

# RIDOTTO





## DEDICATO A ORAZIO COSTA

Questo numero di *Ridotto* vuole ricordare Orazio Costa nel centenario della sua nascita, a oltre dieci anni dalla morte

**M**aestro assoluto di attori e registi per più di mezzo secolo, Orazio Costa Giovangigli - come aveva voluto chiamarsi negli ultimi decenni aggiungendo al suo cognome quello della madre - ha messo in scena, oltre alle tragedie più significative della drammaturgia classica greca, italiana e francese, quei testi che dalla seconda metà il Novecento ha espresso nel nostro Paese mettendo a fuoco un teatro problematico che si andava affrancando dalle tematiche piccolo-borghesi. A un pubblico non ancora abituato a confrontarsi con argomenti di impegno morale e civile Costa ha portato autori come Diego Fabbri, Ugo Betti, Massimo Bontempelli, Mario Pomilio, Gennaro Pistilli, Turi Vasile, Mario Luzi, oltre a proporre in chiave innovativa alcuni fra i testi più stimolanti di D'Annunzio, Pirandello, Alfieri, Goldoni, e ad anticipare una riscoperta di Dante attraverso letture e spettacoli televisivi, sollecitando quel fervore di conoscenza che decenni dopo si verificò nei confronti della Divina Commedia.

Il lavoro specifico di Orazio Costa sui testi è rappresentato dalla ricerca del valore determinante della parola nel contesto dello spettacolo. Il suo impegno di maestro e formatore di attori e di registi si intreccia al testo drammaturgico. Ed è la sua tenace capacità di portare un uomo alla sua interezza e dignità morale prima che a farne un attore, a permanere come indicazione di forte segno espressivo, al di là delle mode e dei cambiamenti epocali.

Quel suo metodo definito "mimico", che mette in evidenza la disponibilità di ogni essere umano a immedesimarsi in ogni elemento naturale, fino ai concetti

e alla parola poetica, è la chiave dell'interpretazione teatrale, ma anche la fonte di una creatività che appartiene a ogni creatura umana, mettendo in luce, di ognuno, la capacità di rappresentare e di rappresentarsi, anche nella vita quotidiana. Attraverso un'intuizione, Orazio Costa ha anticipato studi scientifici che stanno mettendo in evidenza la capacità mimetica dei neuroni-specchio, e individuando in tutta la natura vivente questa forma immedesimativa che la muove, avendo nel teatro la sua espressione più alta e significativa.

Sono state raccolte numerose testimonianze fra quanti hanno conosciuto e apprezzato Orazio Costa per il suo modo di rapportarsi al teatro e per la sua personalità. Numerose altre sono raccolte nei miei libri dedicati al lavoro del Maestro e nei filmati.

Il 14 novembre *Ridotto* sarà presentato al Teatro della Pergola di Firenze, dove Orazio Costa mise in scena alcuni fra i suoi spettacoli più significati. Proprio sopra quel teatro il Maestro visse negli ultimi decenni, in un appartamento in cui aveva tenuto per quindici anni le lezioni del MIM, il Centro di Avviamento all'Espressione aperto ai cittadini di ogni età e cultura per offrir loro, con l'appoggio del Comune di Firenze, l'esperienza sollecitante del metodo mimico. Sarà un'occasione per far conoscere la nostra rivista, nella testimonianza di un apporto culturale e morale da proiettare in un futuro in cui speriamo di vedere pubblicati i suoi "Quaderni", straordinario percorso di riflessioni sul complesso universo culturale di più di mezzo secolo.

*Orazio Costa  
(Roma, 6 agosto  
1911 - Firenze,  
14 novembre  
1999) durante  
una prova  
di Amleto  
con gli allievi  
dell'Accademia,  
al Teatro Studio  
Eleonora Duse,  
1992*



---

# ORAZIO COSTA È IL COPEAU ITALIANO

Franca Angelini



**I**o non ho nessuna competenza per parlare di Orazio Costa, se non il piacere e l'onore di aver pubblicato nella collana da me diretta con Carmelo Alberti di Venezia che si chiama "La Fenice dei teatri" questo libro, talmente bello, che mi è talmente piaciuto che l'ho subito voluto pubblicare<sup>1</sup>.

Prima delle due parole che ho pensato di dirvi, voglio notare che il fatto che stasera sia qui presente una specie di "crème de la crème" del teatro italiano dia luogo a una riflessione su quanto oggi manchino delle occasioni di questo genere, occasioni di ripensamento nel globale del teatro, che cos'è, a che cosa serve, a parte Costa che è un esempio fondamentale, ma proprio credo il bisogno di andare un po' alle radici, superando la routine, superando questa quotidianità delle cose di teatro... Questa forse è una situazione di questo genere, perché la personalità di Orazio Costa conduce a un ripensamento globale del teatro.

Io credo che questo libro sia importante, sia un esempio di come si dovrebbe fare la storia del teatro, cioè quanto più è possibile, naturalmente io lo dico in senso autocritico perché io non sono dentro il teatro, quindi le poche cose che ho fatto di storia del teatro le ho sempre fatte all'esterno, quasi tutte, salvo alcuni innamoramenti che mi hanno portato a guardarlo dall'interno. Io credo invece che la storia del teatro vada fatta quanto più è possibile dall'interno, cioè partecipando, stando dentro, vedendo cos'è, come funziona, come si dice, ci sono dei momenti di gloria e dei momenti oscuri, dei momenti bui, insomma seguirlo.

Questo libro è fatto dall'interno del teatro di Orazio Costa, e devo dire che Maricla con molta eleganza fa parlare Orazio Costa moltissimo, quindi è un libro di documenti, di documentazione; natural-

mente come ben sappiamo chi intervista è responsabile di quello che dice e in una certa misura anche delle risposte che arrivano, perché le risposte sono risposte a domande, quindi fra domanda e risposta c'è una grande complicità, un grande merito reciproco. E' un libro che ci documenta il lavoro di Orazio Costa, lo documenta dall'interno, lo documenta con molta passione, con molta affettività, naturalmente con molta intelligenza.

Per una persona che è all'esterno del teatro diciamo "militante" come in questo caso sarei io, le cose che mi colpiscono di Orazio Costa enormemente sono le seguenti: prima di tutto una formazione letteraria di ferro, cioè una conoscenza dei testi, della traduzione, italiana non italiana, assolutamente svizzera, assolutamente capita, con intelligenza, con una competenza, con una conoscenza straordinaria.

Il secondo punto, credo che sia importante per Orazio Costa il contatto con Copeau, l'esperienza di assistente e di qualcuno che condivide questa idea di Copeau di un teatro prosciugato fino all'essenziale, cioè un teatro che via via si libera degli orpelli e che si prosciuga fino all'essenziale; e questo essenziale che cos'è?, è questo miracolo di un corpo che parla, che esprime qualcosa di fondamentale non per questo o quell'altro, ma per l'uomo; credo che questa cosa che è in Copeau passi a Orazio Costa, e senza eccessive schematizzazioni direi che Orazio Costa è il Copeau italiano, è il Copeau che abbiamo avuto, che forse non abbiamo saputo meritare e non abbiamo saputo valorizzare come i francesi avrebbero valorizzato un gioiello di questo genere.

La terza cosa che vorrei sottolineare è l'atteggiamento umilmente didattico di Orazio Costa, cioè il fatto che la didattica sia non solo un'arte, una voca-

---

<sup>1</sup> Maricla Boggio, "Il corpo creativo - la parola e il gesto in Orazio Costa", Bulzoni, 2001.



Orazio Costa davanti alla scena, di Tullio Costa, per "Sei personaggi in cerca d'autore", 1948

zione, ma quasi – come dire?- un obbligo spirituale, quello di comunicare quello che si sa e di insegnare agli altri quello che si sa; naturalmente chi insegna sa bene che si insegna sempre imparando qualcosa dagli altri, quindi l'insegnare non è un percorso a senso unico, ma un percorso di andata e ritorno, si insegna quello che si sa e si impara quello che gli altri ci insegnano nel momento in cui noi insegnamo. Credo che Orazio Costa abbia insegnato in questo modo, in questa andata e ritorno.

Un'altra cosa che mi colpisce molto è questa idea del metodo come gioco, questa cosa che si dice anche nel filmato, cioè il metodo che parte dal bambino che gioca; infatti "jeu" è la parola che sostiene l'attività teatrale dell'attore che "joue" che fa "jeu"; naturalmente bisogna approfondirlo, ha ragione Musati a dire che bisogna lavorarci anche dal punto di vista

scientifico, antropologico, bisogna farlo, ed è da fare; però io voglio ricordare l'esempio che fa Freud sul gioco del bambino – il gioco del rocchetto, lo chiama proprio "gioco" – che soffre per la mancanza della madre e aspetta che la madre torni inventando questo gioco del rocchetto che lancia e fa tornare indietro, inventando due parole che sono il "fort" per l'andare e il "da" per ritornare; ecco, questo "gioco del fort e del da" come lo descrive Freud è il momento dello smarrimento dell'abbandono e della solitudine della madre che noi occupiamo giocando. Il gioco non è mai frivolo, è sempre l'occupazione di qualche cosa che ci manca, e magari il teatro è proprio questo, in attesa di raggiungere qualche cosa che ci manca o comunque per sostituire qualche cosa che ci manca, per supplire a una grave mancanza; così questo rapporto con il "jeu", con il gioco è fondamentale, a questo punto sarebbe il caso di pensare.

Voglio leggersi una cosa per terminare, ve la leggo solo perché è inedita, una lezione di Testori al Teatro Out Off di Milano nel 1988, che ha raccolto una mia allieva, e con questo termino. Naturalmente se la prende con la scenografia, con la scenotecnica, le luci, i costumi, insomma tutti gli orpelli: dico "naturalmente", non è che queste cose non servano, però nel caso di cui ci stiamo occupando è chiaro che questo teatro è un teatro di attori, per gli attori.

E io non avrei potuto dire meglio quello che penso di Orazio Costa.

## Il primo regista italiano è Orazio Costa

Giovanni Testori

Teatro Out Off, Milano, 1988

*"Questo canto, questa specie di paranoia della scenografia, della luce, dell'illuminazione è di pari passo la diminuzione di chi nel teatro assieme all'autore è la colonna sacrificale, è colui che esegue il sacrificio nella cerimonia teatrale come cerimonia sacrificale, cioè dell'attore che non ha più avuto margine o forse nemmeno oggi margine, se non quelli che gli vengono concessi da questo autore senza parola, da questo autore che vive su una strada tradita, che è il regista demiurgo. Non è un caso che il primo regista italiano non è né Strehler né Visconti, ma è Orazio Costa; è il primo vero regista italiano che oltre a tutto a un certo punto è il primo e il più grande, peccato che soltanto pochissimi di voi ricordino – siete giovani – le sue regie di prima della guerra e di subito dopo la guerra; io ho memoria dei "Sei personaggi" fatto da Costa, e vi assicuro che è uno di quegli avvenimenti di teatro totale unici a cui mi è accaduto di assistere; ecco, non è un caso che col crescere di tutte le strutture teatrali, statali, parastatali, comunali, paraculiche, che si sono create in Italia, Costa sia stato messo da parte e il nostro paese ha il privilegio – come dice un grande - di dissipare i propri poeti".*



---

## IL MISTERO: LA PAROLA AL CENTRO DELLA SCENA

Andrea Bisicchia

**H**o visto “Mistero della Natività, Passione, e Resurrezione di Nostro Signore”, con la regia di Orazio Costa al teatro lirico di Milano l’11 febbraio 1965, fui, pertanto, testimone di una serata indimenticabile che Paolo Emilio Poesio su La Nazione definì “eccezionale” e non si trattava della prima volta, dato che Costa, già nel 1939, lo aveva realizzato con La Compagnia dell’Accademia e ripreso nel 1951 e nel 1956. Perché tante volte? Semplicemente perché il regista ne aveva fatto un vero e proprio manifesto programmatico, attraverso il quale riformulava la sua idea di teatro concepito come centro della comunità, mettendo in pratica l’insegnamento di Copeau, sostenuto teoricamente anche da Mario Apollonio.

Negli anni del neorealismo o del realismo dialettico, quasi in contrapposizione, andava diffondendosi un teatro che poneva, non tanto l’uomo, quanto lo spirito al centro della sua ricerca e, in quanto specchio del mondo, si verificava in teatro, quanto accadeva in politica, nel senso che, mentre, durante la prima Repubblica, si affermava sulle tavole del palcoscenico una sorta di materialismo dialettico che rafforzava l’esplosione della sinistra, si contrapponeva ad essa l’ansia spiritualistica della democrazia cristiana, dall’altra parte registi come Costa, studiosi come Apollonio e Doglio, autori come Fabbri e Pinelli rappresentavano la risposta cattolica a Visconti, Pandolfi, Strehler, Squarzina. Nel 1940 sul *Dramma* (15 novembre) Costa, a proposito del suo “Mistero” così scriveva: “Il palcoscenico appare nella gran luce del suo tendaggio dorato, vuoto. Lentamente, compunti entrano gli attori, tranne la vergine e gli angeli, si dispongono a semicerchio, si guardano: attendono qualcosa: entrano due angeli all’estrema destra e all’estrema sinistra. Sono essi a invitare gli attori tutti a salutare la vergine e a rivolgerle una preghiera; la preghiera nasce sulle labbra di tutti col suo tono di chiesa. Ora un Angelo evoca l’Annunciazione, l’altro Angelo gli risponde, ed ecco appare un primo prodigio. Dietro le spalle degli attori raccolti in semicerchio il velario d’oro si accende di trasparenze, la scena evocata appare: presso gli archetti la Vergine e l’Angelo”. In questo suo incipit, il regista sosteneva, a viva forza, la matrice spirituale e l’ispirazione religiosa del suo teatro, attenta a cogliere il senso profondo della rappresentazione che doveva coincidere con quello di una comunità partecipativa che va a teatro per ritrovarsi, per



cogliere una specie di unità con la propria esistenza. Ci si trovò dinanzi a una scelta controcorrente in un momento in cui la scena italiana si assumeva un compito ben preciso, quello di entrare nella struttura sociale, più che spirituale, della comunità, una scelta che intendeva essere per i cattolici: “Imitazione creatrice che rivive nell’umana consapevolezza, nel verbo vivificato dallo spirito, la ricchezza ontologica del reale”, secondo una definizione data da Mario Apollonio, per il quale nulla era comprensibile senza il mistero del Verbo. La parola, quindi, al centro della scena, una parola “vivificante” che si trasforma in azione non appena pronunciata, se non, addirittura, in liturgia, in altre parole, in contemplazione dell’Essere, o, meglio ancora, in mediazione tra esistente ed Ente; una parola che faceva tutt’uno col corpo concepito in funzione spirituale, in maniera del tutto diversa da quella del materialismo che lo considerava una semplice sovrastruttura. Costa, sin dall’inizio della sua carriera di regista, scelse il linguaggio del corpo costruito su una mistica dualistica, un corpo che diventa coro secondo la dottrina e la prassi teorizzata ancora da Apollonio, concepita come partecipazione attiva al mistero della vita, della morte e

della resurrezione. In questa idea del corpo era possibile individuare anche quella della mimesi, ben diversa dalla mimica essendo, quest'ultima, utilizzata professionalmente e convenzionalmente dall'attore, mentre la mimesi a cui Costa faceva riferimento conteneva, in embrione, quello che sarà il suo metodo "mimico" per il quale rimando ai quattro volumi di Maricla Boggio<sup>1</sup>. Per ritornare al "Mistero" del 1965 non si possono non ricordare l'esperienza del Teatro Romeo, fondato nello stesso anno, oltre che i risultati acquisiti durante i cinque anni del Piccolo Teatro della Città di Roma, esperienza fondante per Costa che gli permise di mettere in atto la sua rivoluzione estetica, quella che partendo da un testo, andava in cerca delle problematiche profonde che esso conteneva e che Costa non cercava altrove. A lui interessava un'idea diversa di Altrove, quella che coincideva col mistero dell'esistenza e, proprio perché mistero, con quello della fede. Ciò appare ancora più evidente nella messa in scena citata soprattutto all'inizio dello spettacolo quando maestranze e attori sono impegnati nella costruzione di un tempio dove poter rappresentare le Laudi frutto di un'idea di teatro comunitario che, per alcuni secoli, aveva dettato le sue leggi alla scena medievale, quando il sacro era espressione di una realtà ope-

rante all'interno di una società non ancora assoggettata a una riflessione tutta moderna; quando la religiosità primitiva, in quanto fonte di un'originalità drammaturgia, aveva permesso di destare nell'uomo il sentimento del sacro inteso come partecipazione a qualcosa di sublime, di sorprendente, di misterioso; quando la religiosità di dottrina si era appropriata del sacro, mentre la scena lo riproponeva o restituiva nella sua forma più elementare. La rivoluzione di Costa consistette proprio nell'entrare dentro questo dominio del sacro, di riscoprirlo, di farlo vivere come universalmente umano, di metterlo in costruzione così come si può mettere in costruzione una cattedrale, col fervore della partecipazione e del lavoro collettivo; ma se, per ogni costruzione è necessaria una base, alla stessa maniera, ne occorre una sulla quale appoggiare il dramma del Mistero, a cui Silvio D'Amico aveva dedicato alcuni anni della sua ricerca che doveva confluire in uno spettacolo ideato nel 1937 per un anniversario giottesco a Padova. Il noto critico era scomparso nel 1955, ricordarlo, a dieci anni dalla morte, si trasformò in un omaggio al Maestro. Paolo Grassi lo ricordò su una pagina del programma di sala che riporto integralmente data l'eccezionalità e la difficile reperibilità del documento. Dopo il debutto, le critiche di destra e di sinistra non

1 I quattro volumi firmati da Maricla Boggio, tutti pubblicati da Bulzoni nella Collana La fenice dei teatri diretta da Franca Angelini e Carmelo Alberti, fra il 2001 e il 2009, sono "Il corpo creativo - Orazio Costa il gesto e la parola", "Mistero e teatro - Orazio Csota, regia e pedagogia", "Orazio Costa, maestro di teatro", "Orazio Costa prova Amleto".

