

Altre  
visioni

143

TEATRINO  
DEI FONDI  
TOSCANI  
TEATRO NAZIONALE

*con il contributo della  
Direzione Generale Biblioteche  
e Istituti Culturali del Ministero dei Beni  
e delle Attività Culturali e del Turismo*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2018  
via Zara, 58 – 56028 Corazzano (Pisa)  
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700  
[www.titivillus.it](http://www.titivillus.it) • [www.teatrinodeifondi.it](http://www.teatrinodeifondi.it)  
[info@titivillus.it](mailto:info@titivillus.it) • [info@teatrinodeifondi.it](mailto:info@teatrinodeifondi.it)

ISBN: 978-88-7218-438-7

Laura Piazza

L'acrobata dello spirito  
*I quaderni inediti di Orazio Costa*

  
Titivillus

## Indice

### In memoria di Fernando Balestra

Ringrazio Marco Giorgetti, Direttore Generale della Fondazione Teatro della Toscana, allievo e segretario particolare di Orazio Costa, che mi ha accolto nei luoghi di Costa, da lui preservati con cura, e che nel suo impegno continua a perseguire l'idea costiana di un teatro che abbia come fine l'uomo. Ringrazio Pier Paolo Pacini, Direttore della Scuola per attori "Orazio Costa", che per primo ha letto questo lavoro e mi ha offerto la sua vivida testimonianza degli anni trascorsi accanto al maestro. Ringrazio Francesca Martini, Adela Gjata e Gabriele Guagni del Teatro della Pergola, per la loro disponibilità e amicizia; Gianni Turchetta, per la sua generosa attenzione; Alessandro Rivali, che mi ha sostenuto e aiutato. Ringrazio Filippo Magni per i preziosi consigli e non solo, e la mia famiglia tutta.

p.	7	Premessa
	15	Cap. 1. Regia e pedagogia
	19	Cap. 2. "Nel '27 ho scoperto la mimica"
	28	Cap. 3. I maestri
	38	Cap. 4. L'umano come principio del poetico (1944-1951)
	46	Cap. 5. "E insomma non esiste che poesia" (1952-1955)
	61	Cap. 6. Teatro è Mistero (1956-1959)
	70	Cap. 7. "Un anno senza te" (1960-1962)
	80	Cap. 8. La scoperta mimica della realtà (1963-1966)
	92	Cap. 9. La cattedrale (1967-1968)
	108	Cap. 10. Prove per un Breviario di mimica (1969-1970)
	126	Cap. 11. "Être l'autre... pour être soi même" (1971-1983)
	146	Cap. 12. L'ultima stanza (1984-1999)
	167	Immagini
		Appendice
	187	Lavorando sul Nunzio dell' <i>Edipo re</i> di Sofocle
	194	Gradus dell'avviamento all'arte scenica per via mimica
	199	[Io danzo tutto]
	204	[Il coro. Una dimensione insolita di pratica pedagogica]
	207	[ <i>L'infinito</i> di Giacomo Leopardi]
	211	Intervista a Orazio Costa
	223	MIM 2
	233	Cronologia
	237	Bibliografia
	247	Indice dei nomi

#### Indice delle abbreviazioni

<i>NdA</i>	nota dell'autrice.
<i>n.s.</i>	nuova serie.
<i>p.d.s.</i>	programma di sala.
<i>qu.</i>	quaderno.
<i>s.a.</i>	senza autore.
<i>s.d.</i>	senza data.
<i>s.l.</i>	senza luogo.
<i>s.t.</i>	senza titolo.
<i>s.v.</i>	sub voce.
<i>tav.</i>	tavola.
<i>TdA</i>	traduzione dell'autrice.

La trascrizione dei brani inediti è qui proposta mantenendo, con opportune segnalazioni, i refusi e le anomalie nell'uso delle maiuscole e della punteggiatura. Il maiuscoletto e il sottolineato riproducono quelli impiegati da Orazio Costa.

## PREMESSA

“Una nuova pedagogia che alle origini ha un segreto”<sup>1</sup>: così Orazio Costa, l'8 maggio 1994, traccia un bilancio della sua cinquantennale ricerca. Da questo “segreto” comincia il nostro percorso a ritroso alle radici del principale metodo per la formazione dell'attore elaborato in Italia. C'è un volumetto – *Lo zen e il tiro con l'arco*, del filosofo tedesco Eugen Herrigel<sup>2</sup> – che Costa indicava come utilissimo e propedeutico all'incontro con il suo metodo. Procedendo parallelamente nelle riletture dei quaderni, in effetti, lo scritto del filosofo tedesco pareva toccare, pur nella sua brevità, alcuni punti essenziali, i medesimi in cui Costa, che presumibilmente lo lesse dopo la seconda metà degli anni Sessanta, aveva potuto riconoscere la fisionomia delle questioni nevralgiche della sua ricerca. Ritualità, circolarità spirituale tra maestro e allievo, preparazione tecnica come chiave d'accesso a una dimensione ultima che a ogni modo pertiene all'area dell'infinito, la convinzione di un'arte-viatico alla riappropriazione di un nuovo umanesimo, che chiaramente riconosca nell'attore il suo primo terreno d'indagine: questi gli assi portanti della riforma costiana, lungamente sperimentata nella pratica didattica presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (1944-1976); presso il Centro Nazionale di Cinematografia (1956-1967); presso il Conservatorio di Santa Cecilia (1963-1969); a più riprese, sempre negli anni Sessanta, presso l'Institut des Arts de Diffusion a Bruxelles e, infine, a partire dal 1979, a Firenze, presso il Centro di Avviamento all'Espressione.

