

# **As an eternal metamorphosis: Orazio Costa and mimesis**

Tiziana Bonsignore

Tizianabonsignore@outlook.it

Abstract: Orazio Costa, theater director and teacher for over thirty years at the National Academy of Dramatic Arts in Rome, is the author of a pedagogical system called *mimic method*. It consisted of a theory and a practice aimed at revitalizing the concept of mimesis. The practice included exercises on identification with natural phenomena, necessary for staging dramas respectful of human nature and poetic inspiration. While Avant-gardes rejected art as imitation of an object, and the new theatrical forms refused the value of the dramaturgical text within the performance, Costa defended the role of literature and the representation of human events in the theatrical ritual. Despite the accusations of traditionalism, his idea of mimesis is absolutely in line with the twentieth-century reception of the notion. Like authors such as Benjamin, Adorno, Ricoeur, the director has analyzed mimesis as an innate behavior, and he based his aesthetic positions on this conception. For Costa, art is the wonderful metaphor of the encounter between the individual and nature, which pushes towards forms of expressions comprehensible to the community.

Keywords: Mimesis, Theatre, Poetry, Metaphor

# Come perenne metamorfosi. Orazio Costa e la mimesi

Tiziana Bonsignore

Tizianabonsignore@outlook.it

## 1. Orazio Costa: le ragioni di una *damnatio memoriae*

Bandire ogni forma di imitazione: era quanto tuonava il Manifesto dei Pittori Futuristi nel 1910. In genere, al di là delle differenti posizioni estetiche, le avanguardie del primo Novecento concordavano sul rifiuto dell'arte come rappresentazione della realtà. Ciò vale anche per il teatro, fino ad allora luogo della *mimesis* per eccellenza. La nuova generazione di registi rifiutava il dramma tradizionale, basato sulla resa letteraria delle vicende umane, e vi sostituiva eventi fortemente spettacolari, incentrati sulla fisicità dell'interprete come uomo e non come personaggio. Secondo la nota formula di Erika Fischer-Lichte, si contestava che l'interprete fosse puro corpo semiotico, soggiogato dai contenuti desunti dal testo drammaturgico<sup>1</sup>. Eppure, è esistito un regista in controtendenza: Orazio Costa.

Nato a Roma nel 1911, a diciassette anni Costa conobbe il critico teatrale Silvio D'Amico, il quale insistette affinché intraprendesse la carriera teatrale. Tra il 1937 e il 1938 Costa fu in Francia per un tirocinio al seguito di Jacques Copeau, regista francese tra i più innovativi del tempo. Nel 1945 otteneva la cattedra di regia presso l'Accademia Nazionale di Arti Drammatiche, dove si era precedentemente diplomato. Coprì questo ruolo per oltre un trentennio, fino a quando, a causa delle tensioni legate alla contestazione studentesca, si dimise. Il suo modo di fare teatro, profondamente legato a un'idea letteraria e poetica del dramma, appariva allora reazionario. A ciò va aggiunta la dichiarata fede cristiana del regista, nonché il rifiuto di ogni ingerenza da parte della politica nel proprio operato. Anche per questi motivi, Costa fu oggetto di una vera e propria *damnatio memoriae* che ne ha squalificato la portata innovativa delle concezioni estetiche. I principi da lui delineati offrono invece una teoria della *mimesis*

---

<sup>1</sup> E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo* (2004), tr. it. a cura di T. Gusman, Carocci, Roma 2016, p. 138

contemporanea e impreveduta, affine agli studi di quanti (Cassirer, Ricoeur, Derrida), secondo il canone stilato da Wulf e Gebauer nel loro *Mimesis*, hanno dato nuova linfa alla ricezione novecentesca della nozione. La specificità del regista è nell'adozione di una prassi che completa e verifica la teoria, e che trova applicazione in un originale metodo pedagogico: il metodo mimico.

## 2. Una teoria performativa della *mimesis*

I testi costiani sono ancora inediti: i suoi maggiori interventi sono stati raccolti nelle opere di Maricla Boggio, Giangiacomo Colli e Laura Piazza<sup>2</sup>. L'analisi del materiale a disposizione restituisce un complesso edificio che consta di due piani: uno speculativo, volto all'indagine della *mimesis* quale istinto insopprimibile dell'essere umano, e uno applicativo, legato agli esercizi previsti dalla pedagogia attoriale. La dialettica delle due componenti consente di superare il limite individuato da Wulf e Gebauer nella storia delle speculazioni intorno alla mimesi:

La storia della mimesi non rivela tanto una mancanza di disciplina concettuale, quanto piuttosto una resistenza alla costruzione di teorie. Essa rende evidente, infatti, una sfiducia verso le strumentazioni e i procedimenti di una "teoria pura" che rifiuta qualsiasi mescolanza con la prassi degli esseri umani<sup>3</sup>.

Per gli studiosi la *mimesis* è anzitutto un'azione corporea, sviluppata dapprima nelle culture orali. Anche quando è verbale rimane comunque un "parlare che mostra": «Alla corporeità della *mimesis* si lega anche il *performativo*, in quanto attualizzazione, esecuzione di ciò che viene mostrato»<sup>4</sup>. Alla nozione si lega la facoltà di fare del rappresentato una forma di spettacolo basato sull'interazione tra mittente e ricevente della rappresentazione. Il metodo mimico di Costa risponde a questa istanza fin dalle sue prime elaborazioni, risalenti all'inizio degli anni '40.

---

<sup>2</sup> In particolare, i testi di Maricla Boggio per i tipi di Bulzoni, ma anche L. Piazza, *L'acrobata dello spirito*, Titivillus, Pisa, 2018 e G. G. Colli, *Una pedagogia dell'attore: l'insegnamento di Orazio Costa*, Bulzoni, Roma, 1989. In lavorazione un progetto editoriale diretto da Stefano Geraci, studioso e docente di teatro all'Università Roma Tre, che prevede la pubblicazione di quattro volumi sull'attività di Costa per l'editore La Casa Usher.