## Il Mistero al Piccolo, un omaggio a D'Amico

Paolo Grassi

*"A Silvio D'Amico la società italiana, la cultura italiana, la scena di prosa, gli uomini di teatro, soprattutto coloro delle nuove generazioni debbono il sostanziale riconoscimento di aver individuato, combattuta, condotta e vinta la grande battaglia per il rinnovamento del nostro teatro, vuoi fondando l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, prima scuola di Stato di teatro in Italia, vuoi difendendo e affermando ogni spirito rinnovatore nella drammaturgia e nell'interpretazione, vuoi difendendo e affermando il diritto di cittadinanza anche in Italia di quella "regia" (naturalmente intesa nel senso di interpretazione critica) che aveva cambiato il volto del teatro europeo e alla quale il teatro italiano teneva tenacemente chiuse le porte. Al di là dei volumi delle "Cronache" recentemente apparsi al di là di tutta la pubblicistica a disposizione, al di là delle opere compiute, di Silvio D'Amico tutta una generazione di uomini di teatro conserva intatto il ricordo vivo di una "presenza" straordinaria che in sede nazionale e internazionale ha insegnato a molti di noi a guardare il teatro in un certo modo, a fare il teatro in un certo modo, a servire il teatro con consapevolezza estetica e civile. Silvio D'Amico è stato e ci è stato Maestro in tutto ciò: a distanza di dieci anni dalla sua scomparsa Il Piccolo Teatro ha ritenuto che potesse avere un particolare significato riproporre al pubblico italiano quel "Mistero" della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore che, altrimenti chiamato talvolta "Donna del Paradiso" era stato una felice fatica di Silvio, fatica che egli aveva anche inserito in quella Compagnia dell'Accademia d'Arte Drammatica che Egli stesso aveva diretto il primo anno. La riproposta del "Mistero" al pubblico italiano da parte del Piccolo Teatro ha anche questo significato: un tributo straordinariamente sincero e profondamente sentito di affetto, di riconoscenza immutata al Maestro e all'Amico indimenticabile."*



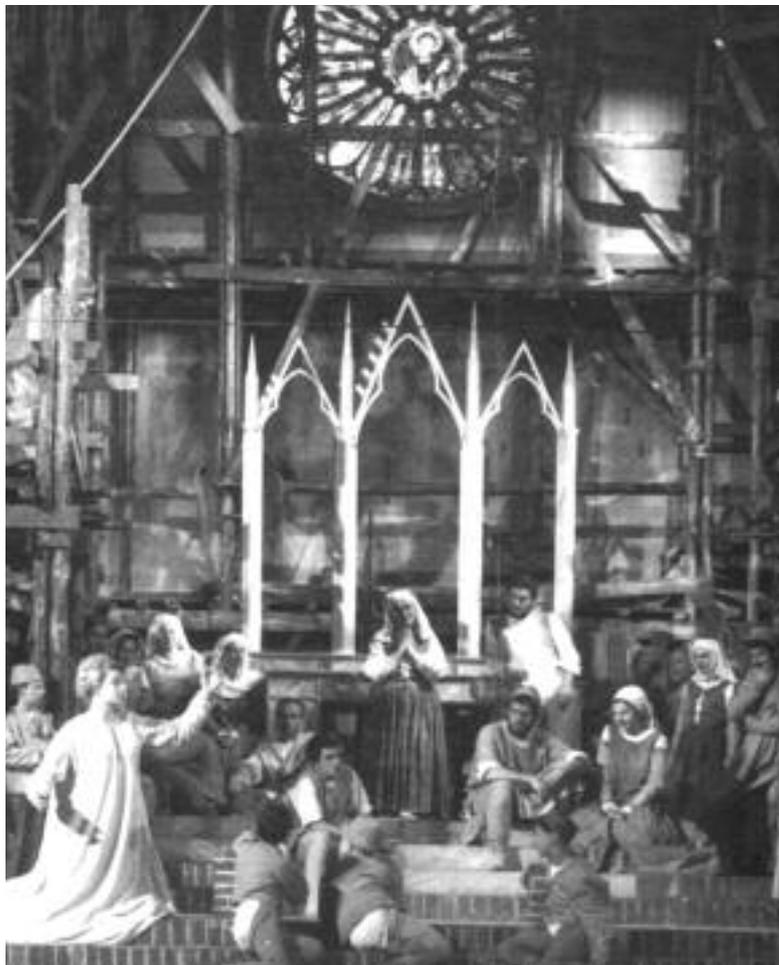


si lasciarono attendere; Carlo Terron, sulle pagine del Corriere Lombardo (12 febbraio 1965) ironizzò alquanto sull'operazione, essendosi trattato, a suo avviso, di un espediente del Piccolo Teatro di "adoperare Jacopone da Todi per farsi perdonare Brecht", insomma di "un'operazione bassa e redditizia, come mettere il Venerdì Santo al posto del giovedì grasso, o "il Capitale "sotto la copertina della Bibbia". Tutta la prima parte della recensione fu utilizzata da Terron per polemizzare con lo Stato maggiore marxista del Piccolo Teatro che si riposava dalle fatiche populiste prendendo esempio da Pilato. Pur dovendo ammettere che si trattò di una messinscena spettacolare, applauditissima, Terron la definì un'idea "peregrina se non proprio originale". Sulle pagine di Rinascita (10 aprile 1965), in occasione del debutto all'Olimpico di Roma, Bruno Schacherl entrò in polemica con l'idea stessa di un teatro cattolico in Italia, che secondo lui, è una storia di ripetuti fallimenti "non tanto per una generale impossibilità di un teatro religioso in un mondo moderno, quanto piuttosto per la tendenza che ha prevalso tra gli uomini di teatro cattolici che è fondata sulla concezione dello spettacolo come rito e liturgia, al di qua di ogni dialettica spirituale e ideale, perduta dietro un sogno fittizio di medioevo, scontro che era già avvenuto in occasione della messinscena del Galileo di Brecht con la regia di Strehler, accusato, da una parte della critica cattolica, in verità un po' estremista, di blasfemia e di elefantismo produttivo. Il difetto che il critico del settimanale comunista imputava allo spettacolo era l'assenza del realismo, quello che, per esempio, aveva riscontrato in un testo analogo, come la Passione di Czestochowa, messa in scena dal regista polacco Dejmek. Ancora una volta lo scontro avvenne sulla contrapposizione di due correnti, quella spiritualistica e quella realistica. A ben guardare la messinscena, Costa, proprio all'inizio dello spettacolo, fa agire il mondo del lavoro, quello delle Arti e Mestieri, degli operai, del-

le maestranze, degli artigiani, dei vetrai, dei pittori che, su ponteggi e impalcature svolgono la loro attività durante la costruzione di una cattedrale in cui identificare il proprio modo d'essere, la propria vocazione, se non la propria fede. Se trascuriamo le ideologie e cerchiamo di spiegare quanto accadeva sul palcoscenico dove si muovevano più di cinquanta attori, in una produzione altrettanto elefantia, non si può non riconoscere la chiave popolare della rappresentazione con la conseguente ispirazione religiosa, come se a Costa interessasse mettere in scena un'esperienza autentica, dettata dal mistero della fede, quello che, in fondo, era il vero significato del Mistero. Dietro tutto questo c'era anche un'idea ludica del teatro, il gioco come simbolo del mondo (titolo famoso di E. Fink) rappresentata da tutti quei bambini che, nell'ora di pausa, chiedono ai lavoratori di rappresentare la Passione, Morte, Resurrezione di Cristo, essendo nato, in loro, il desiderio di veder agire i personaggi che appartenevano ai racconti ascoltati più volte dai loro genitori. In fondo, il mito cristiano è ricco di favole, come lo era stato quello greco, favole edificanti che, per il credente si trasformavano in azione e, per Costa, in spettacolo, se non addirittura in un'idea di teatro in cui credere e per cui battersi, un teatro il cui scopo era quello di fondere teofania e misticismo e di concepire la regia come un vero e proprio atto spirituale.

Silvio D'Amico,  
Costa, Barrault  
in Accademia

"Mistero della  
Natività,  
Passione e  
Resurrezione di  
Nostro  
Signore", laudi  
del XIII e XIV  
secolo,  
adattamento di  
S. D'Amico,  
edizione del  
Teatro Romeo,  
1965



## LA LUNA IN MANO

Simone Faucci

*Approdo di domani, ormai raggiunta  
isola, o luna, sogno di strateghi,  
ti contendono a noi calcoli e macchine.  
Ancora per poche ore resti immune  
di logistiche offese, ancora assempri  
a lettere d'amore, amato viso.  
Non v'è più ignota terra che ci attenda  
nei sogni, senza frastuoni,  
se non fra gli astri irraggiungibilmente.*

Questo scrive Orazio Costa Giovangigli nel 1952 come reazione al progetto che l'uomo voleva andare sulla luna. Questo mi rimane quando, come un tic, lascio con le dita la medaglietta d'argento che il maestro Costa fece fare tanto orgogliosamente per il "grande" evento dello sbarco sulla luna: superficie lunare sul davanti, incisione "La luna in mano 23-7-969 Per fede nella poesia da Orazio Costa Giovangigli" sul retro.

Questo mi fa pensare a una vita dedicata al teatro con forte poesia e sensibilità. Io conobbi Orazio Costa nel 1996, quando appena maggiorenne volli intraprendere la strada dell'attore. Non sapendo dove sbattere la testa dopo alcune esperienze non molto positive, aprii un libro di storia del teatro e cercando quali fossero i grandi maestri viventi del nostro teatro trovai due nomi: Giorgio Strehler e Orazio Costa Giovangigli.

Il primo stava a Milano e allora non era agevole per me raggiungerlo; l'altro stava a Firenze, guarda caso proprio nella città dove abitavo. Mi dissi: "Andare subito da lui!". Mentre cercavo in tutti i modi un suo contatto, mi fu detto che avrei trovato semplicemente il suo numero sull'elenco telefonico e che lo avrei potuto tranquillamente chiamare. E così fu: ottenni un appuntamento. Con la mia ingenuità e ignoranza non sapevo chi sta-

Orazio Costa  
sfoglia "Luna  
di casa" a casa  
Boggio, 1992



vo andando a incontrare, cioè sapevo il nome di quest'uomo ma non proprio quello che rappresentava. Forse fu questo atteggiamento un po' *naïf* che fece scattare in Costa una simpatia nei miei confronti.

Mi ricevette un pomeriggio e lo passammo a parlare di tutto tranne che di teatro: parlammo della bellezza delle pietre preziose, dello snowboard che aveva visto in televisione e che secondo lui era un'arte, del rapporto di un essere singolo nella società e soprattutto del rapporto tra me e un mio nonno morto tre anni prima della mia nascita; il mio atteggiamento era euforico ma nello stesso tempo un po' stranito. Alla fine, dopo tre ore di conversazione, dal nulla mi chiese se avessi qualcosa da fargli sentire e io gli risposi che ero andato da lui col cuore in mano solo a chiedere dei consigli; lui mi chiese di ritornare con qualcosa di pronto. E così feci: nonostante la paura che si impadroniva di me recitai davanti a lui, forse grazie all'onda che stavo cavalcando nata da quel mio stato così *naïf*.

Quella volta non so ancora cosa combinai, ma mi sono reso conto che non feci niente di sconvolgente, almeno in senso positivo. Dopo mi diede "consigli-correzioni" su quello che avevo fatto e mi chiese se ero interessato al suo metodo: avrebbe avuto piacere di seguirmi! Sempre col mio spirito *naïf*, risposi: "Sì, sì...", rendendomi conto solo a metà di quello che mi stava capitando. Così iniziò questo rapporto quasi poetico, che in qualche modo ancora esiste, con questa austera anziana figura che io non ho conosciuto come la ritraggono altre testimonianze, ma che ho conosciuto come un "nonno-maestro". Non solo c'era un rapporto maestro-allievo ma anche un confronto di due persone in cui Orazio Costa aveva bisogno di "passare qualcosa". È stata un'urgenza da parte sua di trasmettermi l'insegnamento per imparare il "fare per il fare": l'atteggiamento che uno deve avere quando intraprende una strada, una scelta che si voglia percorrere. E tutto questo me lo ha trasmesso senza che io me ne accorgessi, sapendo che lo avrei scoperto via via che percorrevo la mia strada, con la sua luna in mano.

## ORAZIO ERA AFFASCINATO DA UN'IDEA ANTICA, SACRA, RITUALE IN CUI LA PAROLA ERA PER IL GESTO

Mario Prospero

Orazio era stato compagno di liceo di mio padre (il critico e autore Giorgio Prospero), ne aveva sempre conservato l'amicizia, li univa anche la predilezione di Silvio D'Amico: Orazio ne aveva ereditato la direzione dell'Accademia d'Arte Drammatica e mio padre la rubrica di critica teatrale sul quotidiano *Il Tempo*. Fin da bambino lo vedevo girare per casa. La sua presenza era carismatica, il motivo che lo muoveva era sempre una qualche sfida intellettuale. Ricordo una volta che, svegliandomi al mattino per andare a scuola, dopo che Orazio aveva cenato con noi, trovai che i miei genitori erano ancora svegli dalla sera precedente, ascoltando Orazio leggere il *Filippo II* di Alfieri – leggere, interpretare, commentare, rileggere – e avevano perso del tutto il senso del tempo. Parevano svegli, ma erano pallidi e stremati, i loro occhi era come se stessero sognando.

C'era qualcosa che spazzava e metteva soggezione in Orazio. Fedele alla fede cristiana, che condivideva con D'Amico e con l'altro suo maestro, Jacques Copeau, ne era un difensore laico, non popolare ma colto e aristocratico, come Manzoni di cui era uno studioso appassionato.

Io ero un po' spaventato da Orazio, il suo rigore si contagiava a chi lo avvicinava, se ne restava avvinti ma anche intimiditi. Di me, dei miei fervori, si accorse che ero ancora un liceale e si propose di indicarmi la strada. Andai a pranzo con lui in un ristorante dell'Acqua Acetosa; era un commensale gradevole, aveva molta comunicativa con i giovani, era già maestro all'Accademia di molti tra i migliori artisti italiani, quasi tutti i più bravi. Ma io non pensavo di fare l'attore, ero attirato più dallo scrivere. E il teatro mi appariva qualcosa di pericoloso.

A Orazio debbo il garbo, la finezza e la testimonianza diretta con cui presentava il lavoro teatrale al massimo delle sue virtualità intellettuali. Era molto originale in questo. L'intellettuale italiano aveva tradizionalmente classificato il teatro come qualcosa di non del tutto degno di uno scrittore. La recitazione era se mai un'arte minore. Orazio era affascinato da un'idea antica, sacra, rituale in cui la parola era per il gesto, e l'espressione del viso non doveva commentare psicologicamente la battuta ma assumere l'identità spirituale del personaggio e la sua centrale tensione drammatica: se fosse stato Eschilo avrebbe anche lui introdotto la maschera.



Le persone da lui conquistate lo seguivano spesso in modo eccessivo. Assumevano di Orazio lo sguardo penetrante, la voce tagliente, il corpo magro, agile, il gesto mimico tutt'uno con la parola, energico, scandito, ipnotico. Cito Vittorio Gassman, Roberto Herlitzka, Giancarlo Giannini, Gabriele Lavia. Ci misero del tempo a fuoriuscire da quel modello. Chiunque fu iniziato al teatro in quegli anni a Roma fu condizionato profondamente e quasi unicamente da Orazio Costa. Anche persone che dissentivano da lui come, su versanti opposti, Luca Ronconi e Renzo Giovampietro, ne portavano i segni.

Io non m'iscrissi all'Accademia. Cercavo di fare all'università più esami possibile di letteratura, storia, filosofia... ma vidi Cesco Baseggio in una straordinaria interpretazione del *Parlamento de Ruzante*, quindi feci la mia tesi di laurea sul Ruzante, e lo studio del teatro rinascimentale mi ricondusse a Orazio Costa. Il quale era stracarico di debiti per l'esperienza del "Piccolo" di Roma che, diversamente dal Piccolo di Milano, non aveva trovato soldi e appoggi e aveva dovuto chiudere.

La cultura di sinistra avanzava e la fedeltà di Orazio Costa alla tradizione culturale cristiana e a un repertorio di classici – come Sofocle, Dante, Jacopone da Todi, Shakespeare, Molière, De Vigny, Manzoni, a cui associò alcuni contemporanei come l'Eliot dell'*Assassinio nella cattedrale*, il Copeau del *Poverello di Assisi*, fino al Mario Luzi di *Ipazia* – ne faceva un testimone scomodo, avversato con insofferenza da chi gli conteneva il magistero intellettuale e anche il denaro pubblico. Il Teatro di Roma che nacque, dopo l'esperienza del "Piccolo" con la presidenza di Vito Pandolfi, chiamò piuttosto come regista Luchino Visconti. Gli stessi allievi dell'Accademia, di cui Orazio era stato il maestro carismatico, cominciarono ad opporgli una contestazione ideologica.

Ma Orazio non si piegò, proseguì anzi sfidando col suo rigore qualunque compiacenza. Costituì un teatro programmaticamente religioso che chiamò teatro "Romeo", ovvero pellegrino, in una accezione fran-

cescana sulle orme di Jacques Copeau. Ricordo di questo teatro una rappresentazione del *Mistero* – laudi medievali montate da D'Amico in uno spettacolo già negli anni Trenta – in un grande teatro con un numero eccezionale di attori, nella scena bellissima che mostrava una cattedrale in costruzione. La rappresentazione, fascinosa e autorevole, ebbe quella sera, me compreso, spettatori tre. C'era della gloria in quell'evento, che mi metteva però – ancora – un po' di soggezione. Non sapevo allora che gli attori indiani, una volta alla settimana, eseguono lo spettacolo senza il pubblico, come offerta agli dei; e l'esecuzione – dice chi se ne intende – è per solito la migliore della settimana. Orazio Costa andò infatti in India, prima che tutti lo facessero; e studiò forme di teatro (ram-lila) dense di mito e di rito; in più perfezionò la sua pratica dello yoga che non lasciò più per tutta la vita.

Io fui suo assistente alla regia nel 1974, prima di andare a New York con una borsa di studio. Era un'*Ifigenia in Aulide* di Euripide nel teatro immenso di Siracusa. Io curavo certe correzioni che Orazio esigeva nella traduzione di Eugenio Della Valle. In più, caporallescamente tenevo in riga i giocatori di calcio del Siracusa che, in abiti di Achei, creavano il contesto militare dell'accampamento in Aulide. La protagonista, Clitennestra, era Gabriella Giacobbe, già ricca di rapporti interpretativi con Orazio. Gabriella aveva protestato per il costume – di Valeria Costa, sorella di Orazio – e il giorno della prima era visibilmente contrariata. Nel teatro c'erano circa diecimila spettatori. Io stavo in un retropalco a volta con il carro e i cocchieri che dovevano portare Clitennestra nello spazio dell'orchestra con la figlia Ifigenia - Ilaria Occhini - destinata al sacrificio. Ma, al momento di salire sul carro, Gabriella Giacobbe non si trova. Una coreuta corre a dire che "Gabriella si sente male". Sono spedito a dirlo a Orazio perché fermi lo spettacolo già iniziato. Io mi precipito. Orazio era al centro della cavea, con un fazzoletto in testa a quattro nodi come portavano gli operai per difendersi dal sole e,

saputo che la protagonista non entrava in scena, sorrise con una strana determinazione e mi disse: "Clitennestra la leggi tu". Feci appena in tempo a tornare sul carro che questo si mosse, mentre il Coro intonava i benvenuti in versi alla regina. Io avevo i jeans e la maglietta con il cocodrillo, il copione in mano e, per uno che non desiderava recitare, la situazione era paradossale. Vedevo Orazio che ridacchiava divertito; il pubblico mormorò (nessuno lo aveva avvertito della sostituzione), ma rimase al suo posto. Io leggevo ad alta voce; lo spettacolo proseguiva. Ma sapevo che a un certo punto Achille - Osvaldo Ruggeri -, vedendo Clitennestra (nell'occasione io) diceva: "Vedo là una donna ed ha un aspetto nobile!".

Ero rassegnato alla risata di diecimila persone e la risata venne, inevitabile. Ma non così impietosa come mi aspettavo. Quelle persone ascoltavano la storia che Euripide stava raccontando; avevano tollerato che Clitennestra fosse questa impropria cosa, ovvero il loro immaginario veniva sostituendo quello che trasmetteva la retina e non mi chiedevano, sorprendentemente, di essere neutro, ma di esprimere senza tante storie i dolori di quella regina. Orazio mi guardava col suo sorriso sardonico, mi aspettava al varco; ed io intonai, nell'intonazione che ben conoscevo di Gabriella Giacobbe:

"Ahi, madre, ahi, figlia! / Fugge tuo padre e me / all'Ade abbandona!"

Sentii il pubblico soddisfatto, avido di potersi commuovere, benché straniato, e salii, scesi con i toni drammatici della protagonista, tacqui e piansi, maledissi Agamennone (il mio grande amico Renzo Giovampietro, che era più sbalordito di me). Per Orazio era una riuscita, una festa. Alla fine mi presi tanti applausi, i complimenti del traduttore Della Valle, quelli esilarati di Raffaele La Capria, che era lì quale marito di Ilaria Occhini (Ifigenia).

Orazio aveva vinto in tutto. A me aveva svelato "sul campo" che avrei fatto, benché tardivamente, l'attore; e anche Gabriella Giacobbe, risanata, accettò il costume che Orazio le aveva assegnato.

Orazio Costa con Mariela Boggio durante le riprese del film "L'uomo e l'attore - Orazio Costa, lezioni di teatro", a Taormina con "Il mercante di Venezia", 1986



## IL TEATRO DI ANDREA

Marco Giorgetti

**M**eglio di qualunque racconto, può far comprendere qualcosa di questo specialissimo rapporto lo scritto che ho ritrovato fra i miei appunti di studio di attore.

Teatro Verdi di Pisa, fine anni Settanta. O forse Bagni di Lucca, o altro luogo toscano.

Riunione / convegno delle maggiori scuole di teatro europee, giornate di lavoro e studio in cui ci si confronta approfonditamente sulle metodologie, si comparano risultati, si affrontano le complesse problematiche della pedagogia del teatro. Fra i grandi maestri presenti non può mancare Orazio Costa e dunque la nuova struttura che ha fondato a Firenze da quando ha lasciato più o meno volontariamente l'Accademia Nazionale di Roma: il Centro di Avviamento all'Espressione. Lì lui non forma attori, ma uomini, facendo, per uno strano comune destino, lo stesso percorso del suo maestro Copeau. Nella giornata finale della manifestazione ogni scuola mostra il meglio dei suoi studi e delle sue metodologie, i suoi migliori allievi.

Attori tedeschi, norvegesi, inglesi, italiani, di scuole importanti come quella del Piccolo e altre, si esibiscono in maniera strepitosa e pirotecnica davanti a un pubblico composto da esperti e da appassionati in un teatro gremito per un evento unico.