<sup>1</sup> *Quaderno 43*, 8 maggio 1994.

<sup>2</sup> E. Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*, Milano, Adelphi, 1975. Il testo, esito di un periodo di studio trascorso dal filosofo in Giappone dal 1924 al 1929, è stato pubblicato in Germania nel 1948. In Archivio Costa è conservata l'edizione francese, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Lyon, Paul Derain, 1964.

Questo lavoro si concentra sugli scritti personali del regista, conservati nell'Archivio Costa, presso il Teatro della Pergola di Firenze. Lo fa in maniera parziale, come è inevitabile, con il principale movente di cogliere dalla viva voce del maestro gli arrovellamenti, le cavalcate in avanti e gli arretramenti, le deviazioni e gli approfondimenti di un pensiero intorno al metodo mimico, intorno all'essere uomo che fa l'attore: interprete, garante di una riappropriazione della dimensione rituale della scena, cui è riservato l'ufficio della parola, il verso dell'uomo.

In molte occasioni Orazio Costa ipotizzò di formalizzare la sua ricerca e le sue esperienze pedagogiche elaborando schemi e progetti di pubblicazione che tuttavia non si sono mai concretizzati. Così prescrive, a proposito di un "breviario di mimesica", già negli anni Sessanta:

1° Raccolta del materiale, che è molto, sparso nei quaderni. 2° Confronto di questo materiale con gli appunti già espressamente buttati giù su quadernetti a parte. 3° Integrarli e infine 4° tentarne una stesura di proporzioni omogenee accompagnata di note per integrarla con suggerimenti di esercizi. 5° Potrà seguire qualche esempio specifico di lavoro sia per l'impianto di regia, sia per la preparazione dell'attore in alcuni personaggi. L'ideale sarebbe che la stesura più o meno definitiva si presentasse in brevi capitoli con un titolo riassuntivo che permettesse di potersi fare un'idea generale del contenuto mediante un'affermazione che il capitolo poi spiega. La semplice lettura consecutiva dei titoli dovrebbe dare i lineamenti generali del contesto<sup>3</sup>.

Su due punti è riscontrabile una sostanziale continuità di propositi: l'esigenza di attingere all'elaborazioni riposte nei quaderni (integrandole, semmai, con trascrizioni di esercitazioni pratiche) e la constatazione della natura discontinua del metodo (e, per conseguenza, della sua trattazione), segno – secondo la filosofia bergsoniana cui, come vedremo, egli si riferisce prevalentemente, almeno in principio – della sua organicità<sup>4</sup>. Ciò non toglie che fu sempre consapevole della difficilissima impresa di possedere con mezzi intellettuali il metodo, abituato com'era a trasmetterlo direttamente

<sup>3</sup> *Qu.* 22, 6 luglio 1969.

<sup>4</sup> "Inutile lamentarsi che l'espressione sia discontinua (Bergson): di continuo non c'è che il caos ogni realtà, ogni sforzo di vita (alla nascita) è differenziazione, cioè discontinuità. Che poi l'aspirazione di questa vita, nata, sia un ritorno al continuo, cioè all'uno, vuol dire che lo stesso caos era un simbolo, assai brutto, dell'aspirazione finale di una coscienza in cui tutto sia organicamente e coscientemente fuso" (*qu.* 2, s.d. [1949]).

ai suoi allievi, a sperimentarlo con loro, a viverlo prima che formalizzarlo. Un'inattingibilità che rese la pratica costiana difficilmente divulgabile e di non lineare diffusione; essa resta ancora oggi circondata da una nube d'indeterminatezza, naturale – come vedremo – e pur tuttavia insidiosa, in contesti in cui spesso la strada della semplificazione è quella più battuta, cui si associa un perpetrarsi di quella progressiva marginalizzazione che Costa subì dalla società teatrale: messo ai margini da vivo e 'mummificato' da sbrigative etichette, il più delle volte, da morto.