<sup>3</sup> G. Gebauer, C. Wulf, *Mimesis. Cultura, arte, società* (1992), tr. it. a cura di A. Borsari, Bononia University Press, Bologna, 2017, p. 14

<sup>4</sup> *Ibid.* Corsivo del testo

In quanto difensore della *mimesis* teatrale, Costa già subito dopo il suo tirocinio presso Copeau si era schierato a tutela della funzione drammaturgica del testo. Nel saggio *La regia teatrale*, apparso nel 1939, scriveva: «La recitazione di un testo in pubblico è [...] una pubblicazione. Quando questo testo è una poesia lirica si pubblica una poesia lirica, quando un discorso si pubblica un discorso, quando un testo dialogico, si pubblica teatro»<sup>5</sup>. L'allestimento drammatico è a tutti gli effetti subalterno alle esigenze del testo, al cui *stile* la rappresentazione deve uniformarsi. Nelle *Note alla regia di un Mistero medievale*, spettacolo allestito da Costa nel 1940, lo stile del testo è inteso come “tono”, coloritura espressiva di una determinata visione del mondo. In particolare, il carattere stilistico delle laude sacre è per il regista evocativo di una dimensione in cui si sciogliono, in una «superiore e formidabile unità», i conflitti e i drammi del singolo, nella «vittoria sul tempo storico [che è] la tipica atmosfera del teatro religioso cristiano, non solo rappresentazione di misteri sacri, ma esso stesso sacro mistero»<sup>6</sup>.

Una simile posizione richiama le teorie espresse da Auerbach nel suo *Mimesis* del 1946, considerato da Wulf e Gebauer «il primo e il più noto lavoro complessivo sulla storia della *mimesis*»<sup>7</sup>, ma successivo alla regia del *Mistero* di almeno un lustro. Anche per Auerbach la disposizione spirituale degli individui trova espressione nel linguaggio poetico, articolandosi in forme specifiche in relazione al periodo storico<sup>8</sup>. Come già quella di Costa, anche la ricerca di Auerbach appare legata alle implicazioni linguistiche e retoriche della letteratura oggetto della propria analisi. Nel primo capitolo del suo *Mimesis* questi indaga ad esempio i caratteri dell'epica omerica, tra i quali la continuità ritmica e l'adozione della paratassi:

I singoli elementi della rappresentazione vengono ovunque messi in chiarissima relazione reciproca, e un gran numero di congiunzioni, d'avverbi, di particelle e d'altri strumenti sintattici, tutti ben definiti nella loro importanza e finemente graduati, delimitano fra di loro le persone, le cose e gli avvenimenti, creando allo stesso tempo un collegamento fluido e continuo<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> O. Costa, *Saggio sulla regia* (1939), in M. Boggio, *Mistero e teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*, Bulzoni, Roma, 2004, p. 26

<sup>6</sup> Id., *Note alla regia di un mistero medievale* (1940). Ivi, p. 41

<sup>7</sup> G. Gebauer, C. Wulf, *Mimesis*, cit., p. 22

<sup>8</sup> Ivi, p. 24

<sup>9</sup> E. Auerbach, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale* (1946), tr. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Vol. I, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2000, p. 7

La lineare e piana organizzazione prosodica del verso sarebbe indicativa di una particolare visione del mondo, connotata da “semplicità” nella raffigurazione dell’uomo e «nel rapporto con la realtà della vita»<sup>10</sup>. La poesia è insomma espressione del proprio contesto, avvertimento del reale per come esso può presentarsi all’uomo che vive in uno specifico segmento del tempo. In questo, le teorie della mimesi concepite da Auerbach e Costa sono coincidenti; tuttavia, sul piano delle *modalità* dell’espressione si misura uno scarto significativo. Per Auerbach il poetico è un fatto testuale; a questo proposito, osservano Gebauer e Wulf: «Le cose stanno in maniera diversa e più complessa [...] Le trascrizioni testuali della poesia omerica codificano uno stile di discorso essenzialmente tipico del linguaggio parlato e mostrano chiari contrassegni dell’oralità»<sup>11</sup>. Ciò di cui Auerbach non teneva conto sono le condizioni materiali del *medium* della fruizione, e dunque della performance, legata invece al più ampio quadro culturale di riferimento. Da parte sua, Costa dimostra di essere più consapevole del problema, e per lui l’adesione alle qualità stilistiche del testo non si deve mai tradurre in tentativi decontestualizzanti:

Chi si appresta a mettere in scena un dramma scespiriano parte logicamente da un testo stampato: ebbene in questo testo [...] le scene risultano separate; non solo, ma il cambiamento di luogo contribuisce a creare tra di esse una soluzione di continuità che in realtà non esiste. Chi conosce i sistemi di messa in scena del teatro scespiriano deve ricordare che il mutamento di luogo non comportava un cambiamento di scena, ma un semplice spostamento della scena, con assoluta continuità drammatica: si rilevano in tal modo unità di tono tra scene contigue e addirittura sviluppi unitari che l’interruzione tipografica aveva apparentemente distrutto<sup>12</sup>.

Dunque Costa si spinge oltre: per lui la mimesi è anzitutto un’azione corporea, una questione scenica, un dato concreto; le esigenze dell’allestimento spostano la coscienza del rapporto che intercorre tra stile, *mimesis* e realtà sul piano del performativo e delle sue urgenze materiali. Solo così la scenografia e l’interpretazione attoriale possono essere aderenti allo stile poetico ricercato:

Nei riguardi della rappresentazione l’attore è la materia per mezzo della quale si manifesta lo spirito dell’autore, la materia più nobile e come tale la più ribelle. Materia umana, materia autonoma: strana contraddizione in termini. Ma in realtà se vogliamo il dramma dell’attore come uomo è proprio in questa sua contraddizione: essere materia, cioè dover subire

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 15

<sup>11</sup> G. Gebauer, C. Wulf, *Mimesis*, cit., pp. 26-27

<sup>12</sup> O. Costa, *Saggio sulla regia*, cit., p. 33

l'impronta del genio altrui, essere autonomo, cioè soffrire di questa imposizione e goderne, che è un po' lo stesso<sup>13</sup>.

Si consideri la posizione di Edward Gordon Craig, il quale aveva rifiutato di vedere nell'uomo un "materiale" adatto al teatro<sup>14</sup>. Nella sua ottica, la recitazione del testo era manifestazione della schiavitù imposta dalla letteratura sul corpo dell'attore, ridotto a mera cassa di risonanza di altrui pensieri e utilizzata dal poeta a proprio personale ludibrio<sup>15</sup>. Costa si manifesta certo consapevole delle resistenze opposte dall'interprete nei confronti del testo, tanto da riconoscere che alcuni attori possano percepire la battuta come un'entità estranea<sup>16</sup>. Tuttavia, il metodo mimico serviva proprio a risolvere questa difficoltà e le sue cause. Esso si fondava sull'idea per cui l'interpretazione del testo, ovvero la traduzione in gesti, atti e voce dell'opera drammaturgica, fosse una vera e propria necessità alla quale l'attore «cede per naturale istinto»<sup>17</sup>.