Orazio Costa vuole che noi, suoi primi allievi del Centro di Avviamento all'Espressione, siamo rigorosamente presenti, ma non ci farà esibire. Noi soffriamo molto per questo, perché vediamo i colleghi che mostrano tutti una tecnica super strutturata in pezzi teatrali tecnologicamente confortati, strappando applausi, apprezzamenti, delusioni. Spettacolo! E noi li a guardare...

Arriva la volta del Centro di Avviamento all'Espressione, annunciato dal conduttore.

Dopo i lampi e i fulgori degli altri, le luci progressivamente si spengono, poi dal buio una piccola luce accompagna l'ingresso quasi dimesso di un bambino che si ferma al centro del palcoscenico vuoto. Orazio Costa si alza con calma dalla sua poltrona in platea, si appoggia al proscenio e voltando le spalle al pubblico si rivolge al bambino.

*Costa:* Ciao Andrea

*Andrea:* Ciao

*Costa:* Quanti anni hai Andrea?

*Andrea:* Sette

*Costa:* Andrea, com'è il vento?

Andrea esegue la mimica del vento.

Il pubblico ha una reazione di sorriso e di tenerezza.

*Costa:* E la pioggia?

Andrea esegue.



*Costa:* E il fumo?

Andrea esegue con assoluta agile efficacia tutte le immagini che Orazio Costa via via gli suggerisce, in un crescendo di ritmi, materie e complessità straordinario per varietà e completezza, suscitando reazioni sempre più stupite del pubblico fino a veri e propri boati di ammirazione.

Il pubblico è rapito dalla straordinaria forza di un bambino che gioca le diverse immagini in una danza di una leggerezza strepitosa, apparentemente senza alcuna fatica, annientando completamente tutto quanto fatto prima dai super tecnici e super strutturati attori delle altre scuole. Dimenticati, azzerati da una forza che assomiglia a quella della Verità, fatta di acqua, grandine, erba, vento, fumo... A un tratto Costa lo ferma un istante per farlo riposare.

*Costa:* Andrea, che cos'è il teatro?

*Andrea:* Non lo so bene, ma penso che sia questo, cioè che io sono qui e tutti gli altri lì, però sempre giocando seriamente.

*Costa:* Che cosa ti piace di questo nostro gioco?

*Andrea:* Che posso fare senza nulla tutte le cose che voglio e che se un giorno ho voglia di andare al mare e non posso andarci, io lo posso fare.

*Costa:* Fare cosa?

*Andrea:* Il mare. Ma anche la montagna, il sole e anche il gatto che io vorrei ma che la mia mamma non vuole prendere.

*Costa:* Com'è il tuo gatto, me lo fai vedere?

Andrea realizza il gatto (un gattino piccolo e mor-

bido proprio come lo vorrebbe lui) in modo talmente convincente e toccante che il pubblico scoppia in un lunghissimo applauso fragoroso. Orazio Costa prende in collo Andrea e salutandolo esce.

Questo è il ricordo più indelebile che ho di quei primi miei incontri con il Metodo.

Esperienza travolgente e indimenticabile, lezione di umiltà che il mio Maestro dette a tutti coloro che erano presenti e che mi ha aiutato ad accettare e continuare questo lavoro per tutto il resto della mia esistenza in una continua inesausta ricerca.

Ancora oggi, se continuo a ricercare ancora in teatro insegnando, studiando, recitando è per ritrovare la semplicità travolgente di Andrea.

La cerco in ogni attore, e ancora in me, in ogni gesto o spettacolo, ovunque avvenga qualcosa che si possa chiamare teatro.

La cerco senza ancora trovarla con quella compiutezza disarmante che ricordo come fosse ora, quella assoluta travolgente semplicità.

Che sia questo il segreto che ci ha lasciato?

L'unico premio che avrebbe considerato tale, rispondeva a chi gli offriva l'occasione di una serata d'onore, sarebbe stato quello di tornare sul palcoscenico a leggere Alfieri per un pubblico di bambini.

Dall'anno della sua morte il Teatro della Pergola, al quale ha affidato il suo patrimonio documentale e librario, per iniziativa del sottoscritto e di Maricla Boggio, ha continuato a mantenere viva la memoria del Maestro con momenti celebrativi, presentazioni di libri e video e con laboratori di Metodo Mimico rivolti a giovani, appassionati e attori in perfezionamento.

Con la nascita della nuova Fondazione Teatro della Pergola rinasce anche a pieno titolo il Centro di Avviamento all'Espressione, che si propone come settore di attività formativa e di studio della Fondazione stessa, in continuità con le finalità di quello creato da Costa alla fine degli anni Settanta per la divulgazione e il perfezionamento costante del Metodo e per lo sviluppo di una ricerca che, come sappiamo, per la natura stessa del teatro e dell'uomo, è inesauribile.



*Orazio Costa durante una esercitazione mimica tenuta dalla insegnante Cinzia Ulivelli, con i bambini della scuola materna di Ponte agli Stalli, Firenze, 1986*



## SINTESI MEMORIALE DI UN'AMICIZIA

Mario Luzi

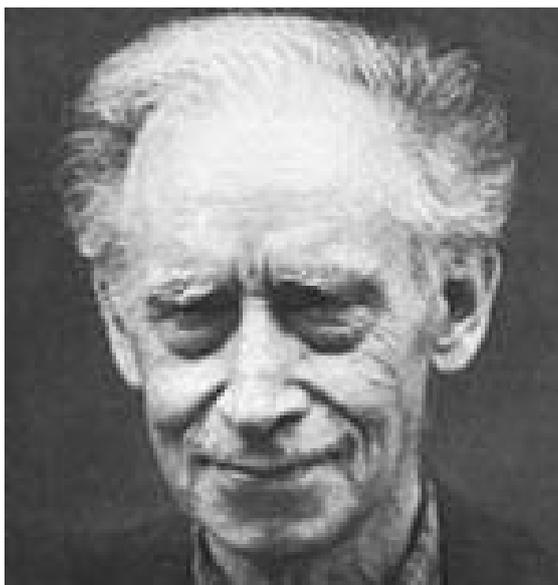
(...) Conobbi Orazio quando nei suoi programmi didattici di drammatizzazione di testi letterari decise di affrontare con i suoi allievi la *Vita nuova* di Dante. Ero stato fino ad allora contrario per principio alle conversioni teatrali di opere nate in altra forma e struttura. Quella recita a cui Orazio mi chiese di assistere mi indusse a cambiare parere: la potenza drammatica nascosta negli eventi interiori e chiusa nelle perfette forme di quell'opera giovanile di Dante venne tutta in luce come drammaturgia nuda e sapiente. Fu una rivelazione nuova di un libro a cui ero molto devoto.

Da allora cominciammo a tenerci al corrente, di noi, del nostro lavoro. Nel 1978 Orazio mi comunicò che avendo adottato nella sua scuola come testo di quell'anno la mia *Ipazia*, desiderava concludere il corso con un saggio di recitazione pubblica e mi chiedeva il consenso e 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. Non avevo mai scritto per il teatro se non molti anni prima, antefatto dimenticato, pietra oscura. Neanche scrivendo *Ipazia* secondo una morfologia drammaturgica avevo pensato davvero a una possibile rappresentazione.

Ebbi allora modo di ammirare la sua lettura affilata, aderente, precisa: questa offriva e questa esigeva dagli attori; da là doveva sprigionarsi l'energia della recitazione. Dalla intelligenza effettiva doveva nascere il pathos. E su questo mi pareva implacabile. Qualche attore di grido sopportava male la sua regia. Tuttavia lo ammirava. Del resto era stato il maestro di quasi tutti all'Accademia.

Ci ritrovammo poi affiancati nella preparazione di *Rosales* per il teatro di Genova che esordì però al Maggio fiorentino, nel 1983, alla Pergola.

Ci furono poi occasioni innumerevoli di collabora-



zione a partire dalle letture dantesche nella chiesa di Badia che curò meticolosamente per anni. Anche io lessi qualche canto della *Commedia* davanti a quel pubblico, in quella atmosfera.

Ci furono anche vagheggiamenti, sogni che rimasero tali. Un desiderio inappagato di Orazio fu che io mi cimentassi con *Emmaus*. Era un tema vertiginoso di cui si parlò più volte. Ma io non lo sentivo in forma drammaturgica, ma piuttosto come un assoluto simbolico. Lui però insisteva e io non rinunciai del tutto al progetto, intanto gli anni passavano.

Il fatto è che Orazio era, sì, un grande uomo di teatro e aveva insegnato il teatro a tutta la mia generazione e alle seguenti, ma lo era in una visuale più ampia e certa di poesia. Era dottissimo nella letteratura poetica di ogni età e la composizione di poesie occupò non poca parte del tempo che l'attività teatrale gli lasciava libero. In anni recenti scelse con l'aiuto di Sauro Albisani alcuni gruppi delle sue poesie e ne fece un volume cospicuo a cui stesi una breve prefazione. Con un fermo risentimento stilistico soggettivo passavano in quelle pagine parecchie delle fasi di ricerca della poesia novecentesca in Italia e in Europa. La sua aristocrazia naturale e ben coltivata traspariva subito. (...)

*Lo scritto è tratto da ETInforma dedicato al ricordo di Orazio Costa all'epoca della sua scomparsa, 2000*



Mario Luzi sulla  
terrazza di Casa  
Costa a Firenze,  
con Maricla  
Boggio, Orazio  
Costa e Gianna  
Giachetti, 1986

---

## TUTTE LE VOLTE MI VENIVANO LE LACRIME



Mario Ferrero<sup>1</sup>

Tutte le sere che ero lì vicino al suggeritore, per dare i segnali di luce e queste cose qui, mi ricordo che tutte le volte mi venivano le lacrime. Tutte le sere... pensa!, io poi assolutamente laico come sono... Infatti non si parlava mai tra me e lui di fede e di queste cose. Tutti mi dicono che le cose religiose che ho fatto sono state molto belle, e io ho detto sempre: “Perché avevo dietro Costa”, perché ero nato a quella scuola, e le cose religiose anche non credendoci mi sono sempre venute piuttosto bene. E la predica degli uccelli era veramente straordinaria perché era una cosa così semplice, proprio alla Copeau, quelle cose fatte con niente... – nel “Miracolo di Sant’Uliva” il mare in tempesta erano dei teli bianchi che gli attori facevano il gesto di scuotere, ma non da fuori, in scena, e questi lenzuoli sembravano il mare in burrasca -, e la regia del “Poverello” era un po’ così, perché quando San Francesco – Pierfederici faceva la predica agli uccelli, tutti i frati erano messi per queste scale che guardavano San Francesco di spalle al

pubblico, e cominciavano ognuno a fare un verso di un uccello, che si erano studiati tutti, e si capiva che questi uccelli andavano addosso a San Francesco perché lui cominciava a fare così con la mano perché se li sentiva sul collo, sulla testa, gli facevano il solletico... Poi a un certo punto lui li via; questo fffrrr e questi qui che si voltavano erano una cosa incredibile, veramente! E la morte era un momento straordinario, e le stimate!... C’erano dei momenti di regia meravigliosi. E devo dire che per tutta la vita, anche quando ci siamo trovati in Accademia, perché anch’io ero stato chiamato a insegnare, Orazio mi ha detto: “Pensa Mario che io ho fatto “Il Poverello” in ventidue giorni!”. Anche “Le Carmelitane”, uno degli spettacoli a cui tenne di più e che ottenne un enorme successo, ebbero poche prove. C’erano tanti suoi allievi, Edmonda Aldini, Anna Miserocchi, e poi la Maltagliati, Ave Ninchi che faceva la seconda Priora, e Warner Bentivegna, Mauro Carbonoli, Luca Ronconi che allora recitava, e anche Monica Vitti, che si chiamava ancora Marisa Ceciarelli, e c’era anche Tino Carraro. E io lo spettacolo lo portai io in tutta l’Italia, da Enna fai conto ad Aosta, lui non venne perché rimaneva a Roma al Teatro, e noi si andò con questa cosa che ebbe un successo enorme dappertutto. Costa delle volte aveva delle intuizioni splendide. Ad esempio, l’impostazione del secondo spettacolo del suo Piccolo Teatro di Roma quando si era ancora al teatrino di via Vittoria: in quello spazio Costa decise di fare un “Edipo re”, dove il Messaggero lo interpretava De Lullo. Lui disse: “Siamo al teatrino, non siamo a Siracusa, devo inventare qualche cosa”. E inventò questo Messaggero che era rimasto talmente sconvolto dal vedere Giocasta impiccata, che aveva come perso la voce, per cui arrivava sfinito e tutta la sua battuta la diceva con voce roca, smozzicata, balbettante, ed era straordinario. Venne su Luchino e a Orazio disse delle cose bellissime: “Dio, ma che bella trovata che hai avuto! Questa cosa ci ha preso lo stomaco”.

---

<sup>1</sup> Mario Ferrero (1922-2012) parlò di questa sua esperienza a Casa Boggio, il 7 febbraio 2004.

Orazio Costa con la madre alla “prima” de “Il Poverello” di Copeau a San Miniato, 1950. A destra Valeria Costa - sue le scene - insieme a Costa e D’Amico



## UNA VOLTA ME LO CARICAI SULLA VESPA

Riccardo Bärbera

Nel 1977 succedono tante cose importanti per l'Italia, alcune per me: termina Carosello in tv, arrestano Vallanzasca, contestano Luciano Lama, in RAI va in onda *Mistero buffo* di Dario Fo tra le polemiche, in America esce il primo *Guerre stellari*, Tortora presenta Portobello, Orazio Costa non insegna più in Accademia, l'Accademia non ha più una sede, io entro in Accademia. Il telegramma è ancora là, ingiallito. Mi ero iscritto all'esame di ammissione due anni prima, spinto da una superficiale e temporanea (pensavo) passione. Non sapevo bene perché fosse così importante l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico; qualcuno mi consigliò Milano... Strehler... "Scherzi? - mi disse un altro - Alla D'Amico c'è Orazio Costa!". E mi spiegano chi è. Io faccio domanda, a Palazzo del Drago a via Quattro Fontane, affreschi e fregi dappertutto, faceva un po' paura. Sul muro un elenco di insegnanti. Camilleri, Bertinetti, Musati, Perno, Salveti, Povoledo, Pampiglione... e Costa? Eccolo, scritto a parte, importante. Passa un vecchio; chiedo a un tizio: "Scusi, quello lì è Orazio Costa?". Macché, è un usciere. "Sei qui per iscriverti? Inutile provarci, tutti raccomandati". Certo, c'è pressione dall'alto - penso - tutti vogliono studiare con Orazio Costa. Quell'anno non si fecero esami d'ammissione (Palazzo del Drago fu dichiarato inagibile), e dopo un altro anno, universitario - ormai dimentico di palcoscenici, partecipo per sfizio e mi prendono. Conoscerò Orazio Costa? No, non c'è più. Chiedo. Un allievo dalla chioma ricciutissima (Fantastichini) mi racconta che Orazio (così lo chiama) è stato duramente contestato dagli allievi 75/76 che gli imputavano principalmente il fatto stesso di essere un maestro, anzi, Il Maestro, tanto da metterlo nelle condizioni di ritirarsi a Firenze per fondarvi la sua scuola di preparazione e diffusione del Metodo Mimico. A Firenze. Ma qui? Chiedo: ma non ci sentiremo sbandati senza più professori? Quelli del terzo mi rispondono infastiditi: "Gli sbandati sono loro. Che vuoi che ti insegni un regista? Il SUO teatro. Si privilegia il lavoro di gruppo e la ricerca. L'improvvisazione e la scrittura scenica". Il tempo passò in una sequela di esperienze dominate dall'assenza di Costa, ma anche da mille incontri, passioni, vita. La diaspora delle lezioni in vari luoghi della città, l'assessore alla Cultura Nicolini che, alla guida di un Ciao sgangherato, ci consegna in un appuntamento segreto alle prime luci del giorno le chiavi per occupare una scuola in disuso, Camilleri e i suoi mille aneddoti, il fascino di Jacobbi, l'incredibile Musati che insegnava storia del teatro in caffetano e zoccoli, Vera Bertinetti (chiocchia per noi tutti), il Living Thea-



tre (con la scoperta che non improvvisavano un bel niente, ma, come i Grotoskiani e i Barbisti, erano seguaci di una difficile e precisissima tecnica di base), le improvvisazioni sonore con Alvin Curran, il mimo con Marise, e poi le esperienze col giovane Prospero fresco della sua esperienza americana, Maricla Boggio col suo approccio drammaturgico e le sue "Troiane" e poi Monica Vitti, Ronconi e la Fabbri...

Tutti gli attori che contavano, però, nel mondo del teatro, erano stati forgiati da Costa, e lo dichiaravano con grande sussiego. Noi no. Una sera, a fine lezione, qualcuno disse: "E se lo chiamassimo?". "Chi?". "Costa". "Ma vè, quello è a Firenze e ormai ce l'ha con l'Accademia". "Beh, provarci...". Qui mi soccorre la memoria di Miana Merisi. Compagna di allora e amica di sempre. Abbiamo figli che hanno l'età nostra di allora. "Miana, chi telefonò a Costa?" - E lei, come se il '78 non fosse 34 anni fa: "Fu Vera Bertinetti". E' vero, l'insegnante con cui avevamo un legame più profondo era, tra gli insegnanti rimasti in Accademia, l'unica che avesse ancora rapporti strettissimi col Maestro. Raccolse il nostro disagio e chiamò. E fu il miracolo, ma un miracolo segreto. Qualche settimana dopo Orazio Costa Giovangigli, un mito vivente, sessantasette anni suonati, prese a Firenze a spese sue il primo treno del mattino. Giunto a Roma, fu caricato su una '500 cadente e condotto al mitico teatrino di Via Vittoria. Ad attenderlo lì, una quindicina di allievi "carbonari" un gruppo misto tra le tre classi. Questi carbonari si erano procurati occultamente le chiavi del teatro. Entrammo, salimmo sul palco, Quell'uomo canuto, elegante, asciutto, dagli occhi mobilissimi, invece di piazzarsi su una poltrona, si sedette in terra a gambe incrociate, con una leggerezza e un'agilità insospettabili e iniziò a parlare a bassa voce. Voce flautata. Mi limiterò a ricordare solo una delle prime frasi che disse (mutuando Copeau) "Il mestiere senza arte non ha ragione di esistere, ma l'arte senza il mestiere è un fantasma inafferrabile". Dopo tre ore lo riportammo alla stazione. Risalendo sul treno disse, lui a noi, "Grazie". I magici incontri si ripeterono, domenica dopo domenica, per qualche settimana, di nascosto. Una volta me lo caricai sulla Vespa. Tremavo guidando. Avevamo paura a parlarne con chiunque, perché temevamo che ce lo vietassero. Perché è stato così generoso con noi? Non posso dire di averlo avuto come insegnante, perché la cosa non risulta da nessun documento ufficiale. Non mi ha mai diretto in una regia. Mi/ci ha solo incontrato, ed erano incontri da par suo.

## COSTA AVEVA IL CORAGGIO DELLO SPIRITO

Andrea Camilleri

(...) Costa, uno dei cervelli più acuti che abbia mai incontrato in vita mia.

(...) Quando nel '50 mise in scena "Il poverello" di Co-peau, assistetti ad una irruzione di Silvio D'Amico che voleva sconsigliare Costa dal rappresentare quel testo: gli sembrava un elenco telefonico. Orazio lo mise in scena lo stesso e devo dire che è lo spettacolo più bello che abbia mai visto in vita mia. In virtù di quella capacità che Costa aveva di scoprire la spiritualità che ogni atto di teatro contiene. Voglio fare un esempio. Nel finale del primo tempo, Francesco, finalmente spoglio dei vistosi abiti da ricco, indossato il saio fatto di juta, scalzo, con un bastone in mano, felice della trovata povertà, faceva un urlo sovrumano ( con il quale Tonino Pierfederici rischiò di rimetterci i polmoni) poi spezzava il bastone sul ginocchio, e cominciava a ballare da solo seguendo un suo pensiero. Credevo che ci avrebbero linciato. Invece ci fu un momento di commozione e di applauso a scena aperta. Costa aveva il coraggio dello spirito.

(...) L'unico maestro che ho avuto e che sono disposto a riconoscere come tale è Orazio Costa. Cosa conservo del teatro? La mia aspirazione di scrittura che è già ne "La concessione del telefono" o "Il birraio di Preston" è di arrivare ad una sorta di sguardo extradiegetico. Quando si apre il sipario, vediamo appari-



re due personaggi che nessuno ha descritto. Li vediamo in quel momento e desumiamo tutto dal modo in cui parlano. Ora a me succede di scrivere i dialoghi e da questi desumere l'aspetto fisico dei personaggi: è quasi una prassi teatrale e non letteraria. Faccio uso, per esempio, di quelli che Orazio chiamava i colpi di scena minuscoli che poi preannunciano eventi importanti: tutti i miei romanzi sono costruiti secondo una scenica teatrale anche se teatrali non sono. Più in generale, è confluita nel romanzo l'idea dello spettacolo, nel senso che io non riesco a scrivere un capitolo in senso tradizionale, ma per sequenze. (...) Gli anticipai che il romanzo che stavo scrivendo ("La gita a Tindari", Sellerio) l'avrei dedicato a lui. Perché racconto, tra le altre cose, il rapporto mimico di un uomo con un albero.