La lettura dei quaderni permette di rintracciare, sin dalle prime esperienze registiche, una vocazione e un ascolto problematico al mestiere dell'attore che naturalmente è in parte frutto dell'esempio desunto dai suoi due principali maestri, Silvio d'Amico e Jacques Copeau, ma che più propriamente ci appare connotato a inclinazioni e sensibilità precipe. I quaderni consentono anche di illuminare alcune esperienze biografiche: dall'infanzia "mimica" alla guerra e alle sue tragedie, dalla militanza nella Compagnia dell'Accademia alla direzione del Piccolo Teatro della Città di Roma, al fallimento del Teatro Romeo, ai viaggi in India (novello Artaud in cerca di risposte e accensioni dalle filosofie orientali), fino al paziente lavoro al Centro di Avviamento all'Espressione, creatura sbocciata, i cui semi continuano a germogliare ancora oggi<sup>5</sup>.

I quarantasei quaderni di Costa sono semplici taccuini scolastici con copertina morbida (frequentemente riletti dal suo autore nel corso degli anni, che ne condivideva, talvolta, i contenuti con allievi e persone di fiducia), fittamente riempiti da annotazioni stratificate cronologicamente, con l'obiettivo di rettificare e, più di frequente, creare raccordi tra intuizioni spesso depositate a distanza di decenni<sup>6</sup>. Primo indizio – ma ne avremo molti altri – di una tenuta quanto mai compatta del discorso sul metodo, che si sarebbe sviluppato progressivamente in una vera e propria disciplina, definita dal suo autore "Organica", premessa non solo a un rinnovamento

<sup>5</sup> Nel 2015, a seguito del riconoscimento dello status di Teatro Nazionale della Toscana, il Teatro della Pergola di Firenze (che negli anni precedenti aveva sempre assicurato, nella sua prestigiosa sede nel centro storico del capoluogo toscano, il proseguimento dell'attività del Centro di Avviamento all'Espressione e la divulgazione del metodo, impiegandolo in corsi non professionali rivolti a utenti di tutte le fasce d'età) ha inaugurato la Scuola per attori 'Orazio Costa', una scuola di formazione professionale per il mestiere dell'attore, diretta dal regista e attore Pier Paolo Pacini, allievo di Orazio Costa.

<sup>6</sup> "Nonostante la scrittura sia stata esercizio pressappoco giornaliero, anche quando diventa sfogo liberatorio di momenti e passioni personali, si eleva al di sopra del dato contingente a favore del suo significato più generale" (T. Megale, *Lo specchio dell'invenzione: l'archivio di Orazio Costa tra autobiografia e mitografia*, «Biblioteca teatrale», n.s., 113-114, gennaio-giugno 2015, p. 65).

della scena, ma più in generale presupposto allo studio di tutte le forme di espressione. Al fianco dei quaderni, i due taccuini intitolati MIM 1 e MIM 2, in cui egli tenta una trascrizione delle esercitazioni di pratica mimica. Il primo taccuino non è stato ritrovato nei locali della Pergola al momento della scomparsa del maestro e si ipotizza che sia stato lo stesso Costa a disfarsene: possiamo, tuttavia, intercettarne indirettamente degli stralci in virtù di citazioni che il regista (che lo indica come fonte) riporta all'interno di alcuni dei quarantasei quaderni. In appendice, si pubblica la trascrizione completa del taccuino MIM 2, insieme a un'intervista inedita, risalente al 1992, in cui Costa fa il punto sul metodo e ci offre uno sguardo retrospettivo sul suo lavoro teorico e pedagogico, e ad alcune pagine dei quaderni che si è ritenuto opportuno riportare integralmente. Oltre a questi ultimi, Costa compilò assiduamente nel corso della sua vita delle agende-diario in cui, tuttavia, la funzione pratica della scrittura sostituisce quasi completamente quella speculativa e di autoanalisi. Esse costituiscono a ogni modo una miniera di nomi, informazioni, dettagli, e ci restituiscono la fisionomia di un'intera vita.

Il 13 settembre 1993 (sei anni prima della sua morte), Costa si era trasferito a vivere al Teatro della Pergola di Firenze<sup>7</sup>, in virtù di una concessione dell'Ente Teatrale Italiano (ETI). Nelle stanze al secondo piano di via della Pergola disponeva di una piccola cucina, una camera da letto, uno studiolo e una grande sala libreria, aperta alla vista della cupola del Brunelleschi. In questo appartamento poté accogliere allievi e collaboratori, riporre religiosamente i libri del padre, custodire i suoi, insieme a pochi altri ricordi (in particolare, dietro la sua scrivania, troviamo ancora esposti i *geta*, tradizionali sandali giapponesi in legno, un elegante bastone in avorio, numerosi piccoli ricordi di viaggio e le fotografie dei suoi maestri Jacques Copeau e Silvio d'Amico, di Ugo Betti, di Renzo Ricci e di Gabriella Giacobbe, il cui volto gli ricordava quello della madre). L'Archivio Costa è, inoltre, una fonte ricchissima di conoscenza del teatro italiano del Novecento; vi si trovano raccolti il cospicuo epistolario del maestro (con le lettere, per