La liberazione di tale istinto consente un allestimento conforme allo spirito poetico del dramma e al lavoro dell'attore:

E così via via sempre partendo dal tono del testo, in virtù di una fantasia mimetica, che direi propria del senso teatrale, dal gesto passando alla veste, dalla veste all'architettura all'ambiente, mi illudo di aver costruito attorno all'iniziale mollusco la sua propria inconfondibile conchiglia, senza rischiare di mandarlo ad abitare, come l'eremita Bernardo, in una conchiglia non sua<sup>18</sup>.

L'allestimento delle *Laude* ha presupposto un lavoro sul testo rispettoso del suo stile, della sua coloritura: elocuzione, gesto, scenografie restituivano una mimesi dell'immaginario cui la sacra rappresentazione apparteneva, tanto che alcuni osservatori vi videro un riferimento al Beato Angelico «dell'ultima carola»<sup>19</sup>. Per giungere a questo risultato è stata necessaria l'applicazione di una prassi specifica: il metodo mimico, sulla cui teoria ci si soffermerà immediatamente.

---

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 36

<sup>14</sup> E. G. Craig, *L'attore e la supermarionetta*, in *L'arte del teatro* (1911), trad. it. di F. Marotti, Feltrinelli, Milano, 1971, p. 33

<sup>15</sup> *Id.*, *Di alcune cattive tendenze del teatro moderno*, cit., p. 67

<sup>16</sup> O. Costa, *Note alla regia*, cit., p. 38

<sup>17</sup> *Id.*, *Note alla regia*, cit., p. 38

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 51

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 52

### 3. L'istinto mimico e la rappresentazione ritmica del reale

Nei testi redatti intorno al 1950, Costa delinea una teoria dell'istinto mimico che a pieno diritto inserisce il regista tra quanti, secondo Wulf e Gebauer, hanno individuato nella *mimesis* una nuova matrice antropologica, volta a indagare la nozione come «accesso al mondo, al linguaggio e alla scrittura»<sup>20</sup>. Studiosi come Benjamin, Adorno, Derrida e Ricoeur non intendono più la mimesi come parametro utile a misurare la fedeltà dell'opera d'arte a un modello. Nei loro studi essa è piuttosto un *comportamento* necessario alla comprensione della realtà mediante il superamento della scissione tra oggetto e soggetto della conoscenza<sup>21</sup>. In questa sede si metteranno in luce alcune tra le molte relazioni che legano Costa a questo ambito di studiosi, al fine di dimostrare l'assoluta attualità delle sue concezioni.

Quando venivano pubblicate le sue *Linee generali d'un metodo mimico per la preparazione dell'attore e per l'interpretazione drammatica*, nel 1950, Costa insegnava in Accademia da cinque anni. Un alone di mistero circonda ancora l'origine dalla quale egli avrebbe tirato fuori, parafrasando le sue stesse parole, “questa specie di sistema”<sup>22</sup>: nonostante le *Linee* siano ancora tra i suoi primi atti teorici, rappresentano ad oggi uno dei testi più esaurienti intorno alla concezione di mimesi elaborata dal regista. Esse svolgono una ricostruzione delle fasi attraverso le quali l'uomo sarebbe giunto allo sviluppo delle arti e individuano nel movimento del corpo il loro «comune fattore»<sup>23</sup>. A prescindere dalle specifiche tecniche e materiali di ciascuna pratica, l'autore sostiene infatti che l'espressione artistica sia anzitutto una forma di organizzazione del moto, e in particolare del moto istintivo suscitato dall'incontro tra l'uomo e i fenomeni. Come spiegato anche nelle *Note* alla regia del *Poverello* di Copeau, diretto da Costa nel 1950 presso il Duomo di San Miniato, l'istinto mimico sarebbe l'urgenza fisica per la quale «di fronte alla realtà ci adeguiamo ad essa, tendendo ad assumere una forma che ne è la

---

<sup>20</sup> G. Gebauer, C. Wulf, *Mimesis*, cit., p. 321

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> O. Costa, *Lettera al nipote Nicola*, Assisi, 1966, in M. Boggio, *Mistero e teatro*, cit., p. 234

<sup>23</sup> Id., *Linee generali s'un metodo mimico per la preparazione dell'attore e per l'interpretazione drammatica* (1950), in G. G. Colli, *Una pedagogia dell'attore*, cit., pp. 136-37

trasposizione antropomorfica»<sup>24</sup>. L'uomo è portato per natura a imitare col corpo la forma dell'oggetto che cade sotto i suoi sensi, identificandosi e assimilandosi ad esso secondo una propensione poi censurata dalla civiltà.

Ciò trova un importante referente in Cassirer. Nel capitolo relativo *Il linguaggio nella fase dell'espressione sensibile* de *La filosofia delle forme simboliche*, l'autore aveva criticato gli schemi e i parametri propri della «maniera dogmatica di considerare», la quale «prende le mosse dall'essere del mondo come da un punto dato e ben fisso nella sua unità» e «crea rigide suddivisioni dell'essere: lo divide, per esempio, in realtà “interna” ed “esterna”, in realtà “psichica” e “fisica”, in un modo delle “cose” e delle “rappresentazioni”»<sup>25</sup>. Invece, osserva Cassirer, lo studio della conoscenza deve emanciparsi da queste costrizioni concettuali per adottare un parametro mobile: il movimento e il correlato senso del movimento, che unifica soggetto e oggetto della rappresentazione nel medesimo rapporto<sup>26</sup>.

La condizione originaria dell'incontro tra soggetto e oggetto descritta da Cassirer è affine a quella alla quale Costa indusse l'attore Antonio Pierfederici in occasione dell'allestimento del *Poverello* di Copeau, dramma allestito dal regista nel 1950. Costa esortava l'interprete, nei panni di Francesco di Assisi, a sentire in sé la natura lodata dal santo, rendendosene parte senza soluzione di continuità:

San Francesco è come ognuna delle creature esaltate da quella laude e lo è contemporaneamente, in una meravigliosa e apparentemente assurda unità; devi dunque cercare di realizzare questo. Creandoti la natura di ognuna delle creature lodate e provandoti che ognuna della loro qualità può divenire forma vera di atto, di gesto, di voce, in una superiore e quasi soprannaturale creatura<sup>27</sup>.