*In basso, la scena de "Il Poverello" alla fine dello spettacolo. In alto al centro Rossella Falk, gli ultimi a destra Antonio Pierfederici - San Francesco - e Costa*

*A destra, Andrea Camilleri durante le prove di uno spettacolo in Accademia*



*Le dichiarazioni di Andrea Camilleri sono tratte dall'intervista di Katia Ippaso apparsa su ETInforma dedicato a Orazio Costa, 2000.*

## “NON MALE, MARIANO”

Mariano Rigillo

“Non male, Mariano – mi dicesti e per la prima volta sentii il mio nome attraversato dalla tua celebrata erre - però se avessi messo la tuta l’avresti detta meglio”. (Già, la “tuta” quasi tutti noi la mettevamo malvolentieri!) Mi avevi voluto in “pedana” per sentirmi dire “Le ricordanze” di Giacomo Leopardi! Fu questo il nostro primo rapporto diretto. Mi mettesti in guardia : “Attento a non compiacerti della tua voce. Non lasciarla sedere in gola! Diventerà inespressiva, ti sarà difficile modularla, muoverla, cambiare registro e tante altre cose necessarie per dare VITA a quello che dici.”

“VITA, ragazzi, VITA! “ – dicevi spesso per spronarci. “Dite quello che dite! Attenti a sapere sempre ciò che state dicendo.” L’ho tenuto ,e tengo ancora oggi, sempre in mente.

Dopo quel primo anno ricco di scoperte e pieno di intense aspettative per noi allievi, meravigliosamente proiettati in un nuovo mondo, all’improvviso, ci lasciasti orfani.

Partisti per l’India. E noi tutti a sforzarci per tenere vivi e mettere a frutto i tuoi preziosi ammaestramenti,



benevolmente aiutati dai migliori tra i tuoi assistenti, Andrea Camilleri (sic!) e l’infaticabile Paolo Giuranna.

Ritornasti. Ma si faticò a vederti.

Sembravamo tutti come gli apostoli dopo la notizia della resurrezione del Cristo. Qualcuno veniva a riferire di averti visto e diventava immediatamente un prediletto dalla sorte e certo un po’ lo invidiammo! Poi, quasi a fine anno, apparisti! Finalmente!

Al terzo anno, però, ti dedicasti a noi con rinnovata energia e molto lavorammo insieme, anche con la partecipazione di alcuni insegnati del presente o dell’immediato passato, tra cui Elena da Venezia e Carlo d’Angelo .... Circostanza fortunata per noi si rivelò l’assenza di allievi registi nel nostro corso. E allora, dopo averne scelto i testi, decidesti di curare tu stesso la regia dei nostri saggi finali!.

Ed ebbi così la grande e invidiata fortuna di essere da te scelto e guidato nell’interpretazione del pastore Brand, protagonista dell’omonimo dramma di H. Ibsen! Esperienza forte e indimenticata! Rimasta sempre presente in me per tutti i personaggi che ho interpretato fino ad oggi, e non sono pochi.

L’ultimo in ordine di tempo (settembre 2012) è stato Pulcinella, offertomi dal Napoli Teatro Festival Italia. Non un Pulcinella qualunque intendiamoci, ma nientemeno uno scritto e interpretato a suo tempo dal grande Antonio Petito. Temevo molto, ma tutto è andato benissimo.

Perché dietro quella maschera insieme con me sei stato ancora una volta tu, Maestro mio, Orazio amatissimo! Ti abbraccio forte con amore e gratitudine grande. Tuo Mariano



## PIÙ CHE UN MODELLO DI TEATRO, UN ESEMPIO DI VITA

Luca Ronconi

(...)

Abbandonando il punto di vista generale a vantaggio di una prospettiva più personale, devo subito cominciare con l'ammettere che per primo appartengo alla gran massa degli uomini di teatro italiani che non possono negare i propri obblighi di riconoscenza nei confronti di questo grande Maestro. Nel biennio 1951-52/1952-53 ebbi Costa come insegnante di recitazione in Accademia e in quegli anni mi trovai pure a seguire le sue lezioni di regia; subito dopo il mio debutto come attore sotto la guida di Squarzina in *Tre quarti di luna* nel 1953, proprio diretto da Orazio Costa mi trovai poi a cimentarmi nella mia seconda prova d'attore in una messa in scena di *Candida* di George Bernard Shaw prodotta dal Teatro Stabile di Roma nel 1954. Il successivo appuntamento professionale – ma questa volta a ruoli invertiti – col mio ex insegnante risale a una ventina d'anni dopo la messa in scena shawiana appena ricordata, quando volli cioè Orazio come attore nella versione televisiva di *Orlando furioso*. Al di là delle profonde differenze di gusto e di orientamento culturale che ci hanno separati, non posso e non voglio nascondere che Costa ha ricoperto un ruolo determinante nella mia formazione teatrale. 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. E' proprio per questa via, ossia attraverso un aperto riconoscimento di quanto ho appreso da Orazio Costa, che posso arrivare a parlare del senso autentico di queste mie frammentarie note.



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 ahimé stato il solo, a questo grande uomo di teatro. Sia chiaro che chiamando in causa la società teatrale italiana – o quanto meno parte di essa – nel mio discorso non intendo sottrarmi a quelle che sono e so essere le mie personali responsabilità, né, men che meno, voglio accusare qualcuno in particolare, ma sforzandomi di essere il più possibile lucido vorrei cercare di rendere il giusto riconoscimento a Costa, tentando, per quanto possibile, di trarre anche da un avvenimento doloroso come la sua scomparsa un insegnamento o per lo meno un motivo di riflessione. Credo sia fuori di dubbio che, fatte alcune debite eccezioni, il teatro italiano, di cui torno a dire io per primo faccio parte, si sia mostrato nei fatti, anche se certo non per deliberata cattiva intenzione, irrispettoso verso Orazio Costa, che proprio il teatro italiano ha consacrato l'intera esistenza: l'isolamento in cui non si può negare Costa abbia vissuto negli ultimi anni della sua vita è lì a dimostrarlo, costringendoci a prendere posizioni su quale sia l'essenza dei nostri costumi teatrali. (...)

*Il testo è tratto da una dichiarazione riportata su ETInforma dedicato alla scomparsa di Orazio Costa, 2000.*

## NON ERA SOLO LA PERSONA CHE PARLAVA, MA PROPRIO UNO SPIRITO

Ilaria Occhini<sup>1</sup>

Il mio essere attrice è stato legato totalmente, influenzato totalmente da Costa; tutte le mie speranze, dove arrivare, con me stessa, è stato sempre Orazio il mio maestro, il mio ispiratore è stato lui. E dopo la sua morte mi è successa una cosa molto strana. Anni prima avevo fatto delle letture di Dante, a Palermo; la cosa meravigliosa era che io queste letture le preparavo, poi andavo da Orazio e lui, in maniera magari superiore, faceva esattamente la mia lettura, per dirmi come io ero entrata bene nel suo mondo. Un anno dopo la sua morte, a Palermo io avevo da fare un canto difficilissimo del Purgatorio; l'ho studiato, secondo Orazio; sono sicura di aver fatto una buona lettura, ho avuto successo, ma il fatto di non avere lui – che per me è stato un padre spirituale –, non mi fidavo più.

*Tu sei stata sua allieva in Accademia. Si era già manifestata allora questa sintonia con lui?*

Forse allora non aveva una totale fiducia in me... Era molto severo nel suo giudizio, anche se ti voleva bene. Il mio debutto con lui l'ho fatto dopo, nella "Francesca da Rimini". Ero già fuori dall'Accademia; avevo fatto con Luchino Visconti "Uno sguardo dal ponte". Orazio mi chiamò per Francesca, e fu una grande esperienza sul verso, ho ancora il copione tutto segnato. Costa voleva proprio che ognuno facesse sue le indicazioni che lui suggeriva. Dopo questa prima esperienza, hai avuto altri incontri importanti con Costa, per esempio la Nina del "Gabbiano".

L'abbiamo fatto solo in televisione, ma lavorando come se fosse per il teatro; un mese di prove. Era avvenuto questo. Facevamo un "Oreste" con lui, in radio, e io vedo entrare Gabriele Lavia, un ragazzino..., si mette a sedere e brummmm!, aveva un vocione! Io lo guardo e lo riguardo - allora in televisione avevo un nome forte – e dico: "Dottor Costa, può fare Costantino, Lavia?". "Cerrto che potrebbe!". "E io potrei fare Nina?". "Ci devo pensarre...".

*Costa non aveva ancora previsto di fare "Il gabbiano" in televisione?*

No, sono stata io, a suggerirglielo. Molte cose, in TV... Anche il Duvigny, "Chatterton". Poi, in teatro, "Tre sorelle"...

*In occasione dello spettacolo lui scrisse quella no-*



*ta polemica, "Crisi della regia"³...*

Lui aveva un lato distruttivo. La polemica la portava a degli estremi che poi non gli consentivano di fare lui. Mi telefona Squarzina, che allora era direttore del Teatro di Roma: "Ilaria, ho trovato la cosa per Costa!", tutto felice; perché io allo Stabile con Squarzina facevo "Casa Cuorinfranto" e mi ero messa in mente di fare una cosa con Costa perché mi sembrava ridicolo, vergognoso, che lui non facesse più delle regie. "Telefono subito a Orazio", mi dice Squarzina e io: "Ah! Che bellezza!". Ma Costa poi tanto ha fatto, che non l'ha messo in scena.

*Purtroppo dopo la messa in onda "Carmelitane", di cui Ilaria era una delle protagoniste, è stato distrutto dalla stessa televisione, una distruzione che lo aveva amareggiato particolarmente.*

È stata una cosa di una crudeltà, aver distrutto le "Carmelitane"! Noi le abbiamo provate un tempo enorme in rapporto ai giorni di prove della TV... Lo sai che cos'erano "Le Carmelitane" per lui, e per me è stato proprio un fatto spirituale e religioso. Io ero Blanche de Le Fort, Costanza era la Lazzarini, la Madre Superiore la Maltagliati. Era talmente forte lo sforzo interiore di concentrazione, che non era solo la persona che parlava, ma proprio uno spirito che parlava attraverso questa faccia, e mi ricordo questi occhi grandi, questa tensione... Orazio poi era molto contento, e mi è rimasta così impressa questa mia interpretazione, per dire "Guarda a che cosa può arrivare un attore con un regista, un autore e un personaggio!".

*"Francesca da Rimini, protagonista la Occhini. Le musiche erano di Roman Vlad, Teatro del Vittoriale, Gardone. 1960*



1 M. Boggio ha incontrato Ilaria Occhini nella sua casa, il 6 febbraio 2004.

2 "Francesca da Rimini" di Gabriele D'Annunzio andò in scena nel 1960 a Gardone, al Teatro del Vittoriale.

3 Con il titolo "L'uomo del teatro" un documento pubblicato in "Mistero e teatro", Bulzoni, 2004.

## MI HA INSEGNATO TUTTO

Glauco Mauri<sup>1</sup>

Volendo esprimere su Costa le cose che sento profondamente, è come se avessi una tavolozza con tanti colori, perché Costa è stato per me teatralmente la persona più importante. Io ho cominciato a recitare quando avevo quindici anni e tre mesi. E quando sono salito sul palcoscenico di una parrocchia, a Pesaro, mi sembrava che il palcoscenico fosse la mia casa; però poi sono entrato in Accademia, e Costa mi ha spiegato che cosa è il teatro. Innanzitutto, la cosa che devo a lui oltre agli insegnamenti che mi ha dato come maestro, è stato un insegnamento di base. Ho sempre creduto, da giovane, che la regola - la disciplina - fosse un tarpare le ali alla fantasia; invece Costa mi ha insegnato che la disciplina, specialmente se uno ha qualità artistiche, non è una cosa che ingabbia la tua fantasia, ma che dà modo alla tua creatività - se c'è - di potersi manifestare con più sicurezza: e questa è la cosa fondamentale che mi ha dato Costa. Il nostro lavoro prima di tutto è un artigiano - qualcuno può fare cose artistiche -; la disciplina che mi ha inculcato Costa è stata - come ti posso dire? - una cosa bella che ha fatto germogliare in me la fantasia, e questa è stata una delle prime cose, fondamentali che ho imparato da Costa.

(...)

Io devo tutto a Costa, mi ha insegnato tutto. Generalmente quando si pensa di mettersi al servizio di un personaggio, lo si pensa sempre in modo superficiale. Costa mi ha insegnato a mettermi al servizio di un personaggio partendo dalla radice del personaggio. Poi a livello tecnico Costa mi ha dato altri insegnamenti, quel famoso "rintotetivo" - ritmo, intensità, tono, tempo, timbro, volume... - che racchiudeva un po' tutte le regole... Ti sembrerà strano, ma quando io ho cominciato a conoscere e a studiare Brecht, tante cose che Brecht dice io le avevo già imparate con più poesia da Costa. Quando lui ha



fatto "Il poverello" di Copeau a San Miniato, c'era una cosa strepitosa, ed era la predica agli uccelli che faceva Tonino Pierfederici, l'interprete di Francesco. Io ero al primo anno dell'Accademia, fra gli attori c'erano Edmonda Aldini, Sperli, Franco Graziosi... Noi facevamo i frati, ed era una cosa incredibile!... Costa disse: "Uscite uno alla volta, però immaginate che cinque sono le rondini, quattro i passerotti, e così via... Io, mi ricordo, ero la rondine. Come cammina una rondine?... Io allora uscivo con questo ritmo, della rondine... il passerotto usciva con un altro ritmo... E c'erano cinque o sei specie di uccelli; per cui queste uscite erano tutte estremamente diverse, e quando si arrivava lì, si stava tutti di spalle; a un certo punto Francesco benediva gli uccelli, e noi ci dovevamo voltare e fare tutti quanti "fffff" ( emette un leggero sibilo prolungato), ognuno col proprio fischio, di uccello (esegue sibili e cinguettii di vario tipo)... Ed era un teatro di una poesia didascalica incredibile...

<sup>1</sup> Maricla Boggio ha incontrato Glauco Mauri nel suo camerino al Teatro Quirino, prima della rappresentazione de "Il bugiardo" di Carlo Goldoni, allestito con la sua compagnia e da lui interpretato nella parte di Pantalone, nella stagione 2003/2004.



*Orazio Costa,  
una persona luminosa.  
Una luce dello spirito.*

ROMAN VLAD

## IL NUOVO STAVA NASCENDO DAL RIGORE, DALLA TENSIONE, DALLA CONVINZIONE DI OFFERTE RISCHIOSE

Luigi Squarzina

Nel 1945 il diploma di regia era più un pericoloso identikit che un passaporto. Né Guido Salvini né Ettore Giannini a cui mi ero proposto come assistente avevano niente per me; Costa mi disse di sì e partii ipso facto per Milano. Su suo consiglio più da fratello maggiore che paterno, gli copiai le inconfondibili scarpe Vibram con le soles di gomma dura a carro armato, provvidenziali nella poltiglia invernale di quella Milano 1945 quasi senza riscaldamento né mezzi di trasporto. Andava in scena il secondo spettacolo della Compagnia Borboni – Randone – Carnabuci – Cei di cui Costa era direttore, *Vento notturno* di Ugo Betti. Il primo era stato un grande successo milanese, *Giorni senza fine* di O'Neill, un O'Neill alla ricerca di Dio giocato su uno sdoppiamento, lo scrittore John Loving e il suo cattivo demone, Randone e Carnabuci. Io ero assistente non alla regia – non ce n'era nessuno – ma alla Compagnia, Randone mi parve eccelso nella parte bettiana dell'anziano solitario che comunica a distanza con un'altra solitudine. I due spettacoli che avevo il compito di seguire in tournée ottennero a Firenze lusinghiere recensioni da parte di Eugenio Montale, critico teatrale (competentissimo!) del quotidiano di Firenze che riprendeva le pubblicazioni. Scrisse Montale sulla "Nazione del Popolo": "Orazio Costa, uno dei migliori nostri registi e dei più colti, ha tratto eccellenti effetti dal nuovo lavoro di O'Neill, facendo centro naturalmente sul personaggio sdoppiato". Quanto a Betti, Montale giudicò "la commedia... certo fra le sue migliori", la regia "abile e intonata" e Randone "attore fra i nostri migliori". Le scenografie consistevano di alcuni tralicci per O'Neill, verniciati di bianco su un panorama di panno nero, e di una parapettata di tela per Betti; i tramonti li facevo io girando lentamente a mano un paio di padelloni. (...) Era tipico della intransigenza di Costa avere proposto un repertorio austero in una Italia che desiderava solo tirare il fiato, ed è storicamente da rimarcare – a correzione di certi luoghi comuni sulla regia che sarebbe venuta imponendosi a suon di allestimenti – che il nuovo stava nascendo soprattutto dal rigore, dalla tensione, dalla convinzione di offerte rischiose. (...) Venne poi in via Vittoria, sull'esempio di via Rovello a Milano, l'avventura del Piccolo Teatro della Città di Roma, non riconosciuto tale né dal Comune né dal Sottosegretariato allo Spettacolo. I cattolici al potere



nello Stato e nella capitale aiutavano poco un regista sinceramente e dichiaratamente religioso che a onor del vero ben poco gli somigliava; non fu sufficiente l'influenza di Silvio d'Amico, il quale d'altronde non poteva avere solo quel pensiero tanto più che con Costa l'Accademia procedeva sulla giusta strada: non bastarono la compattezza della Compagnia quasi tutta di ex allievi, un ensemble bellissimo (anche per le grazie delle giovani attrici), il più prossimo che Costa sia riuscito a riunire alla sua concezione, scrisse Giorgio Prosperi, "tra l'ordine monastico e il sodalizio medievale" – ma erano ragazzi allegri e innamorati; e quanto più sorprendenti e ispirati erano stati i *Sei Personaggi* del '48 con i giovanissimi Rossella Falk, Tino Buazzelli, Gianrico Tedeschi, Giancarlo Sbragia, su un palcoscenico presentano a rovescio, rispetto alla pur autorevole messinscena di un anno e mezzo prima con tanto di Ferrari, Pilotto e Tofano; non bastò la serietà del repertorio. E' stato notato che la metodologia mimetica di Costa, su cui non è mio compito soffermarmi, sembrava trasparire dai suoi spettacoli meno chiaramente di altre, storicistica, epica, critica, di gruppo, di immagine, di strada, di cantina, neodadai-sta, neobarocca, decostruzionistica, di metateatro, di contaminazione, povera, provocatoria, crudele e tante ancora, del cui avvicinarsi però si dovrà pur discutere altrettanto in termini di maggiore o minore aderenza delle messinscene ai presupposti teorici.

(...) Via Rovello gli dette spazio. Nel maggio 1955 io ero alla prima di *Processo a Gesù*. Era una delle volte in cui Fabbri aveva scritto con convinzione; Costa, con Teresa Franchini ("Lasciateci Gesù!"), Antonio Crast e Augusto Mastrantoni seppe rendere convincentissima, al limite, aureo in quel caso, della mozione degli affetti, la pur scontata assoluzione finale del Messia. Non ho visto, anche se oggi mi sembra strano, nessuno degli spettacoli in cui Costa dispiegava la sua vocazione all'uso del coro, ambito in cui l'eccellenza gli veniva riconosciuta fino alla benevola o invidiosa presa in giro; la coralità era patrimonio dell'Accademia; ma da quel *Processo a Gesù*, retto da attori di grande professionismo, emanava una musicalità vocale d'insieme e un contrappunto di gesti (alcuni proprio "suoi", esorcisti) che solo un mago dei cori poteva conseguire.