<sup>7</sup> Il nome di Costa era già legato allo storico teatro fiorentino. L'11 dicembre del 1948, infatti, l'Ente Teatrale Italiano aveva affidato alla Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma, diretta da Costa, l'inaugurazione dell'appena restaurato Teatro della Pergola. Furono rappresentati *Sei personaggi in cerca d'autore*, di Luigi Pirandello (scene di T. Costa, costumi di V. Costa, che aveva debuttato al Teatro La Fenice di Venezia, il 18 settembre 1948) e *I giorni della vita*, di William Saroyan (traduzione di G. Guerrieri, scene di M. Pompei, anteprima in questa occasione e debutto ufficiale al Teatro Duse di Roma, il 4 gennaio 1949).

esempio, di d'Amico, Copeau, Grassi, Strehler, Betti, Fabbri, Squarzina, Guerrieri), i bozzetti di scene e costumi dei suoi spettacoli, le rassegne stampa, le fotografie, le recensioni, oltre a migliaia di volumi di poesia, letteratura, storia dell'arte, filosofia e discipline scientifiche. Uno spazio che ci pare irradiato dal medesimo senso identitario che Jacques Copeau aveva indicato quale specifica caratteristica dei luoghi in cui esercitò la sua arte e la sua vita: "I luoghi, almeno, sono restati. È troppo poco dire che li ho amati. Mi sembra che sono stati fatti della mia stessa sostanza. Vi ritrovo iscritta la forma di molti miei pensieri. Certi movimenti del mio corpo continuano a soggiornarvi"<sup>8</sup>. I luoghi fiorentini di Orazio Costa, questo possiamo senz'altro dirlo, "sono restati". Quando alla sua morte, come condizione dell'ospitalità ricevuta, tutti i materiali presenti nell'appartamento, compresi i quaderni, divennero di proprietà dell'ETI, si decise di conservarli nella collocazione stabilita da Costa, che considerava quella 'casa fiorentina' come un corpo in cui ogni organo-stanza era atto a svolgere una funzione peculiare<sup>9</sup>. Nei suoi ultimi anni di vita, ci riferiscono, egli aveva deciso di pubblicare, in accordo con l'editore fiorentino Olschki, i suoi quaderni, purché si convenisse per una pubblicazione integrale. La richiesta, non auspicabile sotto molti punti di vista (legali, contenendo, queste pagine, molti dati sensibili, ed editoriali, considerando la mole di un'operazione di tal genere), non fu soddisfatta, così il maestro decise di rinunciarvi.

Le non numerose monografie sul Costa pedagogo (assenti quelle sul Costa regista<sup>10</sup>) sono state tutte curate da autori che hanno avuto modo di frequentare e seguire, come allievi o assistenti, il maestro. In particolare, la principale, *Una pedagogia dell'attore*<sup>11</sup>, pubblicata da Gian Giacomo Colli

<sup>8</sup> J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di M. I. Aliverti, Firenze, La casa Usher, 2009, p. 11 (traduzione di M. I. Aliverti da Id., *Les Souvenirs du Vieux-Colombier*, Paris, Les Nouvelles Editions Latines, 1931, p. 14).

<sup>9</sup> L'Archivio Costa consiste in 46 quaderni, 189 faldoni di materiali vari, 15 cartelle di disegni, 6 rotoli di manifesti e riviste, 260 scatole contenenti 1.340 documenti, 8006 volumi della biblioteca.

<sup>10</sup> Si segnalano, tuttavia, l'ampio regesto che gli riserva Claudio Meldolesi in *Fondamenti del Teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008 (in generale, Meldolesi è stato lo studioso che ha riservato nel tempo la più solerte attenzione all'evoluzione del percorso registico costiano) e il paragrafo che gli ha dedicato Paolo Puppa nel suo *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 35-42 (cfr. pure G. Proserpi, s.v. *Orazio Costa*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, III, Roma, Le Maschere, 1956, pp. 1557-1561).

<sup>11</sup> G. G. Colli, *Una pedagogia dell'attore. L'insegnamento di Orazio Costa*, II ed. riveduta e accresciuta, Roma, Bulzoni, 1996.

(figlio di Giacomo, allievo di Costa) in prima edizione negli anni Ottanta e in seconda, accresciuta, negli anni Novanta, è l'unica composta sotto l'attenta supervisione (e approvazione) del regista: in essa sono contenuti, insieme a un'ampia introduzione e contestualizzazione dell'esperienza costiana, i principali saggi e progetti pubblicati da Costa, dagli articoli sul dialogato dei *Promessi sposi* (esito del lavoro di tesi di laurea in Lettere, conseguita, nel 1935, presso la cattedra di Vittorio Rossi, all'Università di Roma<sup>12</sup>), fino alla relazione programmatica del Centro di Avviamento all'Espressione di Firenze, insieme ad altri scritti inediti. Dopo la morte di Costa, Maricla Boggio, che lo accompagnò nelle ultime esperienze di insegnamento (in particolare, quando Costa ritornò, per un breve periodo, come docente d'interpretazione scenica all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica 'Silvio d'Amico' e durante le lezioni tenute alla Scuola di Espressione e di Interpretazione Scenica di Bari), ha pubblicato in rapida successione quattro volumi<sup>13</sup> che ripropongono, anch'essi, saggi già pubblicati dall'autore, insieme alle trascrizioni di lezioni e conversazioni (supportate da riprese video cui, tuttavia, Costa riservò qualche moto d'insoddisfazione<sup>14</sup>, pur riconoscendo nella drammaturga e regista una delle più attente testimonianze del suo lavoro). Sono, altresì, da ricordare il numero speciale della rivista «Comunicazioni sociali», a cura di Alessandra Ghiglione e Gaetano Tramontana<sup>15</sup>, che riunisce alcuni studi avviati presso l'Università