L'applicazione del metodo mimico cercava di ripristinare il momento del meraviglioso incontro tra l'uomo e la natura che, come osservato anche da Benjamin, ha caratterizzato in senso ontogenetico e filogenetico l'evoluzione dell'uomo<sup>28</sup>. Ciò vale anche per Costa,

---

<sup>24</sup> O. Costa, *Note alla regia*, cit., p. 103. Corsivo del testo

<sup>25</sup> E. Cassirer, *Il linguaggio*, in *Filosofia delle forme simboliche* (1923), tr. it. di E. Arnaud, Vol. 1, La Nuova Italia, Firenze, 1965, p. 146

<sup>26</sup> Ivi, p. 148

<sup>27</sup> O. Costa, *Note alla regia* del *Poverello*, in M. Boggio, *Mistero e teatro*, cit., p. 104

<sup>28</sup> W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica* (1933), tr. it. di E. Gianni, Vol. 5, Einaudi, Torino, 2003, p. 848

il quale delinea un vero e proprio processo di sviluppo della facoltà mimetica. Secondo il regista, alla pedissequa riproduzione degli aspetti esteriori degli oggetti della percezione, sarebbe subentrata la “mimazione”, da intendersi come «l’azione spontanea con la quale si risponde, con l’intento che chiamiamo imitativo, alla vita di un fenomeno identificato come unitario e dotato di vita propria»<sup>29</sup>. La mimazione avviene quando l’individuo diviene consapevole dei rapporti che intercorrono tra i propri arti e le parti del fenomeno rappresentato; ad esempio, si verifica quando il bambino, nel mimare il volo di un uccello, muove le braccia come se fossero ali. In questo modo si stabilisce una corrispondenza biunivoca tra il soggetto e l’oggetto della percezione, che viene investito di una qualità umana o, per dirla con Cassirer, di una «superiore spontaneità spirituale». Il bambino che muove le sue braccia diviene, nella propria coscienza, un uccello, e allo stesso modo l’animale viene antropomorfizzato, giacché si pone una relazione tra le sue ali e gli arti superiori dell’essere umano. In questo modo il movimento mimico lega in un unico momento il soggetto e l’oggetto della rappresentazione, uniti da una reciproca analogia. Ma Costa non si è limitato alla sola speculazione: egli ha posto tali idee alla base di un’effettiva prassi attoriale. L’indagine del suo “mimetodo” completa e vivifica le nozioni altrove espresse soltanto in sede teorica; ma essa comporta anzitutto alcune considerazioni sulle idee del regista intorno al “ritmo”, sul quale fonda l’intero approccio pedagogico.

Secondo il regista la mimazione di un fenomeno è resa possibile dall’individuazione dei suoi “ritmi”. Il mimante, nel confrontarsi con l’oggetto che cade sotto i suoi sensi, scorge nella sua configurazione un comporsi di picchi e inflessioni, una maggiore o minore pregnanza di determinati dati formali. Tali qualità costituiscono un motivo modulare, si potrebbe dire un *pattern*, come Costa spiegava ancora nel 1970:

Nella ricchezza dei dati viene colto istantaneamente il ritmo apparente, nella sua forma udibile o visibile più affine all’osservatore [...], venendo insieme il numero minore possibile di accidenti espressivi: gli accenti della forma. [...] Sia questa una realtà fisica o una adozione psicofisiologica, è certo che il ritmo è l’elemento sintetizzatore per eccellenza, e anche

---

<sup>29</sup> O. Costa, *Linee*, cit., p. 151

quando ci si trovi davanti a un moto continuato la tendenza è di rinvenirvi la struttura metrica<sup>30</sup>.

Tale concezione di ritmo trova corrispondenza in certi spunti elaborati nell'ambito della *Gestalt*, come oltretutto ammesso dallo stesso Costa<sup>31</sup>. Ad esempio in *Arte e percezione visiva* (del 1954, quattro anni successiva alle *Linee*), Rudolph Arnheim sostiene che la percezione “afferra” soltanto alcune caratteristiche preminenti tra le numerose informazioni contenute all'interno dell'immagine: «Siamo in grado di riconoscere un conoscente a grande distanza soltanto dalle proporzioni o dai movimenti quanto mai elementarmente abbozzati»<sup>32</sup>. Tali “caratteristiche preminenti” sembrano assolvere alla stessa funzione che Costa attribuisce al ritmo; si consideri intanto come per Arnheim la facoltà di individuare aspetti salienti propria della visione implica l'applicazione di “concetti percettivi sintetici”:

Il percepire consiste nella formazione di “concetti percettivi”. Ad un normale modo di pensare questa terminologia apparirà alquanto spiacevole, giacché di solito si considera che i nostri sensi siano limitati a dati concreti, mentre i concetti hanno a che fare con dati astratti. E tuttavia il processo visivo [...] sembra rispondere ai requisiti di una formazione concettuale<sup>33</sup>.

Questo accade perché la visione organizza il materiale sensibile entro schemi formali, compiendo «a un livello sensoriale ciò che, nel campo del ragionamento, si indica come “comprensione”»<sup>34</sup>. Il ritmo costiano, che nelle *Linee* è stato descritto come “definitore di forme”<sup>35</sup>, ha la stessa funzione dei concetti percettivi: esso sintetizza la forma isolandone i tratti peculiari, i quali poi diventano il contenuto oggettivo della mimazione: «Il rispecchiare istantaneo [...] si ordina nelle nostre membra secondo motivi che partecipano a un tempo della forma grafica dell'oggetto e del suo ritmo con particolare rilievo di accentature e inflessioni»<sup>36</sup>. Non solo: Arnheim e Costa concordano nel

---

<sup>30</sup> Id., *Relazione presso la Fondazione Isola di S. Giorgio* (1978), in M. Boggio, *Mistero e teatro*, cit., p. 154

<sup>31</sup> «Attività filosofica molto vicina alla nostra mimica è la filosofia della Gestalt», ma non aggiunge altro in proposito. Id., *Intervista* (1992), in L. Piazza, *L'acrobata dello spirito*, cit., p. 21