*La testimonianza di L. Squarzina (1922-2010) è stata tratta da ETInforma dedicato a Orazio Costa, 2000.*

## “FAMMI UN CIELO SERENO”

Nino Manfredi

Il mio primo ricordo di Orazio Costa? Non ci andavo molto d'accordo, perché immaginavo il teatro in un altro modo e invece Costa è quello che poi m'ha insegnato veramente tutto: come affrontare, come educare il corpo a esprimersi. Questo è importantissimo, ma l'ho capito tardi io, insomma ce so' arrivato, piano piano. E mi ricordo che io avevo una voce inascoltabile quando sono entrato in Accademia, però mi ammisero perché ero iscritto all'Università, a Giurisprudenza, e mi ricordo l'esame che ho fatto con Orazio: lo chiamo Orazio perché per me è immortale. Allora Costa: “Manfredi vai in pedana...”. Recita il monologo di Amleto...”. Me mettevo lì, io poi che credevo di essere assolutamente drammatico - perché ognuno di noi pensa sempre all'inizio di essere un attore drammatico - mi mettevo lì e cominciamo a fare sul serio, mi concentravo, “Essere o non essere, questo è il problema!”. I compagni miei ridevano... e io m'arrabbiavo, “Ma che ve ridete?”. E il grande maestro, “Vai avanti!”, e io andavo avanti. Intanto io avevo una voce inascoltabile, mi scrissero addirittura “inascoltabile negli acuti. Ho dovuto cominciare a fare esercizi, fino ad avere una voce che mi



re Orazio Costa come un grande... va beh, mejo che non ne parlo. Un giorno me fa: “Manfredi, va in pedana”. Vado in pedana. “Fammi un cielo sereno...”. Cielo sereno, come se fa' il cielo sereno? “Che cos'è un cielo?...”. E io feci istintivamente un gesto largo. “Ecco, bravo è uno spazio enorme...”. “Eh!, ma io ci ho le braccia fino a qui...”. “Bene basta così, però non è cielo sereno quello che stai facendo”. “Perché?”. “Fammelo sereno”. E io feci... (fa un sorriso). “Ecco, ci sei quasi vicino. Cielo sereno, il cielo si rannuvola”. “Daje!”, dico, tutte a me me dovevano capità”. “Il cielo si rannuvola. Le nubi lo coprono”. “Io non sapevo più dove guardà...”. “Cadono le prime gocce...”. “Daje!...”. “Bravo, bravo così. Si trasforma in una pioggerellina. S'alza anche un po' di vento”. Daje!, so' uscito pure senza ombrello. Facevo così, così, così. A un certo momento, “Cadono le ultime gocce... Le nubi si diradano”, “namo bene!”. “E il cielo ridiventa sereno”. Io continuavo a muovermi seguendo le sue indicazioni. Ho avuto l'applauso di tutti i compagni, dice “Ammazza oh!”. Io me so' divertito a farlo. “Questo lo dovrai fare sempre. Devi ricordarti che bisogna educare il corpo a esprimersi senza aver quasi più bisogno della parola”. Questo ci ha insegnato il sor Orazio Costa, grande maestro.



Costa con Nino Manfredi, Boggio e Niccolini, in un incontro con gli allievi della Scuola di Bari, al Teatro Piccinni durante le riprese de “L'uomo e l'attore”, 1986

partisse da qui. Quella volta, quando so' uscito, io ero bello arrabbiato, e Orazio Costa mi prese sotto braccio e mi disse: “Caro Manfredi, tu non ti devi arrabbiare quando i tuoi compagni ridono”, “Come non me devo arrabbià?”, “Perché tu hai una nota in più, l'ironia”. “Che vo' di?”. “Tu non lo sai ancora. L'ironia è una nota naturale che uno ha, o ce l'hai o non ce l'hai, non è che poi annà ar mercato, me dai un chilo d'ironia, du' chili d'ironia. No! tu ce l'hai e la devi usare. Ricordati sempre: ‘Castigat ridendo mores’. Ricordati sempre di affrontare i temi drammatici facendo nascere un sorriso sulla bocca della gente”. Questa è stata la prima grande lezione stupenda, per cui io ho cominciato ad ama-

Alla LUMSA, dove è stato presentato “Il corpo creativo”, Nino Manfredi (1921-2004) si è rivolto agli studenti usando un tono scanzonato.



## UN METODO, NON UNA TECNICA

Renzo Tian

**N**el 1973 Renzo Tian venne chiamato ad assumere la carica di direttore dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" e rimase a dirigerla per dodici anni. Orazio Costa vi insegnava da circa trent'anni.

**BOGGIO** - Come risultava collegato il metodo mimico di Orazio Costa con gli insegnamenti degli attori che lavoravano in Accademia?

**TIAN** - Ecco, il metodo di Costa - tanto è vero che il primo contatto che gli allievi avevano, entrando in Accademia, era proprio con l'insegnamento di Orazio Costa, e questo valeva tanto per gli allievi attori che per gli allievi registi -, il metodo di Costa era fondato su di una intuizione molto precisa, che cioè esistesse in ciascuno di noi un'attitudine giacente, che un certo tipo di educazione o attenuava o addirittura soffocava, ed era l'attitudine mimica, l'attitudine a esprimersi, a parlare attraverso un certo uso del proprio corpo, e che quindi da questa attitudine giacente bisognava partire per risvegliarla, per darne a ciascuno consapevolezza e per impiegarla. Era quindi un metodo, non una tecnica. Era un metodo che, anche se veniva applicato, come veniva applicato, era un metodo teorico e quindi non poteva avere granché in comune con i sistemi degli altri insegnanti, che solitamente partivano dalla trasmissione di esperienze acquisite, e che quindi proponevano a volte una forma di imitazione del loro modello. Era un metodo che si rivolgeva nello stesso momento all'intelligenza razionale degli allievi attori e registi e a questa loro sensibilità giacente, in molti casi nascosta, a questa specie di linguaggio nascosto riportato alla superficie. Ecco perché il metodo di Costa era la base, il fondamento, una volta posto il quale si potevano, su questo tronco, innestare i rami della altre diverse esperienze.

**BOGGIO** - Alcuni attori, anche famosi, che insegnavano in Accademia, proponevano dei modelli che rischiavano di essere l'opposto della base del metodo, ma



che potevano servire agli allievi sul piano di un'esperienza di mestiere e come esempio di interpretazione...  
**TIAN** - Rimaneva tuttavia quella base, quel fondamento che soltanto il metodo di Costa poteva dare. Soltanto il metodo di Costa, nel senso che era il solo metodo vero, dotato cioè di premesse teoriche e di capacità di applicazioni pratiche.

**BOGGIO** - Ci sono stati però degli spettacoli, in Accademia, in cui Costa ha realizzato una regia mimica, riservando cioè, in un saggio con gli allievi, uno spazio totale al suo discorso mimico. Questo è avvenuto, ad esempio, con il "Sogno di una notte di mezza estate", che i ragazzi interpretarono guidati dal maestro, in una regia che venne definita "mimica".

**TIAN** - Certo. Era qualche cosa di più che un saggio, era qualche cosa di più dell'esempio di un lavoro svolto da un gruppo di attori, proprio perché proponeva e curiosamente, in un certo senso, così come il metodo di Costa, nei primi anni Sessanta - quando io ho avuto l'occasione di conoscerlo da vicino - anticipava delle spinte clamorose e spesso superficiali che sarebbero poi venute alla fine degli anni Settanta, così quello spettacolo - che venne dato al Quirino e, mi ricordo, risvegliò un notevole interesse, anche dal punto di vista professionale - anticipava curiosamente un altro "Sogno di una notte di mezza estate" che sarebbe venuto in Italia, da noi in visita: un famoso spettacolo di Peter Brook, che fu presentato qualche anno dopo alla Biennale di Venezia, e in fondo partiva da premesse analoghe, se non uguali, rispetto a quelle da cui era partito il lavoro di Orazio Costa.

*Questa intervista è tratta dal libro "Il corpo creativo", Bulzoni ed., 2001*

*Le due scene sono tratte dal "Sogno" realizzato da Costa nel 1968*



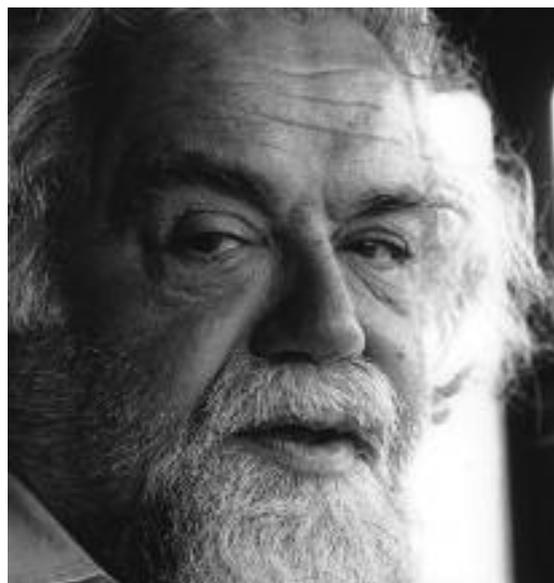
## IL PROBLEMA DELL'ESSERE UMANO DI OGGI

Ferruccio Marotti

BOGGIO - Ferruccio, nel corso dei quattro anni in cui hai diretto il Centro e il Laboratorio, vi hanno tenuto lezioni personalità di altissimo livello del mondo teatrale internazionale.

MAROTTI - Sì, direi che la presenza di Orazio Costa rappresenta la seconda fase di esperienza. Cioè nella prima fase al Teatro Ateneo abbiamo invitato Peter Brook, Jerzy Grotowski, Dario Fo, Gasman e così via. Li abbiamo fatto due esperienze di carattere teorico, con Eduardo De Filippo e con Grotowski. Ora, in questo Teatro Laboratorio Universitario dedicato alla memoria di Eduardo De Filippo, iniziamo una fase di sperimentazione e ricerca pratica. Mi è parso doveroso invitare il più grande maestro italiano ad esporre una prima fase introduttiva del suo metodo mimico, a cui spero seguirà l'anno prossimo una fase più ampia, sempre rivolta agli studenti. La mia idea al riguardo non è quella di fare degli attori, ma di permettere a dei giovani di conoscere più a fondo il teatro, dal punto di vista di chi fa teatro; qualcuno farà l'attore, qualche altro - spero molti - diventeranno un pubblico più attento, migliore, un nuovo pubblico per il teatro. E d'altronde il metodo mimico di Costa è rivolto non all'attore in quanto tale, o non soltanto all'attore, ma a qualunque individuo, per potenziarne e liberarne

*Studenti di varie facoltà de La Sapienza di Roma lavorano al metodo mimico nel Laboratorio "Eduardo De Filippo" dove Marotti, suo direttore, ha invitato Costa a tenere un corso nel 1986*



l'espressività, che è il problema di fondo dell'essere umano di oggi.

BOGGIO - La prima tesi di laurea sul metodo mimico data in un'università italiana è proprio partita dal tuo corso.

MAROTTI - Infatti, è stato Giangiacomo Colli a fare un'eccellente tesi di laurea. Non ritengo che ci sia una necessità di separazione fra il lavoro storico, il lavoro teorico e quello pratico. Questa tesi - come altre, su altre grandi personalità del mondo dello spettacolo - si prefigge un'interazione fra il momento pratico operativo e la ricerca teorica e storica.

*L'intervento di Ferruccio Marotti, professore emerito nell'Università La Sapienza di Roma, fa parte di un dialogo con Maricla Boggio tratto da "Il corpo creativo", Bulzoni, 2001.*

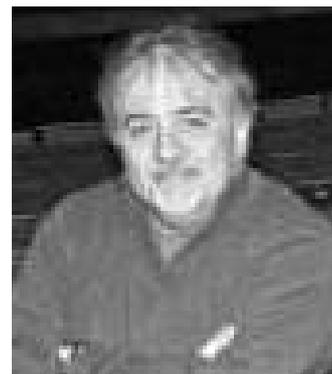


## UNA PEDAGOGIA DELL'ATTORE

Gian Giacomo Colli

Mio padre, Giacomo, aveva frequentato i corsi di regia all'Accademia ed era stato allievo ed assistente di Orazio Costa verso la metà degli anni '50. Durante l'università io mi interessavo già di teatro e stavo cercando una scuola vera che fosse informata a un metodo preciso. Orazio Costa non insegnava più all'Accademia, ma io lo conoscevo attraverso quanto me ne aveva detto mio padre. Andai a trovarlo verso la fine degli anni '70 - mi ero già iscritto all'università - e gli proposi di fare la mia tesi di laurea sul suo metodo. Via via che lo conoscevo mi sono sempre più interessato ed entusiasmato. Lui poi mi diede la possibilità di lavorare nell'"Edipo Re" a Vicenza, al Tea-

tro Olimpico. Recitando nel coro, sperimentai sulla mia pelle la validità del metodo mimico e potei vedere che cosa accadeva, e poi ho frequentato i suoi corsi a Firenze. Credo che fra qualche anno avremo degli attori completamente informati a questo metodo, con tutte le conseguenze che ne deriveranno sul tipo di produzioni teatrali, anche sotto il profilo della regia. Costa negli ultimi anni non ha più usato la definizione di regista per i suoi spettacoli, ma quella di coordinatore, per sottolineare proprio questo punto.



*La tesi di Giangiacomo Colli nella cattedra di Ferruccio Marotti è stata pubblicata con il titolo "Una pedagogia dell'attore - l'insegnamento di Orazio Costa", Bulzoni Editore, Roma, 1989 - 1996. Colli tiene da anni dei corsi improntati al metodo mimico in Canada e negli Stati Uniti. La sua dichiarazione appare nel film "L'uomo e l'attore - Orazio Costa, lezioni di teatro".*



## UN ESEMPIO DI RELIGIOSITÀ LAICA

Nicasio Catanese

La pretesa della mia tesi in Storia del Teatro, presso il D.A.M.S. dell'Università di Palermo, è stata quella di mettere in evidenza la "religiosità" di Orazio Costa, nel suo insegnamento pedagogico, nell'elaborazione del metodo mimico, nella formazione dell'uomo-attore e nelle sue regie. "Religiosità" per così dire laica, che parte dalla dimensione dell'essere umano per approdare a quella divina, vissuta non come verità indiscussa ma come luogo di un'ispirazione umanissima. Il filo conduttore del mio lavoro è stata l'esperienza mistica vissuta in prima persona da Orazio Costa e, quindi, tradotta nella sua attività di uomo di teatro. Il titolo che riporta la mia tesi di laurea - discussa nel 2012 - infatti è: "Orazio Costa: l'attore dalle pratiche alla mistica. Un esempio di religiosità laica", che ho scelto insieme al mio relatore Renato Tomasino, professore di Storia del Teatro e dello Spettacolo e presidente del corso di laurea in D.A.M.S.

Il mio studio ha cercato di spiegare quanto la mimica diviene con Costa un processo che non riguarda solo gli attori, anche se a loro è maggiormente rivolta, ma tutti gli uomini e non applicabile soltanto alla pedagogia, ma ad ogni disciplina dell'apprendimento. Ho cercato di evidenziare la fedeltà alla tradizio-

ne dell'insegnamento costiano come processo fondato sulla trasmissione della parola e nella concezione della vita come opera e dell'opera come vita.

Ho esaminato anche alcune delle sue regie, nelle quali è presente l'alto valore spirituale e mimico; ho messo a fuoco le caratteristiche comuni tra la teoria pedagogica di formazione dell'attore e la pratica scenica, fino ad approdare all'esito ultimo del lavoro: la mistica. Tutto ciò è stato svolto senza trascurare le radici del pensiero di Costa, riprese dal suo maestro Jacques Copeau, che lo portano dall'esperienza naturalistica all'impegno pedagogico, alla ricerca religiosa dell'assoluto.

Infine, ho intervistato personalmente Maricla Boggio, testimone diretta dell'immensa eredità costiana, e il Maestro Mario Ferrero che fu assistente, collega e fedele amico di Costa. Le loro testimonianze, uniche e suggestive, sono riportate integrali nella mia tesi di laurea.

Credo che Orazio Costa, maestro di notevole rigore morale, di eleganza e riservatezza, con il coraggio delle sue scelte etiche ha consegnato all'uomo come sua preziosa eredità, più ancora che un modello di teatro, un esempio di vita.

## INCONTRO CON I LIBRI SU ORAZIO COSTA

Stefania Porrino

Non ho avuto la fortuna di conoscere personalmente Orazio Costa, ma ne ho conosciuto la profondità di pensiero e la strutturazione del suo metodo mimico attraverso la lettura dei volumi a lui dedicati da Maricla Boggio, che raccolgono un'ampia parte dei materiali scritti e filmati riguardanti l'attività di regista e di docente del Maestro.

Come docente, a mia volta, di Arte Scenica e di Regia del teatro musicale presso il Conservatorio di Frosinone, ho trovato grande interesse e utilità per la mia attività di insegnante, sia con gli allievi cantanti che con gli allievi registi, nello studio di questi libri.

Tre sono gli elementi su cui ho riscontrato una particolare consonanza di pensiero e che voglio qui ricordare. Il primo riguarda l'importanza dell'immedesimazione, che anche io ritengo fondamentale punto di partenza per chiunque voglia accostarsi all'arte della recitazione. L'innata capacità del bambino di "essere" ciò che vede, ciò che desidera, ciò che vuole conoscere, e che Costa individua così acutamente come cellula originaria del processo di identificazione e immedesimazione nel personaggio, è a mio parere il punto di aggancio più forte che consente agli allievi, che per la prima volta si accingono a trasformarsi in attori, di raggiungere in breve tempo una comprensione piena – sia mentale che fisica – di ciò che significa interpretare un personaggio. Il secondo elemento, del quale continuamente riscontro l'utilissima funzione strutturante sia nella scrittura drammaturgica (quando scrivo i miei testi), sia a livello di regia (quando realizzo una regia o la insegno) che come metodo per l'attore (quando insegno ai cantanti), è l'individuazione dei "nodi drammatici" e dei "colpi di scena".

Costa definisce in modo preciso questi cardini del discorso drammaturgico e registico: «Questi nodi drammatici per intenderci sono culmini, vertici verso i quali tendono le situazioni che li precedono, e da cui dipendono e defluiscono quelle che li seguono. Le larghe linee del movimento spirituale del dramma, e che poi si traducono in un movimento materiale, (vedremo che il movimento di una messa in scena non è qualcosa di arbitrario e decorativo, ma strettamente legato al testo) sono già contenute nell'individuazione dei nodi drammatici, che sono i momenti essenziali in cui si scaricano, come per contatto, le energie che si accumulano nelle situazioni del dramma; le quali situazioni sono a larghi tratti delimitate da questi punti fermi.»<sup>1</sup>

Utilizzando questo metodo, nel momento in cui ci si accinge a costruire l'impostazione critica di una



regia, il fatto stesso di individuarne i nodi drammatici e concentrare la propria inventiva scenica su quelli prescelti, consente di creare una struttura registica di base non solo riguardante il movimento scenico ma anche tutte le possibili invenzioni di scenografia, costumi e luci in modo coerente e rigoroso, passando così dai "nodi drammatici" ai "colpi di scena": «Io credo che la parte più delicata del lavoro del regista, e la più faticosa, sia proprio l'individuazione del colpo di scena, la sua valutazione nel quadro dell'azione e finalmente la dinamica *traduzione drammatica*, senza la quale ogni lavoro precedente andrebbe perduto. [...] Il susseguirsi dei colpi di scena non è soltanto la rivelazione delle qualità drammatiche insite nell'opera ma è anche la trasformazione del pensiero drammatico in movimento: ogni colpo di scena è un incentivo al movimento scenico. Movimento spiritualmente inteso come processo fantastico e movimento materiale effettivo, inteso come spostamento e azione dei personaggi».<sup>2</sup>

Il terzo campo di applicazione in cui ho trovato molto utile l'insegnamento di Costa è proprio l'utilizzo del metodo mimico in se stesso applicato nelle varie fasi, così come sono state elaborate dal Maestro.

Spesso ho potuto verificare concretamente come anche soggetti particolarmente insicuri e introversi, nel momento in cui si offre loro la possibilità di "nascondersi" e al tempo stesso "aprirsi" in un'immagine da mimare (la nuvola, l'albero, il vento, ecc.) riescano più facilmente ad abbandonare le loro resistenze psico-fisiche e a lasciarsi andare all'istinto creativo che giace ancora insondato dentro di loro.

Soprattutto con gli allievi provenienti dall'oriente (in Conservatorio abbiamo molti coreani che frequentano i corsi di canto), spesso impacciati e abituati a non esprimere sentimenti, sia nel viso che nella gestualità del corpo, il metodo mimico diventa spesso la chiave di volta per spezzare abitudini e atteggiamenti bloccati e inespressivi.

Per me, dunque, la conoscenza – anche se libresca – di Orazio Costa ha significato avere una chiave in più, capace di aprire diverse serrature.

