mie parole*, «Il Corriere della Sera», 23 aprile 1983.

¹⁷ «È da molto tempo che mi sono staccato dall'abitudine di enunciare idee di regia. [...] Un sottile movimento è realizzato dagli attori proprio nel modo di porgere la loro espressione, la quale appunto, non è affatto quella che si potrebbe realizzare in un oratorio, dove l'attore rimane immobile e funge solo da strumento che lascia uscire delle note. Qui il personaggio è vivo sulla scena, ha le sue reazioni di creatura vivente e partecipante a quello che dice», in A. VIGANÒ, *Il fascino poetico dell'ambiguità*, 164.

¹⁸ «L'unico intervento di Costa sul testo di Luzi è stato il cambiamento di ordine di alcune scene, e questa operazione ha consentito di ottenere dei risultati interessanti. Merito di Costa è di aver saputo rispettare la dimensione di ambiguità propria di ogni testo poetico e più che mai di *Rosales*, non costringendolo nelle strettoie di una significazione unica, ma rendendone possibile la lettura a differenti livelli; la più adeguata a un'opera che ha conquistato un piano di riflessione in cui sono presenti contemporaneamente le problematiche psicologiche-esistenziali, storico-sociale e mitico-religiosa», *Ibidem*.

¹⁹ «Sia quando mettevo in scena *Ipazia* sia in questo caso (*Rosales*), ho avuto delle lunghe e serrate conversazioni con Luzi; ritengo però che mi abbia soprattutto giovato il lavoro che ho svolto con lui per quella lettura drammatica delle sue poesie, che abbiamo realizzato recentemente a Firenze, insieme ad Ilaria Occhini», *Ibidem*.

²⁰ «Un teatro che per l'autore e per il 'coordinatore' non si è mai basato sull'artificio scenico fine a se stesso, sulla spettacolarità epidermica, ma sull'autenticità della parola e su un processo dialogico basato sulla coscienza, che potremmo definire come un 'passaggio diretto di verità'. G. F. BELARDO, *Un premio al regista del teatro dei valori*, «L'Osservatore romano», 19-20 novembre 1984, 3.

²¹ VIGANÒ, *Il fascino poetico dell'ambiguità*, 164.

²² *Ivi*, 168.

²³ «Mi pare che nessuno potrà disconoscere in Luzi non solo un autore drammatico di particolare originalità ma soprattutto un autore molto vicino alle forme ideali che vagheggiamo nelle sollecitazioni che andiamo facendo per un teatro che, essendo di poesia, sia perciò veramente nuovo e teatro», *Ivi*, 162.

Per incidere significativamente nella storia del teatro, un autore deve essere «universale»,²⁴ cioè capace di segnare profondamente il contesto storico, sociale, culturale e spirituale, in linea con la concezione che egli aveva del teatro e che gli proveniva dalla lezione di Jean Copeau²⁵: il teatro di Betti e di Fabbri con il loro credo artistico spirituale e Luzi con la dimensione universale della poesia rispondono a quei requisiti di universalità che un testo drammatico deve possedere per essere rappresentato. Da queste considerazioni dipende anche la selezione degli scritti che, quindi, dovevano essere scelti in base «ad alto contenuto spirituale»²⁶ preferendoli a «copioni di valore mondano o transeunte»²⁷. L'amicizia tra Costa e Luzi, si rivela foriera di profondi legami anche sul piano artistico che vennero certamente influenzati da quella corrispondenza affettiva che, se pur tardiva, era destinata però a segnare fecondamente le loro esistenze.

²⁴ «I grandi testi sono grandi avvenimenti dell'umanità, che ha sempre più bisogno di ispirazione. L'autore di oggi, se vuole esistere, se vuole avere la portata sociale, storica, poetica che ci si attende da lui, deve essere *universale*», E. CARLONI, *La scena italiana secondo Orazio Costa*, in «Ridotto», (1995), 12, 5.

²⁵ Jacques Copeau (Parigi 1879- Pernand-Vergelesse 1949). Fu critico, attore, regista e drammaturgo; fu il fondatore del teatro Vieux Colombier che offriva un modello di teatro contrapposto a quello commerciale. Attori come Dullin, Jouvet, Barrault e Vilar si formarono nel Vieux Colombier. In Borgogna, nel 1925, fonda, con un gruppo di allievi, i Copiaus e nel 1932, a conclusione di questa esperienza, torna a Parigi e nel 1933 cura le messe in scena fiorentine del *Mistero di Santa Uliva*, di un Anonimo e nel 1938 *Come vi piace* di Shakespeare. Nel periodo 1940-1941, ricopre l'incarico di amministratore della Comédie Française, ma dopo un anno dovette dare le dimissioni perché era sgradito ai tedeschi che occupavano la Francia. Cfr. TRAMONTANA, cit., 351.

²⁶ C. TRABUCCO, *Il teatro come tempio*, «Orizzonti», 15 ottobre 1967.

²⁷ *Ibidem*.