<sup>32</sup> R. Arnheim, *Arte e percezione visiva* (1954), tr. it. Di G. Dorfles, Feltrinelli, Milano, 2003, p. 56

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 59

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> O. Costa, *Relazione*, cit., p. 154

<sup>36</sup> Id. *Linee*, cit., p. 139

sostenere che la forma sia in sé dotata di un contenuto affettivo che prescinde dalla disposizione psicologica dell'osservatore, ma che piuttosto appartiene alla conformazione visiva propria dell'oggetto della visione<sup>37</sup>. È su questo punto che interviene il mimetodo costiano: all'interprete non viene chiesto di riprodurre un aspetto esteriore o una condizione psichica, ma anzitutto di addentrarsi nella forma dell'oggetto accogliendone, attraverso l'analisi e la performance di ritmi sintetici, il nucleo fisico e affettivo che ne consente al contempo la conoscibilità e la restituzione mimica.

Ne *L'uomo e l'attore*, il documentario sul mimetodo diretto da Maricla Boggio, è possibile vedere come avvenisse concretamente la mimazione del fenomeno<sup>38</sup>. In un episodio, Costa invita i suoi allievi a mimare una nuvola. Gli studenti non assumono la forma esterna del fenomeno, ma piuttosto agiscono una successione di gesti ampi, distesi: il ritmo visivo del loro moto è lento, ampio come vapore. Successivamente, chiamati a divenire pioggia e grandine, gli studenti incrementano la velocità del proprio movimento, muovendo gli arti secondo archi spezzati e irruenti, in caduta verso il basso. Quando "spiove" si rasserenano: il ritmo torna a dissiparsi, fino all'estinzione del gesto. I mimanti non hanno riprodotto una forma esterna, ma sono entrati appassionatamente al suo interno, traducendone la ritmica figurale in moto, in atto umano. Attraverso la mimazione, gli allievi di Costa apprendono un modo nuovo, più autentico, di conoscere il mondo adattandovisi fisicamente.

Il corpo è inteso da Costa come un dispositivo gnoseologico. È un punto che richiama le teorie di Plessner, il quale nel 1936 aveva definito il sistema motorio come il *medium* necessario alla comprensione della realtà, poiché esso presiede all'attività sensoria<sup>39</sup>. Per Plessner la conoscenza consiste nella reciproca adattabilità tra le proprietà strutturali delle cose e le modalità di azione dei sensi:

---

<sup>37</sup> Arnheim riporta un'esperienza a questo proposito interessante: «Quando osserviamo un danzatore, la tristezza o la gioia dell'atteggiamento sembrano essere direttamente implicite nei movimenti stessi della danza [...]. Il significato di questa teoria si può illustrare riferendoci ad un esperimento da Jane Binney nel quale i membri d'un gruppo danzante d'un college furono richiesti individualmente di improvvisare su argomenti come la tristezza, la forza, o la notte. Le esecuzioni dei diversi danzatori mostrarono un notevole accordo: per esempio nella rappresentazione della tristezza il movimento era lento e limitato a uno stretto percorso, si valeva prevalentemente di forme curve e mostrava scarsa tensione». R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit, p. 365-66

<sup>38</sup> M. Boggio, *L'uomo e l'attore*. Firenze, il MIM, prod. Rai, Roma, 1985

<sup>39</sup> H. Plessner, *Sensibilità e intelletto. Un contributo sulla filosofia della musica* (1936), in *Studi di estesiologia. L'uomo, i sensi, il suono*, tr. it. di A. Ruco, CLUEB, Bologna, 2007, p. 121

La natura senza un occhio che la vede, un orecchio che l'ascolta non sarebbe effettivamente luminosa, ma possibilmente luminosa, mai sonora ma possibilmente sonora [...] In ogni qualità si ha l'aspetto percettibile della cosa e la modalità di sensazione del soggetto. Entrambe si adattano strettamente l'una all'altra, cosicché nella percezione di partecipa alla proprietà delle cose riproducendole<sup>40</sup>.

Allo stesso modo per Costa «il proprio dell'uomo è proprio qui: l'incontro (o all'incontro) di una disponibilità motoria organica con la sollecitazione offerta dalle immagini a realizzarla secondo un'analogia immediata e sempre più sottile e capillare».

Per il regista la mimazione è un processo conoscitivo che consta di due fasi: una interpretativa e una creativa<sup>41</sup>. È interpretazione stabilire una relazione analogica tra il *pattern* ritmico del fenomeno e le condizioni fisiche ed espressive del mimante. È creazione la scelta impreveduta di soluzioni attoriali attraverso le quali rendere la rappresentazione del modello, ed è legata alla specifica corporeità di ogni interprete. I due momenti non sono coincidenti:

Se anteponiamo il termine "interpretativo" al termine "creativo" è per il fatto che questo rispecchiamento plastico e ritmico dell'oggetto avviene prima di tutto con un apprezzamento delle sue parti e con una riduzione di questi rapporti ai mezzi espressivi corporei di cui disponiamo; e questo è proprio interpretazione<sup>42</sup>.

Mentre le regie coeve, prima di avanguardia e poi di post-avanguardia, sostituivano alla rappresentazione drammatica una più libera e creativa gestualità, Costa nelle *Linee* affermava che «forse creatività per l'uomo è il grado di originalità dei rapporti di corrispondenza tra oggetto e immagine riflessa: *invenzione sì, ma di analogie*»; all'uomo non resta che «l'illusione della creatività»<sup>43</sup>. L'originalità assoluta è inarrivabile: ciò che invece è concesso è il reperimento di somiglianze imprevedute tra gli oggetti del creato, ai quali assimilarsi in corpo e spirito. Rispetto alle rivendicazioni del teatro contemporaneo, le posizioni di Costa potrebbero apparire retrive. In realtà, esse avevano lo scopo di fornire all'uomo di teatro strumenti critici originali, utili al raggiungimento di un'interpretazione nuova e più espressiva del testo drammatico. Alle rumorose istanze

---

<sup>40</sup> Id, *Autorappresentazione inedita alla "Unità dei sensi"* (1980), cit., p. 68

<sup>41</sup> O. Costa., *Linee*, cit., pp. 138-39

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

delle ricerche contemporanee, Costa ha voluto sostituire una poetica che rivitalizzasse le prassi tradizionali dall'interno. È in questa direzione che bisogna intendere il lavoro che il regista compiva sul testo drammaturgico, al quale si avvicinava secondo modalità rispettose dell'umana e istintiva predisposizione alla mimesi.