1 Maricla Boggio, *Mistero e Teatro - Orazio Costa, regia e pedagogia*, Bulzoni Editore, Roma, 2004, p. 34.

## IL PESO MORALE DELLA PAROLA

Francesca Benedetti

BENEDETTI - Il mio era un anno particolarmente fortunato. C'erano Volontè, Orsini... Ilaria Occhini...Con Costa feci l'"Ifigenia in Tauride", un grosso spettacolo girovagante che toccò tutti i teatri greci della Sicilia fuorché Siracusa. Fu una grande esperienza, umana, artistica...C'era un coro straordinario, istruito da Orazio con pazienza certosina, e noi eravamo dentro una situazione di grande fervore. Orazio ha un rapporto con la parola - che si trasmette agli attori che seguono i suoi dettami -, che diventava un oggetto straordinario, come un oggetto da laboratorio, da vivisezionare, che aveva delle risonanze, delle implicazioni...La parola come oggetto da trattare foneticamente, linguisticamente e anche moralmente, perché la parola con Costa ha sempre avuto un peso morale. Infatti, se c'è una cosa che si può certamente ricavare dall'insegnamento di Costa,



perlomeno per il filtro mio personale, è la grande gravidanza morale, la grande castità, la mancanza di effettismi, di barocchismi. Il vigore morale di cui è sostanziato l'insegnamento di Costa, credo che non lo si possa ritrovare da nessuna parte. Per rigore morale intendo poi la perspicuità artistica, la chiarezza, la mancanza di bellurie, ecco!, la straordinaria logica. Questo è l'insegnamento che ci ha dato Orazio Costa e che ci siamo portati dietro nel tempo.



## C'ERA UN QUADERNO APERTO...

Massimo Foschi

(...) Orazio sapeva fare tutto del mestiere del teatro. Quando lavoravo più tardi con Luca Ronconi e stavamo facendo le prove dell' "Orestide" - tutte e tre le pièces, quindi sette ore di spettacolo ecc. -, Luca un giorno disse: "Io vorrei avere Orazio qui perché ci sono delle cose che io non so indicarvi, i cori prima di tutto e poi tante altre cose". Lavorando poi con Strehler ho incontrato un maestro molto simile a Orazio; non per niente Strehler e Paolo Grassi avevano invitato Orazio Costa, l'unico regista italiano con diversa ideologia - diciamo -, ma con la stessa ideologia relativamente al teatro, a collaborare con loro. Anch'io ho lavorato nell'ultima riedizione del "Mistero" di Silvio D'Amico al Lirico a Milano, prodotto dal Piccolo Teatro, poi portato a Roma e disertato, completamente, dalla Roma cattolica. Orazio era un uomo di una dirittura morale tremenda. Non perdonava niente a se stesso. Perdonava abbastanza agli altri. La sua dirittura morale ha fatto sì che non scendesse quasi mai a compromessi. Ecco perché la cattolicità lo ha relegato, anche se lui era il più grande regista cattolico in Italia. Non lo hanno aiutato, perché doveva scendere a compromessi ai quali lui non si sottoponeva. Io sono un agnostico, però per me la grandezza del Cristianesimo è che Dio si è fatto uomo e attraverso l'amore l'uomo si unisce a Dio. Non possiamo parlare dell'uomo soltanto quando ha la crisi religiosa oppure deve decidere se far abortire la moglie, ecc. L'uomo è sempre, è tutto. Questo era Orazio. Perché, cattolico come era, ha sempre praticato anche l'estremismo di certi testi che non erano decisamente cattolici. Racconterò un episodio, ora lo posso fare perché Orazio non è più con noi. Ho avuto la fortuna di fare tanti spettacoli con lui - diciotto, credo -, teatro, televisione, radio. Nell'Ottanta facevamo l'"Edipo" al Teatro Olimpico a Vicenza; aveva i suoi attori, Salvo Randone, Anna Miserocchi; io ero giovane e aveva caricato le mie spalle del peso di Edipo, però lui era stato molto bravo. Aveva preso tanti ragazzi per il coro che si sentivano tutti primattori, quindi in mezzo al coro c'era un bailamme, come capita. Un giorno, durante le prove si



accese una disputa tra i galli del coro; la cosa fu sedata, si riaccese, fu sedata, si riaccese... A un certo punto Orazio disse "Basta!" e bestemmiò. Ci fu un gelo..., perché Orazio che bestemmiava non poteva mai passare per la nostra testa. Uscì, ritornò dopo un'ora, ripresero le prove che funzionarono meravigliosamente, perché tutti eravamo rimasti colpiti da questo fatto. Parecchi anni dopo, quando Orazio era già stabilmente a Firenze, mi chiamò per fare una lettura; lo raggiunsi a Firenze; nel suo studio cominciammo a lavorare, poi a un certo punto, dopo un paio d'ore, mi disse: "Vuoi un tè, un caffè?". Dico: "Volentieri, un tè". "Vado a prepararlo". E andò a prepararlo in cucina. Rimasi nello studio, lui usava un tavolo alto sul quale lavorava stando in piedi e cominciai a guardare intorno; dò un'occhiata ai libri e poi l'occhio mi cade su un quaderno, uno dei suoi famosi quaderni, che - come Maricla scrive - speriamo che vengano pubblicati, perché tutti dobbiamo fruire di quello che è la sapienza che c'è dentro quei quaderni. C'era un quaderno aperto. Vedo la data, settembre 1980. E no!, questo mi riguarda, è il periodo dell'Edipo. Dentro di me dico: "Orazio scusa, leggo". E leggo: "Oggi mi sono comportato come un animale. Oggi ho bestemmiato, cosa che un uomo non dovrebbe mai fare. Oggi mi vergogno di me". Queste cose le aveva scritte la sera di quel giorno. Vi assicuro che mi emozionai come sono emozionato adesso, perché un uomo che riesce a non passare sopra a una cosa così, eh! vivaddio, ce ne fossero! Perché Orazio, nei tanti anni in cui ci siamo frequentati, era un poco un padre spirituale, anche se diceva sempre "Ma insomma, tu fai sempre quello che vuoi!...". Per lui la vita in teatro era: alle dieci del mattino si è in teatro, si fa ginnastica, si provano esercizi vocali, ecc., fino all'una; pausa di tre quarti d'ora, un'ora massimo, alle due si ricomincia; prove dello spettacolo che dovrà andare in scena; alle sette si smette, un'ora di intervallo in teatro per fare le recite dello spettacolo che è in scena, si finisce a mezzanotte; si va a mangiare. Al mattino dopo alle dieci, di nuovo ecc. E io, di fronte a questa prospettiva gli dissi: "Dottore e io la mia vita, quando la vivo? ". "Figliolo, questa dovrebbe essere la tua vita". Dico: "Devo pensarci".

*Dal Convegno all'Accademia per la presentazione de "Il corpo creativo", 2003*

Costa al Teatro Piccinni con Massimo Foschi



## IO ERO LA SUA MANO...

Valeria Costa

VALERIA COSTA - Sì, fin dalle prime sue regie sono stata io a fargli le scene, e anche i costumi. Mi considerava una parte di lui, io ero la sua mano...

MC.B. - Quali sono i ricordi che hai più evidenti dei lavori che hai realizzato per Orazio?

V.C. - Mah! Forse proprio quelli che facevamo da ragazzi, quando ci divertivamo a fare il teatro in casa, insieme a degli altri nostri amici. Mi ricordo in particolare le streghe del "Macbeth". Avevamo preso dei lenzuoli e ci divertivamo così, a inventare dei costumi con quello che trovavamo in casa.

MC:B. - Chi erano gli attori di questi spettacoli?

V.C. - Eravamo noi stessi; non io, che rimanevo a guardare; mi sedevo su di un baule che stava nell'ingresso di casa nostra, dove mettevamo poi tutti i nostri costumi e gli attrezzi, gli oggetti degli spettacoli... Era il baule che aveva portato mia madre dalla Corsica, pieno del suo corredo, quando era venuta in Italia per sposarsi. Recitavano i nostri amici, che erano ragazzi che abitavano nella nostra stessa casa. Proprio sul nostro stesso pianerottolo abitava



una ragazzina che faceva sempre parte del nostro gruppo, si chiamava Peppina... E io mettevo insieme i costumi, inventavo la scena, e poi rimanevo a guardare gli altri che recitavano... C'era tanto entusiasmo, e ci divertivamo, ci divertivamo proprio.

MC.B. - Che spazio usavate per le vostre rappresentazioni?

V.C. - L'entrata del nostro appartamento. Davanti c'era la porta di casa, e il pianerottolo, potevamo usarlo perché lì c'eravamo soltanto noi e la famiglia di Peppina.

*L'intervista è tratta dal libro "Mistero e teatro – Orazio Costa, regia e pedagogia", Bulzoni ed., 2004. Valeria è morta qualche anno dopo Orazio di cui era poco più giovane.*

*"Oreste" di Alfieri, scene e costumi sono di Valeria Costa, 1949*



## IERATICO, SOLENNE, CORAGGIOSO

Ennio Coltorti

“Maestro, mi dicono che faccio troppo, è vero?”  
“Un arrrtista deve farrre tanto”.

Così, con la sua erre arrotata ma forte e aristocratica, mi rispose Orazio Costa quando, diplomato da pochi anni, lo raggiunsi presso il Residence di via del Babuino per un'intervista che mi accordò per la mia tesi di laurea. Orazio Costa Giovangigli è stato un grande maestro. Entrai in Accademia alla fine degli anni Settanta, gli echi del Sessantotto tardavano a spegnersi; si rifiutava, anche se sempre più stancamente e sempre meno motivatamente, la figura del “papà”, del punto di riferimento. L'irriverenza, addirittura l'irrisione delle regole del passato rapporto insegnante-allievo erano atteggiamenti sempre più frequenti se non scontati. Costa non sembrava nemmeno accorgersene. Rimaneva lì, ieratico, solenne, coraggioso, a continuare il suo percorso di ricerca quasi mistica dell'”essenza” del recitare e della generosa profusione di quanto, in anni di appassionato lavoro, aveva acquisito. Quando, in seguito a sgradevoli e italianissimi giochi di potere a suo danno, preferì lasciare l'Accademia, fino ad allora parte integrante della sua vita, io avvertii che sarebbe mancata una forte guida didattica e chiesi perciò, forte dell'adesione di un nutrito gruppo di allievi attori e registi, di poter disporre di un corso autogestito sul teatro elisabettiano. Questa autonomia gestionale permise di chiamare ad insegnare in Accademia, scegliendolo tra una rosa di “esperti” proposti dall'allora direttore dell'Accademia Ruggero Jacobbi, quello in seguito diventato l'attuale direttore, Lorenzo Salvetti, allievo del grande Aldo Trionfo, laureato con una tesi proprio sul teatro elisabettiano. L'esperienza fu meravigliosa ma più ci addentrammo nell'anno accademico più ci fu evidente che la mancanza di quel “papà”, di quella guida, che era stato Orazio Costa si faceva profonda.

Nonostante fosse un regista e un insegnante importante e rispettato, Costa dovette combattere tutta la vita contro la figura di un altro regista, Luchino Visconti. Il “rivale” di Costa godeva di una popolarità mediatica schiacciante. Questo forse potrà aver provocato in Costa qualche dispiacere e in Visconti una qualche certezza di superiorità, ma, al di là delle opposte strade culturali, ognuno dei due doveva in qualche modo riconoscere il valore dell'altro. Ne ebbi la prova quando, durante il mio esame del primo anno di regia, mostrai il progetto di una messa in scena del Macbeth in cui avevo previsto un pavimento in ferro. Le scarpe delle armature al contatto con l'impiantito avrebbero provocato un suono inquietante e violento. Costa mi chiese se fossi a conoscenza che Visconti aveva utilizzato questo espediente in un allesti-



mento del Macbeth verdiano. Io non ne ero al corrente e risposi che la cosa mi gratificava perché voleva dire che avevo avuto una buona idea. Temetti che ci rimanesse male, invece sorrise (cosa rara) e disse a mezza voce: “Sì, può rivelarsi molto efficace”. La aristocratica rivalità tra i due registi in ogni caso esisteva davvero; perciò io, che apprezzavo il lavoro di entrambi, un giorno uscendo insieme a lui dal teatrino di Via Vittoria, mi decisi e gli chiesi quasi a bruciapelo: “Cosa pensa di Luchino Visconti?”. Lui prese una pausa riflessiva di non più di tre secondi (tipicamente teatrale), poi rispose deciso con simpatica aria di sufficienza: “Un buon arredatorre...”. Chiudo questa rievocazione della figura di un maestro unico, ideatore di una tecnica interpretativa all'estero profondamente apprezzata (non è certo il nostro primo connazionale ignorato e osteggiato da noi e celebrato altrove), citando le sue parole, da me registrate in occasione dell'intervista citata, a proposito della esperienza pluriennale da lui sostenuta agli inizi della sua carriera al Teatro Valle per la costituzione di un Teatro Stabile Romano allora inesistente: “... andai avanti con la compagnia del Piccolo di Roma per otto anni riuscendo a trovare capitali e produttori e mettendo in scena più di 40 spettacoli. Ero certo che prima o poi questo avrebbe permesso di ottenere il sostegno del Ministero dello Spettacolo per la creazione di una Stabile Romana da me continuamente auspicata. Ma niente succedeva. Mi rivolsi allora ad Andreotti per ottenere un aiuto in questa mia iniziativa. Mi rispose che non potevo essere sostenuto in quanto di area cattolica: esisteva un accordo politico, dettato dalle grandi potenze uscite vincitrici dalla guerra, che assegnava ai partiti di sinistra la cultura poiché alla Democrazia Cristiana erano stati assegnati tutti gli altri dicasteri”. Questi avvenimenti furono forse i primi passi verso l'attuale disastro economico, politico e culturale del nostro paese; tuttavia, anche se quell'accordo riuscì a fermare un'iniziativa così ben avviata e promettente, non bastò certo a far arrendere un uomo come Costa che aveva consacrato la sua esistenza al teatro e alla cultura: per anni continuò a formare grandi attori e grandi registi, a regalare al pubblico allestimenti memorabili e a lasciare in eredità a noi il suo straordinario metodo, e soprattutto il suo esempio. Grazie Maestro. Grazie Orazio.

## L'ATTITUDINE MIMICA METAFORA DEL MONDO



Alessandra Niccolini

«Come insegnanti vi dovete porre la domanda: *“Che ne faccio io di questa mimica? La vendo al migliore offerente? La spiattello in due soldi? Cerco di farla capire onestamente?”* Può essere molto rischioso renderla ovvia e banale. Non è ovvio e banale per chi l’ha praticata per un anno, per due anni, per tre anni, può essere diventata perfino facile, ma c’è un gran rischio a mostrare l’ovvietà di qualcosa che c’è costata molto. Un insegnante deve dirsi: *“Voglio cercare di arrivare a darmi gli argomenti, le pezze di appoggio, voglio poter dire che non è solo il frutto di una certa esperienza, il frutto di certi risultati del tale attore o del tale altro attore, ma che è anche qualcosa che ormai sono veramente convinto che sia così.”*»

(Corso tenuto al Centro Avviamento all’Espressione di Firenze.)

Così c’è scritto nel mio quaderno di appunti presi durante un corso per istruttori di metodo mimico, tenuto dal dottor Costa nel 1985. Dopo tanti anni dedicati all’insegnamento e all’approfondimento del metodo mimico, credo di aver trovato alcuni argomenti e pezze d’appoggio che mi offrono uno strumento in più per aiutare gli studenti a comprendere in cosa consista l’attitudine mimica. Fin dall’inizio ho sentito l’urgenza di approfondire alcuni suoi aspetti che si presentavano sotto forma di domande: *“In che senso l’attitudine mimica è uno strumento organico? Perché se c’è tutta questa attività mimica in noi, non si manifesta sempre in un movimento palese e spesso rimane nascosta in noi? Quale didattica attuare per passare dallo studio dei fenomeni naturali a quello delle parole di un testo, anche quelle che non hanno riferimento con i fenomeni naturali e che pure sono nel nostro corpo?”* Una volta il dottor Costa, durante un corso su Giacomo Leopardi, mi tenne venti minuti a fare la mimica di *“tornare ancor per uso”* insistendo affinché trovassi la differenza tra le diverse parole e con l’esercizio mimico mi portò a scoprire che ogni parola aveva un suo mondo espressivo, perché ogni parola transitava un’esperienza specifica, un’azione di-

versa. Per rispondere alle mie domande, mi sono rivolta alla ricerca scientifica e in particolare alle neuroscienze. Le scoperte fatte in questi ambiti scientifici, non solo confermano l’intuizione costiana che individua nell’attitudine mimica, l’attitudine responsabile dell’agire umano, ma aprono un nuovo ambito sperimentale del metodo mimico. Porrò la mia attenzione sulle *azioni percettive*, perché l’attitudine mimica è la manifestazione palese e magnificata dell’azioni della percezione. In un saggio di Alain Berthoz: *Il Senso del Movimento*, l’autore dimostra come la percezione avvenga anche con il contributo dell’apparato muscolo-scheletrico e con la propriocezione, e, dunque, come la percezione sia anche un’azione. Le azioni promosse dalla percezione non sono azioni qualsiasi, ma stanno con l’oggetto percepito in una relazione di similitudine, perché il nostro organismo estrapola qualità dall’oggetto e le traduce in corrispondenti proprietà corporee. Le azioni che avvengono nelle percezione non si manifestano sempre tutte esternamente, sarebbe un inutile dispendio di energie e il nostro organismo economizza e le manifesta solo quando è necessario. Dunque, quando stiamo guardando un oggetto con una certa attenzione, anche se esternamente siamo fermi, il nostro corpo internamente si sta muovendo; se poi decidiamo di agire sull’oggetto, basterà agire l’azione interna fuori di noi e sull’oggetto. Alain Berthoz riporta una frase di P. Janet: «Quando noi percepiamo un oggetto, per esempio una poltrona, pensiamo di non compiere in quel momento nessuna azione, per il solo fatto che percependola restiamo in piedi, immobili. Tuttavia questa è un’illusione: in realtà abbiamo già dentro di noi l’atto caratteristico della poltrona [...].

L’atto caratteristico della poltrona è la traduzione di alcuni parametri fisici della poltrona in altrettanti parametri corporei per assolvere al compito di sedersi. Ad ogni incontro con un oggetto della percezione il nostro organismo seleziona parametri diversi secondo intenzioni ed urgenze diverse. Se io guardo questo libro con l’intenzione di prenderlo, ho già pronte, nella mano e nel braccio, tutte le condizioni plastiche che mi servono per prenderlo. Che l’azione sia già pronta, in anticipo, attivata direttamente dalla percezione, lo dimostra il fat-

to che se c'è un errore percettivo, l'azione fallisce. Se si prende una bottiglia che ci sembrava piena e invece è vuota, la si alza molto più del necessario, perché avevamo già adeguato i muscoli per sollevare un litro, solo guardando la bottiglia senza pensare a come prenderla. Le qualità fisiche estrapolate dalla percezione vengono poi attribuite all'oggetto percepito: posso dire che il libro è rigido, perché percepisco che la mia mano, toccandolo, è diventata rigida. C'è una pertinenza tra le azioni della percezione e l'oggetto percepito: se così non fosse, non potremmo agire efficacemente sull'oggetto; infatti se la mia mano non si facesse rigida non potrebbe afferrare il libro. Le azioni fisiche prodotte dalla percezione non imitano l'oggetto percepito: il corpo non imita la poltrona e la mano non imita il libro, ma corpo e mano stanno in una relazione mimica con gli oggetti, cioè in una relazione che traduce, dunque interpreta, in azioni fisiche, la realtà percepita. Berthoz afferma che la percezione è un'interpretazione. Questa operatività della percezione non avviene solo nel caso di un'azione diretta sull'oggetto, ma anche in circostanze di semplice fruizione come, ad esempio, quando osserviamo un quadro o ascoltiamo una musica. Ancora più interessante è il fatto che anche quando ricordiamo un oggetto o un evento, il nostro organismo riattiva, internamente, i movimenti muscolo-scheletrici occorsi durante la percezione diretta. Dunque, per ricordare, dobbiamo richiamare alla memoria anche le azioni percettive, in assenza delle quali il ricordo non sarebbe possibile. L'azione percettiva non si limita al rapporto con gli oggetti o eventi esterni al nostro corpo, seppur ricordati, ma si estende anche ai prodotti interni della nostra mente, come i concetti.