<sup>12</sup> Il magistero di Vittorio Rossi, professore ordinario di letteratura italiana, con le sue lezioni di variantistica così utili al procedere della teoresi poetica costiana, sarà sempre celebrato con riconoscenza da Costa. Si ricorda che non furono sporadici gli interventi di critica letteraria e teatrale firmati dal regista, funzionali all'ideale composizione di un'"antologia dei classici" della letteratura italiana cui attingere per la formazione dell'attore nuovo (con un ruolo principe assegnato, almeno nei primi anni, ai *Promessi sposi*, *exemplum* della vocazione drammatica della grande prosa italiana). Per un approfondimento sulle riflessioni di Costa sulla teatralità della letteratura italiana cfr. L. Piazza, *In angusto Teatro luttuose tragedie. I promessi sposi di Orazio Costa*, «Filologia antica e moderna», XX, 37, 2010, pp. 119-134.

<sup>13</sup> *Il corpo creativo. La parola e il gesto in Orazio Costa* (2001); *Mistero e teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia* (2004); *Orazio Costa maestro di teatro. Lezioni in accademia* (2007); *Orazio Costa prova Amleto* (2008); tutti pubblicati per i tipi di Bulzoni.

<sup>14</sup> Dobbiamo riportare l'insoddisfazione di Costa nel percepire le registrazioni video delle sue lezioni come un lento *requiem* che rischiava d'ingessare e impoverire la sua ricerca: "[...] corrono i preparativi di una ripresa di esercizi del metodo MIM per il filmato di Maricla. Che rischia di essere uno sbagliatissimo panegirico funebre! Non vorrei accettare questo ingiusto destino fra le tante ingiuste pressioni patite" (*qu. 35*, 31 maggio 1986). Nel 1985, la Boggio aveva già curato per la RAI un documentario in cinque puntate sul metodo mimico, dal titolo *Uomo e l'attore*.

<sup>15</sup> A. Ghiglione-G. Tramontana (a cura di), *Orazio Costa Giovangigli. Linee di ricerca intorno a un maestro dimenticato del teatro italiano*, «Comunicazioni sociali», XX, 3, luglio-settembre 1998.

Cattolica del Sacro Cuore di Milano, e la monografia di Maria Teodolinda Saturno sulla singolare esperienza del Piccolo Teatro della Città di Roma<sup>16</sup>. In questa occasione, rifacendoci fedelmente all'itinerario intellettuale e spirituale tracciato nei quaderni, si cercherà di offrire per la prima volta una via d'accesso al metodo per quanti vogliano accostarsi. L'umanesimo integrale proposto da Costa merita di essere ricostruito e valorizzato come uno dei principali anelli di congiunzione della sperimentazione italiana all'avanguardia europea. Nel libero confluire di istanze registiche e pedagogiche, Costa è stato, infatti, il principale interlocutore in Italia dei grandi innovatori europei. Mettendo in evidenza il portato delle elaborazioni teorico-pratiche costiane, il presente lavoro si propone indirettamente come contributo ai più recenti tentativi di riconsiderazione della storia del teatro italiano del Novecento, una scena non riconducibile esclusivamente ai canoni del "teatro di regia" (cui, di là dalle apparenze, per certi aspetti risulta irriducibile il nostro Costa), ma animata dalle sollecitazioni tutte europee del "teatro di voce"<sup>17</sup>, da un'idea di teatro che nelle profondità dell'universo attoriale ha scelto di calare il proprio scandaglio. Que-

<sup>16</sup> M. T. Saturno, *Voci dal Piccolo Teatro di Roma. Orazio Costa dalla pedagogia alla pratica teatrale*, prefazione di A. d'Amico, Roma, Bulzoni, 2001. Si segnalano pure il numero speciale di «ETInforma» (V, 1, febbraio 2000), pubblicato subito dopo la morte di Costa e il numero in occasione dei cento anni dalla nascita di Costa della rivista «Ridotto» (LX, 10-11, ottobre-novembre 2012) che ripropone quasi esclusivamente interviste raccolte e già pubblicate da Maricla Boggio e alcuni interventi riportati nel succitato numero di «ETInforma». Cfr. inoltre le testimonianze a cura di allievi di Costa: P. Coccheri, *L'esperienza del Laboratorio professionale dell'attore*, «Quaderni di Teatro», IV, 12, maggio 1981, pp. 147-148 e Id., *La formazione dell'attore negli anni Ottanta: metodologia e ricerca*, «Quaderni di Teatro», V, 17, agosto 1982, pp. 201-205; G. Brundo, *I miei anni con il maestro Orazio Costa. Lo sviluppo del metodo mimico e della creatività applicato ai sette vizi capitali*, Chiusi, Lui, 2013; M. Bordoni, *Alle radici dell'espressività. Lezioni di recitazione secondo il metodo Costa*, prefazione di G. Giannini, Tricase, Ensemble, 2017.