#### **4. Poesia e metafora: l'interpretazione mimica del dramma**

Il mimetodo costiano prevedeva degli esercizi sulla mimesi dei fenomeni naturali. Ciò era preventivo all'interpretazione del testo, fine ultimo dell'insegnamento del regista. Per comprendere questo punto, è necessario ripercorrere le fasi che, secondo Costa, prendono le mosse dall'incontro dell'uomo con i fenomeni per giungere alla nascita del linguaggio. Come si è visto in precedenza, Costa aveva elaborato un sistema che consentiva di convogliare nell'eloquio attoriale le forze espressive liberate dalla mimesi della natura, in senso sia filogenetico che ontogenetico. L'azione del ritmo spinge l'iniziale, inconsapevole, disordinata imitazione a configurarsi come una vera e propria danza: «La nostra ansia espressiva non potendo contentarsi del corto gesto indicativo che il nostro corpo [...] si affatica a moltiplicare, distinguere e precisare, usurpa ambiziosamente ogni altro modo che possa servigli di prolungamento, estensione e sublimazione al suo»<sup>44</sup>. A un certo punto la danza si rivela insufficiente e la tensione rappresentativa spinge verso una forma ancora più aderente all'oggetto della mimesi: la poesia. Così, negli anni Settanta, e dunque nel pieno della “svolta performativa” di cui tratta Fischer-Lichte, Costa sosteneva nel corso di una relazione presso la Fondazione Cini di Venezia:

La nostra ansia espressiva s'impadronisce, proprio manifestamente immedesimandosi in tutte le dimensioni sperimentate e sperimentabili, di ogni fenomeno grazie al quale possa espandere non solo con le parole il linguaggio. Non solo con le parole perché, come insegnano i poeti, nominare vuol dire dichiarare fraternità o addirittura identità<sup>45</sup>.

Ancora una volta, le posizioni di Costa sono affini a quelle sostenute da Benjamin nel suo *Sulla facoltà mimetica*, dove viene posta a fondamento della mimesi la danza mediante la quale l'uomo imitava i moti cosmici, in una “lettura” fisica delle rotte astrali. Tale

---

<sup>44</sup> Id., *Relazione*, cit., p. 165

<sup>45</sup> *Ibid.*

funzione confluisce poi nell'astrologia, decrittazione delle fasi planetarie per mezzo della magia, per trasferirsi infine nel linguaggio: «Così la lingua sarebbe lo stadio supremo del comportamento mimetico e il più perfetto archivio di similitudini immateriali: un mezzo in cui emigrarono senza residui le più antiche forze di produzione e ricezione mimetica, fino a liquidare quelle della magia»<sup>46</sup>. Il passaggio dal gesto al linguaggio è stato analizzato in termini simili anche da Cassirer, il quale a questo proposito cita gli studi di Wundt sul gesto prensile dell'infante: se il bambino dapprima si serve del gesto per afferrare, e poi indicare un oggetto, successivamente interviene il linguaggio quale una forma di significazione più alta. L'emancipazione del suono dal gesto consente una maggiore varietà di esiti, che conferiscono alla comunicazione una "capacità formatrice" in grado di rendere le «delicate sfumature e le più tenui oscillazioni del processo rappresentativo»<sup>47</sup>.

Come per Benjamin e Cassirer, anche Costa sosteneva che la parola è subentrata al gesto mimico per rappresentare il fenomeno in modalità più precise e adeguate. Tuttavia per il regista il linguaggio non è mero superamento del moto fisico: esso non nasce a partire dal gesto mimico, ma *nel* gesto e anzi ne è parte; non vi si contrappone, ma ne è specializzazione sonora. Costa, attento studioso della corporeità dell'interprete, intende la fonazione come gesto agito dagli organi preposti: «Mentre il corpo assume, per sollecitazione delle forze mimiche, una certa forma, contemporaneamente una forma analoga (cioè una disposizione tensiva, una disponibilità a determinate risonanze) viene assunta dall'apparato fonatorio»<sup>48</sup>. La poesia è immagine uditiva dell'oggetto della percezione. È necessario adesso comprendere in che modo il metodo mimico applichi questa teoria all'interpretazione "metaforica" del testo drammatico, prendendo come esempio una lezione tenuta dal Maestro.

Durante un corso tenuto negli anni Novanta, trascritto da Maricla Boggio in *Orazio Costa maestro di teatro*<sup>49</sup>, gli allievi si concentrano sul monologo nel quale Sigismondo, protagonista de *La vita è sogno* di Calderon de La Barca, esprime con rabbia la

---

<sup>46</sup> W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica*, cit., p. 852

<sup>47</sup> E. Cassirer, *Il linguaggio*, cit., p. 155

<sup>48</sup> O. Costa, *Relazione*, cit., p. 159

<sup>49</sup> Id., *Lezione XXIV – 17 aprile 1991*, in M. Boggio, *Orazio Costa maestro di teatro*, Bulzoni Editorie, Roma, 2007, p. 198

frustrazione che gli deriva dalla prigionia al quale era stato costretto dal padre. Qui il personaggio descrive la propria condizione senza mai fare ricorso a immagini naturali: il problema degli studenti era dunque quello di comprendere quale dovesse essere l'oggetto della mimazione. La soluzione è subito trovata e Sigismondo viene equiparato a un vulcano<sup>50</sup>. Le qualità geologiche del vulcano sono affini a quelle del carattere di Sigismondo: nei momenti che precedono l'eruzione esso si presenta come una montagna solitaria, minacciosa anche quando non è in attività. Interpretare Sigismondo *come se* fosse un vulcano significa interpretarlo metaforicamente, e non si tratta di una questione astratta: una volta individuata l'immagine metaforica, gli attori si esercitano sulla mimesi dei ritmi del fenomeno, per poi passare gradualmente alla recitazione vera e propria, nella quale canalizzano le forze espressive proprie della mimazione gestuale. Il risultato è un'interpretazione emotivamente coinvolgente per il pubblico, al quale l'interprete garantisce che il testo sia dotato della stessa evidenza icastica di un'immagine. Con ciò non si intende che il poeta abbia pensato a un vulcano nella caratterizzazione del personaggio; piuttosto, obiettivo di Costa è ripercorrere il processo mimico all'origine dell'atto poetico, ovvero il momento della scoperta e dell'incontro con il fenomeno: se la poesia è espressione dell'agitazione interiore provata dall'uomo innanzi al meraviglioso che lo circonda, il metodo mimico vuole risalire a questo momento originario (definito "temperie"), da cui deriva il fatto artistico.