Per comprendere come questo avvenga possiamo prendere in analisi la formazione di categorie percettive; esse sono la discriminazione selettiva di oggetti o eventi da altri oggetti o eventi con diversi gradi di generalizzazione come, ad esempio: *cavallo, quadrupede e animale* o *ruscello, acqua e fluidità*. Per poter produrre categorie è necessario che il cervello elabori i risultati dell'esperienza fisica che il corpo ha avuto durante la percezione dei singoli oggetti o eventi incontrati. L'elaborazione avviene selezionando e poi associando e dissociando le qualità estrapolate dall'azione percettiva. Ogni categoria è formata dall'assemblaggio di oggetti ed esperienze sulla base di qualità comuni. Una volta prodotta una categoria, ogni nuovo oggetto percepito

viene riconfrontato con la categoria. Prendiamo come esempio *l'atto caratteristico* della poltrona di cui parla P. Janet: qualunque oggetto riproduca *l'atto caratteristico della poltrona* memorizzata dal corpo, verrà incluso nella categoria *poltrona* e la categoria stessa verrà rimodellata dalla nuova percezione e con questo processo, nel corso del tempo, noi gli oggetti non li conosciamo, ma li ri-conosciamo. Il procedimento delle azioni percettive è anche responsabile della produzione di metafore. La metafora, infatti, consente di fare inferenze tra ambiti concettuali diversi. L'inferenza tra ambiti concettuali è possibile grazie allo stesso procedimento con cui possiamo formare categorie, ovvero il cervello rintraccia, nell'esperienza fisica, risultati simili in ambiti molto diversi. La Linguistica Cognitiva sostiene che non solo il linguaggio poetico si avvale di metafore, ma anche il nostro linguaggio quotidiano e afferma che la metafora linguistica è l'occorrenza linguistica della metafora cognitiva. E' il procedimento stesso dalla percezione ad essere già una metafora cognitiva, perché la percezione è una traduzione, un'interpretazione che racconta in altri termini l'oggetto o l'evento percepito. George Lakoff e Mark Johnson in *Metafora e Vita Quotidiana* e in *Elementi di Linguistica Cognitiva*, dimostrano come il nostro linguaggio si avvalga di metafore anche quando a noi non sembra affatto di utilizzarne, come le metafore di orientamento spaziale: *su-giù, dentro-fuori, davanti-dietro, profondo-superficiale, centrale-periferico*. Sembra strano che degli avverbi di luogo come *su* e *giù* funzionino come metafore, eppure quante volte diciamo: "*mi sento giù*", per dire che si sta male o "*mi sento su*", per dire che si sta bene e per estensione diciamo: "*il mio morale è a terra, è al culmine della carriera, l'impresa è in declino*". L'azione percettiva, come l'attitudine mimica, non imita il mondo che ci circonda, ma lo interpreta ed è il frutto di una relazione. L'attitudine mimica è metafora del mondo e la nostra conoscenza dell'ambiente in cui siamo immersi procede per metafore, metafore cognitive che, all'occorrenza, diventano metafore linguistiche; per questo la poesia sta al cuore della comprensione del mondo. Costa insisteva sulla *analogia* come la chiave per comprendere l'attitudine mimica; infatti il procedimento che permette la formazione di categorie e di metafore è un procedimento per analogia, ovvero, rapporto di *proporzione continua*, in cui il termine conosciuto è il corpo, mediatore della proporzione.

Una "coreografia naturale" realizzata da Alessandra Niccolini con il metodo mimico, a cui sta assistendo Costa, Bari, Teatro Piccinni, 1986



## QUESTA EREDITÀ STRAORDINARIA

Mirella Bordoni<sup>1</sup>

*Poco dopo il diploma all'Accademia protagonista de "La ragazza di campagna", per la regia di Orazio Costa, Mirella Bordoni alla mimica si è dedicata fin dagli anni della Scuola di Bari, insegnandola poi agli allievi della Scuola Nazionale di Cinema di Roma.*

Ho conosciuto Orazio nel '75 quando mi sono iscritta all'Accademia, ho lavorato poi con lui come attrice, e dopo al MIM di Firenze e alla Scuola di Bari, e io stessa ho applicato il suo metodo come insegnante al Centro Sperimentale di cinematografia. Più che sul teatro, con Costa, lavoravamo sulla poesia con gli allievi; insieme abbiamo fatto dei meravigliosi viaggi sui luoghi poetici. L'Orazio dei viaggi reali era diverso, io lo ricordo con piacere in questi momenti. Siamo andati in Francia, a Fontaine de Vaucluse, dove c'erano le famose acque di Petrarca: lui mi ci ha voluto portare, anche perché fra noi c'era una specie di questione sospesa, se fosse più alta la poesia di Dante o quella di Petrarca: io dicevo Dante e lui Petrarca... Siamo anche stati in

Spagna; una sera andammo a visitare l'Alambra, lui aveva il suo abito bianco... Non conoscevo questo posto, ne rimasi sorpresa, mi sembrava il Paradiso, e lui di solito così "gotico" qui si sentiva a suo agio, ed era soave. Poi c'è questa eredità straordinaria, del metodo. Io voglio ringraziare Maricla per questo suo libro, per i film che ha fatto con la RAI, su di lui e sullo sviluppo della mimica, perché noi Orazio lo abbiamo conosciuto, abbiamo lavorato con lui, è stato Orazio via via a darci delle indicazioni, a farci capire, ma i nostri allievi non lo hanno conosciuto, ed è importante che possano sentirlo, vederlo, mentre recita, mentre indica come si deve interpretare, come si deve ritrovare in se stessi la propria creatività, sopita o ignorata. Io mi auguro che questa serata insieme, che è rara, possa davvero sortire dei progetti, per poter continuare a diffondere questo metodo; io lo applico, tento di lavorarci sempre, sto cercando di farlo anche per le scuole...

*E' l'intervento di Mirella Bordoni il 31 marzo 2003, in occasione della presentazione de "Il corpo creativo" al Teatro Studio Eleonora Duse dell'Accademia.*



## LA SCUOLA SOGNATA

Pino Manzari

La differenza maggiore da altre scuole di interpretazione è la realizzazione di un sogno di Orazio Costa, cioè una scuola che fosse tutta incentrata su questa metodologia mimica. Ci si riesce in parte, perché nello stesso tempo stiamo preparando un corpo insegnante che possa svolgere questo lavoro fino in fondo. Siamo riusciti a lavorare in équipe, che è una novità abbastanza importante: tutti gli insegnanti - almeno di recitazione - lavorano insieme, nelle stesse classi, quindi con possibilità di interventi reciproci, aiutandosi a mantenere fedeltà proprio a questa metodologia, e a concentrare tutto il lavoro intorno ad essa. Il punto da cui partiamo è l'osservazione che l'espressività mimica è un fatto organico nell'uomo; quindi noi parliamo di "classe di mimica" e nello stesso tempo di "drammaturgia organica". La classe poi trova applicazione attraverso la lettura della poesia, del testo prosastico e così via, senza entrare ancora nel teatro per tutto questo primo anno, dedicato alla scoperta della dimensione organica espressiva. Gli allievi sono venti, più cinque accettati come uditori per ragioni di età o di diverse condizioni. I corsi si tengono dal mattino alla sera, per set-

te ore al giorno, dal lunedì al venerdì. Un aspetto importante dell'iniziativa è che si mantenga una dimensione di serietà, di possibilità di approfondimento - come avviene nelle scuole più importanti d'Italia -, pur localizzandosi questa scuola in una regione un po' lontana dagli eventi teatrali; ma questo perché si pensa un incarnarsi del teatro nella situazione locale. Prima di tutto è scuola di espressione, e poi di interpretazione scenica; noi crediamo che esista un terreno comune alle arti, comune anche alle varie attività umane, comune all'uomo. E' l'uomo, cioè, che ha questo bisogno di comunicazione, altrimenti muore. Le crisi che vediamo attorno all'arte, attorno alla parola sono poi testificazioni di questo rischio di morte, di cui ci accorgiamo per tanti motivi. Rifondare nell'uomo il discorso espressivo significa anche adire alla pluralità, non significa un discorso finalizzato soltanto a un mestiere.

*Pino Manzari è stato il direttore della Scuola di Espressione e Interpretazione scenica di Bari, fondata da L. Maestro. Dal film "L'uomo e l'attore" è tratta questa sua testimonianza.*



## LA PAROLA DIVENTA VERBO, SI INCARNA

Anna Proclemer

L'esperienza della "Mirra" fu eccezionale, perché lui dalla parola cavava tutto, la parola diventava l'essenza di un testo, attraverso l'accostamento di certe consonanti, nel valore di certi iati, nel ritmo insopprimibile di certi accenti. Era un lavoro durissimo, che mi portava a volte alla disperazione: quindici, venti ore consecutive di lavoro che mi lasciavano stremata, ma anche piena di fervore. Se oggi io so dire i versi, lo devo al lavoro con lui. Con Costa la parola diventa verbo, si incarna, diventa carne. Quindi non c'è bisogno di cercare molto fuori, è tutto lì. Naturalmente questo è più apprezzabile se tu fai dei testi nella lingua originale, che non siano tradotti, e ancora di più se tu fai dei versi. Se tu pensi come recitano oggi i giovani, perché non hanno questa base!... In teatro io ho fatto perfino la farsa, con dei ritmi vertiginosi, però avere quella base di dizione, di esposizione, di proiezione, mi è servito moltissimo. Non è che se uno sa dire i versi bene, poi quando recita parla impalcato, non è così. Nel '49, dopo "Mirra", feci Shakespeare di "Dodicesima notte", e "Venezia salva" di Bontempelli alla Fenice di Venezia, al Festival della Prosa, che fu un tonfo, ci fischiarono come pazzi, nonostante una distribuzione in cui c'erano Buazzelli, la Falk, De Lullo... Poi feci "Intermezzo" di Giraudoux e "Le colonne della società" di Ibsen, sempre nel '51. Nel '52 ho cominciato i tre anni con Gassman, e poi con Albertazzi facemmo compagnia. Costa ci restava anche male che noi non lo chiamassimo, con la nostra compagnia, perché lui era straordinario e pericoloso, come regista. Infatti "Requiem per una monaca" mi ricordo che fu una regia bellissima, splendida; aveva fatto degli effetti sonori, elettronici, quindi anche ante litteram, che però erano troppi, per esempio quando lei andava in carcere a trovare la nera, zzziiii... brrlll... e il cancello si apriva, ma si apriva quattordici vol-

*Anna Proclemer  
con Gabriele  
Lavia  
nell'edizione  
televisiva del  
"Gabbiano",  
1969*



te, ne bastavano tre; la sera della "prima", alla sesta volta cominciarono a beccare! Ad esempio, io mescolo il tè, bbblllllllùùggg..., una serie di effetti!, a volte erano cose carine, comunque sempre molto intelligenti, però lui non aveva il senso della misura, in questo caso. Forse il mio vero maestro è stato lui. Tre sono stati i miei maestri: uno lui, uno Gassman, uno Albertazzi. Per maestri intendo gente da cui ho assorbito, preso, osservato, ho cercato di capire cosa facevano, come facevano, ho rubato... gli attori sono dei ladri!, come tutti gli artisti... C'è anche un fatto affettivo. Io ero molto legata a Orazio, perché lui aveva una sorta di fanatismo nel lavoro che assomiglia molto al mio, e che io trovo quasi sempre insoddisfatto. Io non lavoro bene con i registi, quasi mai, perché sono divi. Con Strehler io due volte ho lavorato, nel '48 feci "Il gabbiano" con la Brignone, Santuccio, Battistella; io ero Nina naturalmente. "Il gabbiano" l'ho fatto anche con Costa in televisione, dove ero Arkadina accanto a Gabriele Lavia che era Kostia e alla Occhini, Nina. Orazio non sapeva niente della televisione, si perdeva un sacco di tempo, perché lui inquadrava una scena di qua e poi per far uscire dei personaggi ribaltava tutto il campo con tutte le luci per fare quell'uscita e perdeva tre ore..., pensava teatralmente. Mentre lo facevo non mi pareva un granché, poi quando l'ho visto mi è sembrato buono. (...) Ma a me questa forma un po' di fanatismo sul lavoro, questa sua qualità un po' ossessiva... mi piaceva, anche se io ero uno degli sgavazzoni. Io mi trovo molto meglio coi fanatici che coi cialtroni, quindi mi trovavo bene con Orazio per questa sua capacità di insistere su una parola, su di una battuta per ore e ore...

*Mariela Boggio ha incontrato Anna Proclemer a casa sua, il 3 febbraio 2004.*



## IL SENSO DI GIUSTIZIA

Francisco Mele

F. M. - La domanda che mi sono posto, se il senso della giustizia è quello legato soprattutto a certi principi e che dovremmo teoricamente tutti sviluppare, è: dove ciascuno di noi prende questo senso di giustizia? Secondo te, la famiglia è in grado di fornirlo ai figli?

O. C. - Il senso di giustizia è uno - credo - dei sensi innati più presenti ancora. Non so quanto resterà, però veramente me lo ricordo anche personalmente, quanto il senso di giustizia contraddetto crei proprio disperazione addirittura; uno dei primi grandi traumi della vita è quando non ti credono, quando ti offendono, questa è una base molto importante, però chi l'amministra nella famiglia? Il senso della giustizia viene spessissimo frustrato, e allora il bambino non capisce più a chi deve credere, se a papà, a mamma, o anche semplicemente a se stesso, e purtroppo il bambino è portato ad accorgersi prestissimo della sua doppia realtà - noi siamo tutti doppi - e a un certo punto deve scegliere quello che dicono gli altri, buoni, o quello che dice in se stesso, più o meno incoraggiato dagli altri, chiamiamoli cattivi.

F. M. - Tu hai posto il problema: un individuo non nasce come se stesso, ma si costruisce attraverso l'altro. Si potrebbe qui inserire il discorso dei neuroni-specchio facendo riferimento anche alla teoria dello specchio di Lacan a proposito del bambino e della madre. Quando manca questo sguardo materno, il bambino osserva un corpo spezzettato e senza unità che lo porta a un livello altissimo di angoscia. Ma questo discorso dei neuroni-specchio viene a confermare l'intuizione di René Girard: l'antropologo afferma l'importanza della mimesi nell'apprendimento di ogni bambino e soprattutto nel voler possedere quello che l'altro desidera. Tale desiderio è alla genesi del conflitto.

O. C. - Io naturalmente mi son fatto molte volte questa domanda, proprio per ragioni del mio mestiere, oltre che quelle del mio mestiere di uomo. Il problema dell'espressione facciale nei rapporti con gli altri e, per conseguenza anche con la teorica maschera. Il fatto è che il bambino, fin da bambino, tende a esprimere quello che ha dentro, la sua buona volontà, il suo sorriso, il suo discendere alle richieste, e si accorge che quello che gli appare in viso è molto immediatamente capito e accettato, sia quando accetta sorridendo, sia quando non vuole. Progressivamente ma molto presto si accorge che c'è una leggibilità del suo volto che non è a suo vantaggio: è meglio che il volto resti illeggibile, e impari addirittura a nascondere e a dire il contrario di quello che sente. Quindi c'è questa fatale sensazione del doppio, e questo comporta una certa atonia dell'espressione e una guida volontaria di espressione più o meno falsa; la volontà di sembrare dello stesso parere porta a una espressione; la volontà di non far capire che non si è dello stesso parere porta a un'altra espressione, e questo poi si manifesta in tanti problemi, anche scenici e particolarmente cinematografici, dove l'espressione naturale, come cre-



diamo di chiamarla, non esiste più, esiste solo un'espressione sociale più o meno falsificata, che si scioglie in alcuni casi particolari, negli affetti, nell'amore, nei rapporti più intimi; si scioglie, ma non c'è dubbio che esista chi resiste anche allo scioglimento verso la comunicazione assolutamente diretta. Quando può sembrare che sia importante un'espressione addirittura aperta impudicamente al piacere sessuale, non è più detto nemmeno che quello sia vero, può essere una finzione, per ragioni di coppia, di contatto, addirittura per ragioni commerciali, diciamo; ma quando per fortuna queste ragioni commerciali reali non esistono, purtroppo esiste - questo lo sai meglio di me - una specie di politica istintiva dei sentimenti, che arriva soltanto in casi felicissimi ad essere sciolta e resa comunicabile; che la coppia diventi un'unità, è un fatto certamente molto raro; superato il momento del connubio, che resti, che si continui... Purtroppo il problema dell'essere letto, da leggere per l'altro, è un problema... Noi lo rifiutiamo, e una delle cose che ci domandiamo più spesso è: "Che hai?". "Che hai?" vuol dire che ho l'impressione di leggere sul tuo volto qualche cosa che non vuoi o non puoi comunicarmi. "Ma che hai? Che hai, oggi?" è - credo - una delle frasi che non si dice, che torna continuamente, ma torna. Ed è reciproco, questo.

F. M. - Nello stesso modo che l'altro cerca di leggere in noi, e io cerco di nascondermi alla lettura dell'altro, negando, affermando, c'è anche una difficoltà, poi, a leggere la propria vita. Qui allora interviene la psicoanalisi, a ricostruire la storia del soggetto. La lettura psicoanalitica è diacronica, senza perdere la dimensione presente della sincronicità. Io considero necessario che una persona ricordi non solo quelli che lo hanno umiliato, ma anche quelli che lo hanno sostenuto e hanno creduto in lui. La funzione del maestro è quella di portare alla luce i talenti che l'allievo non sempre sa di possedere. A differenza di altri maestri, tu hai saputo rispettare la personalità dell'attore accompagnandolo nella sua crescita professionale e umana. Non per caso tu affermi che, prima di fare un attore, si deve fare un uomo.

*Il dialogo con Orazio Costa nella sua casa di Firenze è avvenuto nel 1996 ed è pubblicato nel libro di Francisco Mele "Io diviso/lo riunito - per una psicoetica dell'operatore sociale", FrancoAngeli, Milano, 2001.*

## UN'APERTURA TOTALE ALLE DIVERSE FORME DI ESPRESSIONE ARTISTICA

Elena De Giusti

L'esperienza di queste giornate di laboratorio mi lascia sensazioni molto vivide in quanto sperimentate, vissute.

Non conoscevo il metodo mimico ma ne sono rimasta affascinata. Di quanto detto in aula e delle dispense mi colpisce molto la vasta gamma di applicazioni pratiche del metodo che ha come finalità non esclusivamente il fatto scenico ma principalmente l'educazione dell'uomo. Questo, come dice lo stesso Costa, permette un'apertura totale alle diverse forme di espressione artistica come abbiamo sperimentato durante il laboratorio utilizzando la pittura e analizzando la poesia.

L'azione educativa, nel suo significato etimologico di "tirare fuori", si concretizza infatti nell'interpretazione che non è una mera imitazione dell'oggetto osservato o di un grande attore che declama dei versi, ma diviene un'identificazione dell'osservatore con l'oggetto. In questo modo chi interpreta è chiamato a un'osservazione attenta ma anche ad un ascolto interiore che gli permette di liberare quella forza espressiva di cui ogni essere umano è dotato.

Osservare attentamente per diventare l'oggetto dell'osservazione e quindi esprimere ciò attraverso l'azione creativa mi ha permesso di ascoltarmi maggiormente e di utilizzare ritmi, movimenti, vocalizzazioni che normalmente non manifesto ma che sento appartenermi nel profondo. Sono modalità espressive che rimangono sopite se non addirittura trattenute dalla meccanicità delle azioni quotidiane e dal ruolo che ognuno di noi riveste, diventando quindi un personaggio definito e spesso etichettato nel contesto in cui vive. Significativi sono stati per me i commenti dei miei compagni di corso esterni al laboratorio di espressione teatrale che, stupiti, mi hanno fatto notare il cambiamento del mio atteggiamento. Un cambiamento che io ho vissuto come il risveglio di una dimensione creativa accantonata da tempo e per questo



causa di mutamenti nel mio modo di socializzare. Mi ha sorpreso l'apparente semplicità della proposta del Maestro Costa, che si basa su qualcosa che appartiene all'uomo dai suoi primordi ovvero sull'istinto adattativo e sulla capacità creativa di imitare l'ambiente per adattarvi. Con l'acuirsi delle capacità di osservazione si risveglia in noi quell'istinto sopito che un tempo ci era utile alla sopravvivenza mentre oggi ci offre la possibilità di ampliare il nostro vocabolario, le nostre capacità espressive e, come conseguenza, di allargare gli orizzonti della nostra consapevolezza della realtà. Questo tornare ai primordi ci permette di riscoprire il legame intimo e la profonda comunicazione che intercorre tra l'uomo e la natura, cosa che abbiamo dimenticato nella quotidianità delle nostre azioni ma che rimane latente in noi, scritta nelle nostre cellule. Ritengo che il metodo mimico possa risultare d'aiuto per l'educatore nell'esercizio dell'ascolto di persone che spesso utilizzano modalità di comunicazione diverse dalle nostre. L'osservazione e l'ascolto di indizi appartenenti all'altro, in particolare al suo mondo esteriore, ci possono portare al suo mondo interiore così come il procedere a ritroso nel percorso creativo del poeta ci conduce all'emozione provata dal poeta stesso nello scrivere i versi che vogliamo interpretare.