<sup>17</sup> S'impiega il concetto di "Teatro di voce" nell'accezione definita da Marco De Marinis con l'intento di aggirare l'ormai inadeguata dicotomia tra teatro del corpo e teatro di parola, teatro col testo e teatro senza testo. La poesia come corpo-voce nel teatro del Novecento è per De Marinis una questione che attraverso, inglobandole, quelle relative alla voce e al movimento: "Se è vero che la ricerca di una poesia scenica nel XX secolo è consistita nello sperimentare varie modalità di utilizzazione poetica dei linguaggi teatrali, un capitolo molto vasto di queste sperimentazioni ha riguardato proprio – come dicevo – il linguaggio verbale, la parola, i testi (poetici e non). E qui entra in gioco la voce. [...] In realtà, la voce, non in quanto parola o linguaggio, cioè *entità* semantica, ma in quanto suono ed espressione corporea, cioè *entità* vocalica al di qua e al di là del significato, è stata una delle risorse più avanzate delle rivoluzioni teatrali contemporanee, ai fini del superamento della rappresentazione verso un teatro dell'azione efficace" (M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 176-177).

sta analisi ha, inoltre, come orizzonte teorico di riferimento, la riflessione intorno alla conservazione e valorizzazione del patrimonio teatrale italiano inteso come bene culturale materiale: un percorso verso l'accessibilità della documentazione degli archivi teatrali in cui la digitalizzazione dell'Archivio 'Andres Neumann', a cura di Giada Petrone e Maria Fedi, ha avuto un ruolo paradigmatico<sup>18</sup>.

Qui supereremo una struttura argomentativa a compartimenti stagni che, finora, nelle trattazioni su Costa, ha contribuito a mantenere attivi i luoghi comuni sull'autore e sul metodo, tentando, al contrario, di restituire un flusso continuo e organico, appunto, in cui esperienza biografica e attività registica concorrono a nutrire (come ci pare naturale debba accadere) le intuizioni e applicazioni costituenti il metodo. Per fare ciò cercheremo di seguire, quanto più possibile, le indicazioni da lui disseminate nei quaderni, come quella di scegliere un ordine di trattazione delle principali questioni essenzialmente cronologico e non tematico. Negli ultimi anni di vita, l'esigenza di consegnare un testo che potesse testimoniare e fissare i presupposti di un'idea al cui approfondimento aveva destinato ogni energia e ogni frangente della sua esistenza si fece sempre più urgente. Sono tanti gli incipit di saggi di teoria mimica lasciati a uno stato embrionale, ancora di più i quaderni in partenza destinati, sin dal titolo, a essere "quel breviario" di mimica, che poi, impercettibilmente, cambiavano vocazione e forma. Segno probabilmente che, nonostante avesse raggiunto l'estrema stagione della vita, egli volesse ancora rimandare il momento del congedo, non rassegnandosi a concludere una ricerca che continuava a configurarsi come inesauribile:

Purtroppo da parte mia c'è la colpa di aver pensato molto di più a esprimermi da scrittore, anziché da divulgatore di un metodo e il metodo tuttora manca di un vero testo fondamentale. Non so se mi riuscirò a farlo, ma nei miei quaderni c'è quasi tutto, basterà cercarlo, ordinarlo, c'è tutto anche nelle sue conseguenze più estreme delle quali raramente a scuola parlo<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Sull'ordinamento e digitalizzazione del fondo donato dal produttore teatrale Andres Neumann al Centro Culturale 'Il Funaro' di Pistoia cfr. M. Fedi, *L'archivio Andres Neumann. Memorie dello spettacolo contemporaneo*, presentazione di R. Guardenti, con una testimonianza di G. Petrone, Pisa, Titivillus, 2013.

<sup>19</sup> Intervista inedita, 1992 (cfr. *Appendice*, p. 216).