Per Costa tutte le espressioni mimiche sono esito di un processo metaforico: «Varrebbe la pena di considerare un poco come il fenomeno della mimesi così inteso si possa ritenere essenzialmente alla base della metafora e di tutte le arti»<sup>51</sup>. Per questo, è possibile ascrivere Costa al gruppo di pensatori che nel corso del Novecento liberarono lo studio della metafora dai limiti dell'indagine retorica in auge fino al secolo precedente. Tra questi Ricoeur, ne *La metafora viva* del 1975, si concentrò sull'analisi delle implicazioni conoscitive insite nel processo metaforico, depurando l'originaria trattazione aristotelica dalla successiva postura tropologica<sup>52</sup>. Per il francese stabilire correlazioni analogiche tra le cose, che è il proprio della metafora, produce una realtà altra e rinnova in tal modo

---

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 199

<sup>51</sup> *Id.*, *Linee*, cit., p. 144

<sup>52</sup> P. Ricoeur, *La metafora viva* (1975), tr. it. Di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1981

l'atto della creazione, producendo nuovi significati: il ricorso alla metafora si pone nettamente al di là di ogni funzione puramente denotativa del linguaggio. Anche per Costa la metafora non è mero tropo stilistico:

La metafora, forma concisa della similitudine, sembra prodursi naturalmente come la sovrapposizione ed estensione di significati o aspetti esteriori. Noi riteniamo che il processo metaforico sia più complesso e prolungato anche se con l'andar del tempo subisce una singolare ed efficace contrazione<sup>53</sup>.

La metafora è un processo complesso, nonostante sembri essere soltanto la formulazione sintetica di una similitudine. Come osserva pure Ricoeur: «La similitudine dice “questo è *come* quello”; la metafora dice: “questo è quello”»<sup>54</sup> e dunque rispetto alla prima manca di un elemento. Per Costa l'elemento soppresso è proprio la persona del mimante:

Due o più avvenimenti contigui [...] che si affacciano nella presenza di due o più fenomeni [...] possono collegarsi (anzi originariamente si collegano) attraverso l'intermediario della mia attività mimica e della conseguente pateticità emotiva, ma possono (e finalmente avviene proprio questo) incatenarsi per cortocircuito, evitando il lungo giro e la ripetizione della mia presenza mediatrice<sup>55</sup>.

La fisicità del mimante, atteggiata secondo i ritmi del fenomeno, non si limita a divenire *come* il fenomeno, restituendone una similitudine, ma è a tutti gli effetti il fenomeno, e dunque sua metafora vivente. La metafora poetica è per il regista l'espressione più alta della mimesi: nella poesia il soggetto si indentifica così strettamente con l'oggetto della sua mimazione da divenire sottinteso. D'altronde, come insegna Luzi, autore legato a Costa da una profonda e reciproca stima, la persona del poeta è una persona puramente simbolica, colma degli attributi degli oggetti del suo poetare<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> O. Costa, *Relazione*, cit., p. 162

<sup>54</sup> P. Ricoeur, *La metafora viva*, cit., p. 35

<sup>55</sup> O. Costa, *Relazione*, cit., p. 162

<sup>56</sup> M. Luzi, *Le parole agoniche della poesia*, in *Naturalità del poeta. Saggi critici*, Garzanti, Milano, 1995, p. 302. «La personalità del poeta è una personalità riassorbita e quasi invisibile, in quanto essa è dissimilata nell'impersonalità» e vive questa condizione perché «nella naturalezza del poeta le proprietà e gli attributi soggettivi non sono più separati da quelli oggettivi». Ivi, p. 83

## 5. La struttura mimica del testo drammaturgico

L'interpretazione metaforica del testo propugnata da Orazio Costa consente la resa espressiva del carattere del personaggio attraverso il ricorso ad immagini poetiche: tale approccio è estendibile all'architettura del fatto letterario nella sua interezza. L'analisi del dramma proposta dal regista è affine all'interpretazione mimica di un fenomeno; soltanto, all'indagine dei ritmi formali dell'oggetto della percezione sostituisce la ricerca di "colpi di scena" e "nodi", gli aspetti rilevanti dell'intrigo drammatico. Di essi già il saggio su *La regia teatrale* del '39 aveva offerto un'iniziale descrizione. I nodi erano stati definiti come i "piloni" sui quali si regge l'intera costruzione drammatica, vertici di ideali *climax* narrativi attorno ai quali si organizza lo svolgimento della trama<sup>57</sup>. I colpi di scena sono invece battute o azioni inaspettate, che intervengono sul corso dell'azione senza determinarne uno stravolgimento definitivo. Nodi e colpi di scena sono momenti salienti, ritmi narrativi la cui combinazione consente l'intreccio narrativo: come da tradizione, quest'ultimo non è altro che rappresentazione delle vicende umane in un tempo definito, il tempo del dramma. Un tempo umanissimo, "antropomorfizzato" allo stesso modo in cui si personifica un fenomeno quando lo si mima nei suoi ritmi espressivi e formali<sup>58</sup>. Il tempo del dramma è metafora del tempo dell'uomo.

La mimesi scenica non è riproduzione cronachistica di fatti accaduti, ma esito di un processo che isola e ricombina gli eventi dotandoli di nuovi significati. Essa è mimazione della realtà umana:

La vera poesia, per definizione quasi, è là ove, interrotto o annullato il flusso del ripetersi quotidiano previsto, si affaccia, col suo inconfondibile accento, l'inedito, e l'attore lo sa che può venire a battezzare e salvare anche il quotidiano, non necessariamente lo straordinario<sup>59</sup>.

Le vicende umane, poetizzate, vengono dotate di particolare evidenza ed esemplarità, come ancora una volta viene confermato da Ricoeur, quando stabilisce una relazione esplicita tra *mimesis*, realtà, intrigo e metafora:

---

<sup>57</sup> O. Costa, *La regia teatrale*, cit., p. 34 e segg.