## 1. REGIA E PEDAGOGIA

Costa debuttò come regista, nei più prestigiosi contesti produttivi italiani, a venticinque anni (all'aprile 1937, risale il suo saggio di diploma all'Accademia d'Arte Drammatica<sup>1</sup>) suscitando immediatamente un'attenzione e un riguardo tali da collocarlo da subito nel novero dei registi (termine appena acquisito a registrare l'insorgenza, anche in Italia, di una nuova funzione nell'economia dello spettacolo<sup>2</sup>) capofila della nuova scena italiana

<sup>1</sup> Il saggio di diploma di Costa è la regia di *In portineria* di Giovanni Verga (debutto al Teatro Quirino, Roma, aprile 1937). Due anni dopo, per la Compagnia dell'Accademia, dirigerà *Donna del Paradiso. Mistero della natività passione e resurrezione di nostro Signore*, raccolta di laudi medievali a cura di Silvio d'Amico (scene e costumi di O. e V. Costa, debutto al Teatro Quirino, Roma, 26 dicembre 1939). Questi titoli, proposti dai docenti e all'epoca non particolarmente in linea con le spontanee vocazioni del giovane regista, furono accolti a patto di poter mettere in scena, con la medesima Compagnia, nel 1940, *Il cacciatore d'anitre* di Ugo Betti, in quel momento, il drammaturgo contemporaneo più interessante per Costa (scene di O. Costa, debutto al Teatro Manzoni, Milano, 24 gennaio 1940). A tal proposito, egli scrive, "la formazione cattolica dei miei due maestri non aveva ancora per me nessuna influenza apparente. Quando D'Amico, nel '39 mi chiese di affrontare la regia del suo *Mistero* (una raccolta di laudi medioevali) cercai di rifiutarmi dichiarandomi inadatto. Fu solo la sua insistenza e la promessa di un'altra regia del mio autore preferito allora, Ugo Betti, a farmi accettare. Fu la prima esperienza teatrale e molti problemi morali e religiosi mi si presentarono allora sotto la forma estetica e ne cercai una soluzione che certo cominciò ad operare in me un lento ma sicuro processo per il quale portavo avanti quasi parallelamente la mia formazione interiore e quella diremo tecnica della mia professione" (*qu. 16*, 29 agosto 1966).

<sup>2</sup> Come è noto, il lemma regista fu introdotto nel 1932, modellandolo dal francese *régisseur*, da Bruno Migliorini. Silvio d'Amico pubblicò nel primo numero della rivista «Scenario», da lui diretta, una lettera aperta del linguista che lui stesso aveva sollecitato. In essa, Migliorini commentava il vocabolo 'regia', impiegato per la prima volta da Enrico Rocca, nella recensione a uno spettacolo di Tatiana Pavlova (E. Rocca, "Oltre oceano" di Jacopo Gardin al Teatro Argentina, «Il Lavoro fascista», 31 dicembre 1931). La lettera fu poi intitolata dalla redazione *Varo di due vocaboli* («Scenario», I, 1, febbraio 1932, p. 36; in parte ripresa in B. Migliorini, *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 206-211). Il contributo di d'Amico continuò a incidere sulla fortuna dei due termini che



all'indomani della guerra. Tuttavia, negli anni Ottanta, Claudio Meldolesi, pur riconoscendo nel Costa regista degli anni Cinquanta e Sessanta, uno degli esempi più maturi di un teatro italiano di respiro europeo (insieme a Visconti e De Filippo, Costa sarebbe esemplare della tipologia di regista a “spettacolo unico”<sup>3</sup>), aggiunge che l’incapacità di essere vincente sul piano produttivo e la “troppo estremista fede nel teatro” avevano compromesso la sua affermazione a lungo termine come *metteur en scène* e riformatore. Per lui si era, così, aperta la strada alla “degradazione al rango di maestro”<sup>4</sup>, con la definitiva decisione di dedicarsi alla formazione dell’attore, non per scelta, com’era avvenuto per Jacques Copeau, ma un po’ per attitudine, un po’ per necessità. Lo studio dei quaderni permette di rovesciare questa tesi. Legato a una visione oltranzista del teatro, diremmo anche teologica (perché, scrive Costa, “quale delle attività umane può non avere implicazioni teologiche se le sue radici sono così profonde da addentrarsi oltre la natura fisica e psichica dell’uomo nei più originari aspetti e modi della vita?”<sup>5</sup>), si rese presto conto dell’inattuabilità di una riforma posta su basi meramente teoriche e intenzionali. Essa poteva instaurarsi evidentemente solo a partire da una nuova pedagogia, da una concezione globale della formazione dell’attore. Nella lunga lettera al nipote Nicola (poi pubblicata da Maricla Boggio<sup>6</sup>),

furono definitivamente consacrati un anno dopo da un redazionale della rivista: “I due vocaboli sono diventati italiani. Adesso non ci resta se non augurare che, al verbo, corrisponda la realtà; e auspicare la nascita d’una regia italiana, e di registi italiani” (*Compleanno di due vocaboli*, II, 2, febbraio 1933, p. 78, riportato in B. Migliorini, *Saggi sulla lingua del Novecento*, cit., p. 211).

<sup>3</sup> Claudio Meldolesi, già allievo di Costa in Accademia tra il 1960 e il 1962, così definisce il concetto di regia a spettacolo unico: “Penso a Costa, Visconti, Eduardo e, secondariamente, a Fersen. Ciascuno di loro era arrivato alla regia teatrale passando per altre marcanti esperienze e, forse per questo, era portato a non considerare le singole messinscène come episodi a se stanti. Ciascuno perseguiva un suo spettacolo unico, ideale, anche in conflitto con i testi inscenati. Come riferire dei loro singoli spettacoli al di fuori dell’*opera* in progresso cui ciascuno in fondo si dedicava?” (C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 150). Nel 2000 Meldolesi, accogliendo in parte le osservazioni di Alessandro d’Amico, restio a considerare Costa ascrivibile alla categoria di regista a “spettacolo unico”, precisa meglio il senso della sua ipotesi critica: “In Costa bastavano le ambientazioni corali, le verticalizzazioni dei nodi drammatici o le modalità di partizione drastica della partitura testuale (prossime a quelle di Stanislavskij) a creare delle sintomatiche continuità di spettacolo in spettacolo. Sembrava gareggiare allora la forma ricorrente dei suoi spettacoli con la varietà delle scritture e degli ordini dialogici: si trattava di una ricerca comparabile con quella originaria che aveva indotto Copeau a optare per una scena unica, ospite di Shakespeare, come di Eschilo o Dostoevskij” (Id., *Drammaturgia scenica dell’invisibile*, «ETInforma», V, 1, febbraio 2000, pp. 11-12).

<sup>4</sup> Id., *Fondamenti del Teatro italiano*, cit., p. 270.

<sup>5</sup> *Qu.* 20, 16 dicembre 1968.

<sup>6</sup> M. Boggio, *Mistero e teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 215-234.

espedito letterario per un tentativo di autobiografia, la cui stesura risale al 29 agosto 1966, la vocazione all’insegnamento viene addirittura ricollegata a quel clima di entusiasmo, promessa di rinascita e rinnovata fiducia nell’uomo, immediatamente successivo alle tragedie della “diseducazione morale e politica” del fascismo prima e della guerra dopo:

La fine della guerra fu un momento fra i più fervidi di propositi e di volontà di fare. E fu allora che oltre al lavoro professionale assunsi anche l’insegnamento che porto avanti ormai insieme con altri da ventidue anni, quello della Regia e della Teoria dell’interpretazione. [...]

L’insegnamento è una parte integrante della mia vita e te ne potrei parlare a lungo, ma non voglio per ora dirti altro che credo di dovere ad esso una certa attitudine a rimanere abbastanza in contatto con i giovani e con le loro più diverse aspirazioni, così come una certa elasticità di pensiero e di gusti che non m’impedisce di accettare, discutere e magari abbracciare atteggiamenti fra i più intelligentemente nuovi, attuali, arrischiati<sup>7</sup>.

Tuttavia, il luogo comune del Costa “ripiegatosi” nell’attività di didatta pare oggi prevalere nelle più recenti retrospettive del secondo Novecento teatrale italiano. Il trionfo del teatro dell’ipertrofia registica ha, inoltre, ingiustamente relegato ai margini l’intenso contributo culturale ad ampio spettro consapevolmente innescato da Costa<sup>8</sup>. Sintomatico appare, infatti,

<sup>7</sup> *Qu.* 16, 29 agosto 1966.

<sup>8</sup> In proposito, pare utile riportare le parole di gratitudine riservategli, anche se *post mortem*, dall’ex allievo Luca Ronconi: “Certo non mi sono mai riconosciuto nel metodo Costa, ma da Costa ho imparato la necessità di fondare su basi etiche (più ancora che mistiche) il rapporto con la scena, il piacere di analizzare le questioni interpretative risolvendole di volta in volta secondo le loro irriducibili specificità nell’ambito di una robusta ‘quadratura’ intellettuale e, pur se forse sulla base di diversi presupposti estetici, con Costa ho condiviso la passione per la parola-in-scena. In fondo alle origini della mia visione del teatro come momento di conoscenza c’è anche l’idea costiana del teatro come ‘misura dello spirito’, alle radici del mio approccio empirico all’esperienza registica ci sono i ricordi di certe lezioni di Costa e di certi suoi suggerimenti su come ‘scartocciare’ – mi si passi il termine – logicamente i problemi di senso; forse il mio rispetto quasi maniacale del testo non poggia sulla fede nel *logos*, ma sicuramente la cura attenta che cerco di dedicare alla restituzione teatrale della parola non è troppo lontana dal rigore con cui Costa ‘leggeva in scena’ Ibsen o Molière, Goldoni o Alfieri o i classici del teatro religioso medioevale. [...] A fronte della sincera ammissione dell’influenza che Costa ha avuto sul mio percorso teatrale, influenza che a dire il vero non ho mai voluto negare o celare, c’è da parte mia un’acuta percezione dell’ingratitude che, di fatto, ho riservato, e forse in questo non sono ahimè stato il solo, a questo grande uomo di teatro. [...] Credo sia fuor di dubbio che, fatte alcune debite eccezioni, il teatro italiano, di cui torno a dire io per primo faccio parte, si sia mostrato