<sup>58</sup> Id., *Lezione tenuta alla Scuola di Espressione e Interpretazione Scenica di Bari* (1983), in M. Boggio, *Mistero e teatro*, cit., p. 180

<sup>59</sup> Id., *Come può nascere l'attore* (1940), in *ivi*, p. 73

Presentare gli uomini “come agenti” e tutte le cose “come in atto”: potrebbe esser questa la funzione ontologica del discorso metaforico. In tale discorso, ogni potenzialità latente d’esistenza appare come dischiusa, ogni capacità potenziale d’azione come effettiva. L’espressione viva è quella che dice l’esistenza viva<sup>60</sup>.

Tanto per Costa come per Ricoeur, se la metafora è un invito a “vedere come”, allo stesso modo «l’opera narrativa è un invito a vedere la nostra *praxis* “come”»<sup>61</sup>. La metafora ri-descrive il mondo, mentre l’intrigo lo ri-significa secondo l’invito del poema<sup>62</sup>.

## 8. Verso una nuova mimesi

All’interno dei suoi scritti Costa non dichiara mai esplicitamente gli eventuali rapporti che le sue teorie possano intrattenere con la coeva discussione relativa al concetto di mimesi. Oltretutto, se il metodo mimico del regista sembra fornire fin dagli esordi una era e propria teoria della mimesi, questo termine appare nei suoi scritti più tardi. Laura Piazza individua nel *Quaderno 32* del 1983 una maggiore consapevolezza rispetto a un possibile inserimento delle proprie idee all’interno di un più ampio dibattito teorico, a circa un trentennio dalle prime applicazioni del mimetodo<sup>63</sup>. Non possiamo sapere in che misura il regista frequentasse i testi e le teorie degli studiosi cui la sua opera è stata ascritta nel corso di questa ricerca. Certamente, le sue opinioni non sono quelle di un pensatore isolato. Già nei primi anni del Novecento Jane Ellen Harrison, studiosa dell’ambito dei *Cambridge Ritualists*, a partire dalla lettura di Frazer, aveva sostenuto che l’agire mimico «*Desires to recreate an emotion, not to reproduce an object*»<sup>64</sup> concezione che teneva maggiore conto delle origini presocratiche della nozione. In sede antichistica gli studi di Herman Koller, Gerard Else e Göran Sörbom, pur nella diversità delle loro posizioni,

---

<sup>60</sup> P. Ricoeur, *Tempo e racconto* (1983), tr. it. di G. Grampa, Jaka Book, Milano, 1983, p. 90

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 133

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 131

<sup>63</sup> L. Piazza, *L’acrobata dello spirito*, cit., p. 56: Rispetto a un passaggio in cui Costa scriveva «Naturalmente non si tratterebbe più solo di Mimica ma di Mimesica in quanto studio approfondito su di essa e non più soltanto raffinamento della sua pratica», la studiosa scrive: «In sostanza il passaggio dalla dizione di “mimica” a quella di “mimesica” sarebbe esemplificativa del lungo itinerario di ricerca e teorizzazione che dalla prima intuizione ha portato Costa a formulare una tecnica strutturata [...]»

<sup>64</sup> J. E. Harrison, *Themis: a Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge University Press, Cambridge, 1912

avevano ricondotto la mimesi a un nucleo drammatico originario, svincolato dalla generica esigenza di riprodurre fedelmente l'esteriorità di un oggetto – che è la concezione prevalente a partire dai *Memorabilia* di Senofonte. E in effetti su questo punto Costa si dimostra singolarmente chiaro:

La mimesi originaria purtroppo dura fino a Socrate, poi con Socrate e Platone già diventa, chissà perché, “imitazione”. [...] Poi arriva Aristotele. Fino a che punto questa trasformazione da parte di Aristotele salva ed esalta il principio originario di mimesi è da vedere. [...] In fondo la nostra mimica vuole essere un recupero della mimica originaria presocratica in una ideale e possibile continuazione, che c'è stata, ma a livello inconsapevole<sup>65</sup>.

La teoria costiana della *mimesis* si rivela infine storicamente più consapevole del previsto. Il confronto con gli studiosi posti da Wulf e Gebauer nel “canone” sopra citato (Cassirer, Benjamin, Ricoeur) non è dunque una mera pretesa di legittimazione; aggiungiamo inoltre che sarebbe erroneo, se non addirittura impossibile, cercare di collocare Costa all'interno di una specifica scuola di pensiero. Egli ha partecipato al dibattito condividendone i temi fondamentali, ma dal suo personalissimo punto di vista, in parte inaspettatamente coincidente, in parte irriducibilmente estraneo alle conclusioni cui è giunta la discussione a lui coeva. Se nel Novecento la *mimesis* è stata intesa come uno strumento di accesso al mondo e al linguaggio, il metodo mimico di Orazio Costa si è spinto oltre, offrendo all'attore e all'uomo, in concreto, mimicamente, le chiavi materiali di questo accesso. Nonostante le sfortune che in più punti hanno caratterizzato la biografia del regista, il mimetodo consegna all'individuo uno strumento nei fatti straordinario. Esso consente di ristabilire un rapporto poetico con il proprio residuo istintuale e con il cosmo, agito attraverso il recupero di un tempo in cui

La fraternità con tutte le cose tentava di essere la più ovvia naturalezza, la più pura “fraterna” contiguità con le cose, con l'aria, col vento, confacendosi col suo farsi “nubilo” e “sereno” e trovando in “ogni tempo” la temperie dei sentimenti più vari<sup>66</sup>.

Sono le parole con le quali il regista descriveva la condizione di gaia adesione al creato che la messinscena del *Poverello* aveva rappresentato, o aveva cercato di rappresentare. Per mezzo della mimazione, l'uomo è nelle condizioni di perseguire una naturalità non

---

<sup>65</sup> O. Costa, *Quaderno 32, 20 gennaio 1983*, in L. Piazza, *L'acrobata dello spirito*, cit., p.213

<sup>66</sup> Id, *Note alla regia del Poverello*, cit., p. 105

così spontanea, se è vero che deve essere *tentata*. Tuttavia, Costa ha restituito alla scena la sua funzione più importante: la ricerca dell'individuo che, immedesimandosi in altro può, paradossalmente, ritrovare sé stesso.