*Queste riflessioni sono di una allieva del corso tenuto da Maricla Boggio, 2011-2012 all'Istituto Progetto Uomo - Università Salesiana di Scienza della Formazione di Viterbo.*

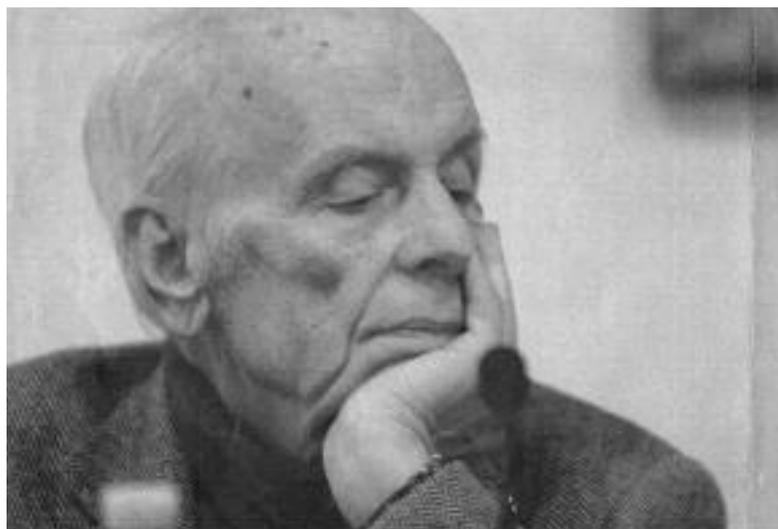
*Momenti di lavoro ispirati al metodo mimico*



## IL "SOGNO" COLOSSEO

Ettore Zocaro

Era una bella mattina di sole quando un addetto stampa mi telefonò per invitarmi a un incontro con Orazio Costa. Chi mi chiamò era un amico, per cui mi sarei aspettato qualche spiegazione sul carattere dell'incontro, ma lui non aggiunse altro. L'appuntamento avvenne in un bar di via dei Fori Imperiali, luogo del tutto inconsueto per un appuntamento stampa. Il che accrebbe la mia curiosità per il carattere dell'incontro che si profilava sempre meno esplicito. Giunsi puntuale verso mezzogiorno e trovai Costa ad aspettarmi. Subito mi sorprese dicendomi: "Andiamo a fare una passeggiata al Colosseo". Percorremmo un centinaio di metri e poi fummo introdotti all'interno da un custode. Cominciammo ad arrampicarci sulle impervie gradinate del millenario edificio, entrambi con una certa fatica. Non avrei mai immaginato di trovarmi io e Costa insieme proprio lì. Era davvero per me qualcosa di sorprendente e assolutamente emozionante. A un certo punto gli domandai: "Perché siamo qui?", ed egli mi rispose: "Perché spero di mettere in scena in questo luogo



uno spettacolo teatrale. Idea che da qualche tempo porto con me. Ritengo che la magnificenza del teatro abbia bisogno ogni tanto di posti straordinari". Continuammo a salire, fino all'ultima rampa, lasciandoci dietro centinaia di incantati turisti stranieri. Orazio Costa appariva felice nell'illustrare il progetto, determinato di poter prima o poi realizzarlo. Quando arrivammo in cima, dove si poteva vedere e ammirare nella sua pienezza l'intera struttura, mi svelò che il suo intento era quello di allestirvi una versione teatrale della "Divina Commedia" di Dante Alighieri. "Ci penso spesso – mi disse –, anche se si

*"Inferno di Dante", per la Rai-TV, 1967.  
Roberto Herlitzka interpreta Dante*



tratta di un'operazione piuttosto complicata e costosa, ma ora è forse giunto il momento finalmente per attuarla. Mi sento confortato e incoraggiato da diversi collaboratori". Rimasi impressionato dall'originalità e dall'audacia del progetto. Anche se in cuor mio mi sembrava un'impresa quasi impossibile per il teatro moderno. Fino a quel momento nessuno aveva osato riportare il teatro in un luogo che in passato aveva accolto gladiatori e funamboli. "Vedi – spiegò Costa – metterò il pubblico al centro dell'arena affinché veda la rappresentazione dell'Inferno al primo piano, il Purgatorio al secondo, il Paradiso al terzo. Momenti alternati da interventi di illustri poeti che dicono i versi danteschi. Naturalmente sarà il lavoro più ambizioso, ma probabilmente anche il più bello della mia carriera". Costa continuò ad analizzare alcuni particolari dell'eventuale allestimento, come avrebbe disposto le scene e i movimenti degli attori, pur non nascondendo le tante difficoltà. Ci salutammo con l'auspicio di ritrovarci presto al Colosseo. Purtroppo questo non avvenne perché nonostante mi fossi servito dei mezzi di comunicazione che avevo a disposizione per diffondere la notizia, il progetto non andò avanti. Comunque, Costa aveva certamente visto giusto, nello sperare di riaprire il Colosseo a un evento teatrale, in quanto qualche anno dopo non mancarono di approdare nell'antico monumento alcuni spettacoli drammatici di compagnie straniere e importanti concerti sinfonici. Per Costa, dunque, un sogno non



realizzato che un artista del suo assoluto livello, fautore di un teatro innovativo in continuo divenire, avrebbe certamente meritato.



## DA LUI HO ASSORBITO TUTTO

Roberto Herlitzka

MARICLA BOGGIO - Anni fu hai fatto un “Amleto” che hai intitolato “ ‘Ex Amleto’, di Shakespeare, da Roberto Herlitzka”. Quando sono venuta a vederti mi dicesti: “Non dire a Costa che io faccio questo Amleto, perché sicuramente mi criticherà, non gli piacerà, e io non voglio affrontare questo rischio”. Io invece, essendomi molto piaciuto lo spettacolo e conoscendo Orazio, gliene parlai. Lui venne a vederti, ti fece tantissimi complimenti, e a me poi disse che era una delle cose più belle che avevi fatto.

ROBERTO HERLITZKA - Andai a fare questo spettacolo a Firenze, al Ridotto della Pergola. Lo facevo un giorno solo e lui mi chiese di venire il giorno prima; io facevo sempre una prova di memoria, e volevo vedere anche le luci e tutto quanto. Io dissi: “Ma guardi dottore, questa è una prova di memoria, non è uno spettacolo...”. “Eh! ma io domani non posso..., ci tengo molto...”. Venne, unico spettatore, accompagnato da Chiara<sup>1</sup> che gli dava il braccio, si sedette lì e cominciò a dire: “Scusa Rroberto, non ho sentito...”. “Dottore sì, ha ragione, ma io non posso adesso fare troppo forte, perché poi mi stanco, è una prova di memoria...”.

“Sì sì certo certo...”. Poi siccome c’era un palcoscenico un po’ rilevato, io invece questa cosa la faccio preferibilmente tenendo il pubblico allo stesso livello, e già questo mi creava un po’ di problemi, e lui dice:

“Ma Rroberto, perrché non scendi, ti appoggi così, a una colonna...”.

“Ma guardi dottore non è che io adesso sto organizzandomi, è uno spettacolo che ho già fatto, non cambio i movimenti...”.

“Ah sì sì, sì certo...”. Ricomincio e lui: “Quando dici quella cosa, non ho sentito...”. “Dottore, io credo che la prova la farò in albergo”. Gli ho detto proprio così. E lui: “No no per carità...”.

E da quel momento è stato zitto. Poi, Chiara che lo spiava ha visto che la cosa gli interessava, gli piaceva evidentemente. Alla fine ci fu un grande silenzio, poi cominciò a dire: “Hai fatto un lavoro...”, e pensavo stesse dicendo: “Hai fatto un lavoro per niente”, invece venne fuori a dire: “Questo è l’Amleto che ho sempre pensato, questo Amleto che è veramente pazzo, quello che io mi sogno...Ma tu questo lo hai fatto con una furia recitativa! - mi piacque molto questa espressione applicata a me - Tu devi farne non uno, ma sei film!”. Poi gli proponemmo di andare a cena assieme, e lui disse: “No, non mi sento”, sembrava che fosse veramente colpito e volesse rimuginarsi la cosa e non si sentisse di parlarne. Poi io gli scrissi una lettera in cui gli dicevo che la sua approvazione era stata per me il più alto riconoscimento che abbia avu-



to nella mia carriera - ed è vero -, che nessun premio varrà mai quanto una sua così intensa approvazione, anche perché credevo che il mio Amleto gli avrebbe fatto schifo. Invece no.

M. B. - Avevi paura del suo giudizio per aver toccato il testo?

R. H. - Immaginavo che il mio modo era talmente lontano da quello che supponevo che fosse il suo; in realtà lui era a volte imprevedibile, però un’idea uno se la faceva, del suo mondo espressivo; il mio personale, malgrado la vicinanza, era tutto un altro, e io era il mio che avevo seguito... E anche una mia forma di ironia nei confronti di un testo, che uso abbastanza e so che in certi casi a lui non poteva andare. Invece lì evidentemente gli è andata.

M. B. -. Certamente il tuo spettacolo è venuto dopo il lavoro che Costa ha fatto con gli allievi dell’Accademia, proprio sull’ “Amleto”<sup>2</sup>.

R. H. - Onestamente non saprei le ragioni per cui questo mio spettacolo gli sia piaciuto tanto. Comunque, questa lettera che io gli mandai, qualcuno mi disse che se la portava sempre dietro, cosa che mi ha veramente molto emozionato. Poi una cosa di cui mi sono pentito amaramente è avvenuta l’estate dopo, quando lui mi telefonò dicendo che, siccome voleva fare in Accademia - o in un altro posto - degli esercizi sull’Amleto, disse: “Voglio partire proprio dal tuo”. E io gli dissi: “No, guardi, dottore, perché se ci mettiamo insieme, il suo Amleto è troppo più forte del mio”. “No - disse lui, e gli dispiacque veramente -, io voglio partire proprio dal tuo”.

M. B. - Questa sincerità con cui hai risposto era anche la sua.



*"Il Poverello di Copeau diretto da Costa per la Rai-Tv, protagonista Herlitzka, 1967*

E' stato detto più volte che tu sei assolutamente costiano. R. H. – Sì, io da lui ho assorbito tutto, perché mi affascinava, certamente come persona, come intelligenza, come capacità di insegnare, ma soprattutto come attore; il vederlo recitare, a me apriva dei mondi, mi faceva capire che cosa si può arrivare a fare recitando. E questo mi ha affascinato talmente che io mi sono buttato nelle cose che faceva lui, non è che io volessi imitarlo, ma non mi sembrava possibile fare in un altro modo. E il risultato era che mi davano del pazzoide, del cretino. Lui poi mi trattava male, male come trattava le persone che amava, da cui sentiva di essere amato, da padre, ma severo... E certi mi dicevano: "Ma ti fai trattare così da Costa?". E io dicevo: "Facendomi trattare così, io prendo tali cose che vale la pena di farsi trattare malissimo", tanto più che

*Roberto Herlitzka a un incontro al MIM - centro di avviamento all'espressione di Firenze, 1986*



lui non era mai volgare, poteva essere perfido, però era sempre nei limiti di una assoluta civiltà, non è che ti insultasse, non ha mai insultato nessuno, lo faceva magari con il tono...

M. B. - Negli ultimi tempi lui mi diceva: "Mi sono reso conto che la vita è passata e io ho sempre lavorato, troppo; dovevo godere di più la vita". E quando entrava nel bar ascoltava quello che gli raccontava l'omino al banco, oppure andava in campagna in auto con un altro omino che gli faceva dei lavori in casa, che lo accompagnava a vedere delle cascate... Costa capiva che c'erano delle altre dimensioni della vita che non erano soltanto e sempre fare degli spettacoli.

R. H. - Lui d'altronde mi disse una cosa meravigliosa<sup>3</sup>, una specie di piccola parabola. Eravamo alla radio a Firenze, era un meraviglioso ottobre, una domenica - lavoravamo anche la domenica - e lui disse: "Quando morirò, Dio mi chiamerà e mi dirà: 'Tu dov'eri il giorno dieci ottobre dell'anno tal dei tali?', e io gli dirò: 'Signore, ero a lavorare'. 'Io avevo mandato - dirà Dio - una meravigliosa giornata da passare nei prati, e tu l'hai trascurata!' "

*Il dialogo è ripreso da un'intervista pubblicata nel libro "Mistero e teatro - Orazio Costa, regia e pedagogia", Bulzoni Ed., 2004*

- 1 Chiara Caioli, moglie di Roberto Herlitzka, anche lei diplomata in recitazione all'Accademia.
- 2 Orazio Costa tornò in Accademia per due anni accademici, dal 1992 al 1993, facendo parecchie lezioni sul metodo mimico e iniziando poi un lavoro sull'"Amleto" che alla conclusione del primo anno venne portato al Festival di Taormina, e continuò a essere elaborato per un altro anno.
- 3 La testimonianza di Roberto Herlitzka si trova su ETInforma, anno V, numero 1 -2000, p. 43.

## “RICORDATI GABRIELE, IL PUNTO DI ARRIVO DELLA MIMICA È L’IMMOBILITÀ”

Gabriele Lavia<sup>1</sup>

Le prove sono andate così. Io non vedevo mai gli altri attori e loro non vedevano me. Io non provavo le battute del messaggero, ma facevo solo la mimica. Quando ho fatto i tre anni di Accademia non ho mai avuto Costa come insegnante: non c’era mai, una volta stava in India, un’altra volta doveva fare uno spettacolo... Il mio incontro con Orazio è avvenuto per caso, quando, dovendo fare un incontro di scuole d’arte drammatica a cui partecipava anche l’Accademia, Orazio per un mese ci preparò dei pezzi, io credo che facessi l’“Oreste” di Alfieri: Orazio mi manifestò subito il suo affetto e il suo interesse per le doti che mi intravedeva, e mi disse anche: “Ah! Carro, ti devo dare una brutta notizia, un giorno tu farai il regista, farai il mestiere dei frustrati...”, e io: “No mai!”, “Eppure vedrai, un giorno farai il regista!”, e ci aveva preso, “Perché orra tu mi hai detto una cosa che non è una cosa che dicono gli attori, è una cosa che dicono i registi”, e lui, il probo regista, è stato anche quello che capì subito che la regia si infilava in un vicolo cieco e che avrebbe poi strozzato il teatro tra la figura del regista e la figura del critico, togliendo poco alla volta lo spazio alla figura dell’attore, al gesto dell’attore, e al gesto che deve fare anche il pubblico. Infatti negli ultimi anni Costa non si chiamò più



regista, ma diceva “coordinatore” e non dava all’attore le indicazioni...”Ma che cosa devo fare? Ma da dove entro?”, diceva l’attore; “Ma carro, tu sei l’attore, lo devi saperre da solo da dove entri”: con queste parole lui voleva far capire all’attore come la responsabilità fosse soltanto sua, e come l’appropriarsi dello spazio da parte dell’attore era un dovere duro e terribile. Non si può parlare di Orazio senza parlare di Orazio uomo, dei suoi rapporti con le altre persone, dei suoi rapporti con l’altro sesso anche; è difficile, perché questa eleganza distaccata, questo modo di dire le parole accarezzando lo spazio... lui quando parla fa sempre così con la mano, come le sue parole che girano attorno alle cose e mai aggressivamente... Insomma, per concludere con questo “Edipo re”, alla fine ci incontrammo con la compagnia -



*Gabriele Lavia a un incontro al MIM di Firenze durante le riprese del film “L’uomo e l’attore” - Orazio Costa, lezioni di teatro”, 1986*

Bosetti faceva Edipo, Franca Nuti Giocasta, poi c'era Ettore Toscano... Mario Valgoi faceva Creonte - , alla prova generale: io ho visto Edipo dalle quinte, come quel fantasticato Messaggero vi avrebbe assistito, qualora quell'azione fosse stata la verità storica allora nella notte dei tempi, da dentro la reggia, guardando di sguincio e sentendo più che altro l'azione. Io sentivo Bosetti, a volte tra una porta e l'altra delle tre porte lo intravedevo; a un certo momento toccava a me; e uscivo a fare questo pezzo che non so se ebbe successo, perché la critica fu terribile, questa me la ricordo... disse che questo Gabriele Lavia recitava come un attore del Living theatre; il critico di Trieste lo scrisse inorridito, mentre per me era un complimento. Invece sul pubblico, che ha sempre una sua sapienza perché è antico quanto il teatro, faceva un effetto positivo; non è mai avvenuto che alla fine della performance non venisse l'applauso; il che vuol dire che se non altro da un punto di vista biematicamente teatrale arrivava qualche cosa; forse non capivano, però dicevano: "Toh! questo ragazzo!". Io poi non davo tanto peso a queste critiche; dentro di me, non so come, mi sentivo che c'era qualche cosa... E il Messaggero, l'anno dopo, De Lullo me lo ha fatto fare alla Scala di Milano e mi ha detto: "Fallo uguale a come lo hai fatto con Orazio" ed ebbi un grande successo. Fu un'esperienza davvero indimenticabile. Ma una volta Costa mi disse: "Ricordati Gabriele, il punto di arrivo della mimica è l'immobilità", tutto questo sposare, congiungersi, coniugarsi, con la natura, con i sentimenti doveva arrivare a raggiungere l'immobilità. Io ho un grande affetto per Orazio, l'ho visto poco prima che morisse, tanto che nello spettacolo "Dopo la prova"<sup>2</sup> racconto questo mio ultimo incontro con lui, e faccio una citazione di Orazio, la faccio sempre perché Orazio mi ha dato molto, non solo da un punto di vista artistico, ma anche da un punto di vista umano.

(...)

*Gabriele Lavia durante un'esercitazione mimica in Accademia, 1963-66*



La cosa più bella che ho visto di Orazio è stato l'"Amleto" che ha messo in scena a Taormina. Era veramente qualche cosa di particolare, quel lavoro su "Amleto".

*Quanto dice Gabriele Lavia è tratto da un dialogo con Maricla Boggio pubblicato in "Il corpo creativo", Bulzoni ed., 2001*

*Lavia interpretò il Messaggero nell'"Edipo" con la regia di Costa, nel 1967.*

- 1 Lavia mise in scena questo testo di Ingmar Bergman.
- 2 Si tratta di un work in progress che Orazio Costa aveva realizzato con gli allievi dell'Accademia, che venne invitato al Festival di Taormina di cui era direttore Lavia nel 1992.

*Lavia con gli allievi del MIM di Firenze, 1986*



## CONSERVO GELOSAMENTE GLI APPUNTI DI QUELLE GIORNATE

Fabrizio Gifuni

Nel biennio 1992-93, Orazio Costa tenne in Accademia circa centosessanta lezioni, interamente dedicate all'Amleto di Shakespeare. Questo straordinario momento di studio faceva seguito a un altro ciclo di lezioni sul cosiddetto 'metodo mimico' tenuto da Pino Manzari e da Costa stesso l'anno precedente. Conservo gelosamente gli appunti di quelle giornate. Il testo su cui si lavorava era quello integrale, dal primo all'ultimo verso. Sette o otto traduzioni a confronto, più quella di Costa, da leggersi - come alcuni romanzi di Gadda - vocabolario alla mano. Tutti i ruoli erano a disposizione di tutti. Donne e uomini potevano cimentarsi indifferentemente su Amleto o Gertrude, Ofelia o Osric, Claudio o Polonio.

Mi è capitato diverse volte durante gli ultimi quindici anni - sia che stessi lavorando a uno spettacolo sia che mi stessi preparando a un film - di sfogliare a caso quegli appunti, quasi scaramanticamente, per ricercarvi risposte a improvvisi quesiti, come nell'antico libro cinese dei Mutamenti, l'I Ching.

*"E' l'aldilà che introduce il teatro, sono i fantasmi che guidano la nostra storia. L'uomo è sempre in colloquio con questi personaggi ideali, la cui presenza è sicura.."*

*"Il sipario in Amleto potrebbe aprirsi quando appare il Fantasma. Tutto sommato fino al suo apparire, in scena si realizza - sia pure con i dovuti incidenti - una 'commediola militare'."*

*"La capacità di ripetere identico un suono o un rumore è un fatto di prodigiosa importanza. Ogni attore dovrebbe sapere esattamente quali siano le proprie condizioni audiometriche. Le attuali condizioni del nostro orecchio devono essere tenute sotto controllo e accuratamente esercitate. E il Coro è senz'altro uno dei modi più efficaci per farlo."*

*"San Paolo diceva : 'Che guerra in me, in cui vivo due uomini diversi'. Io dico, beato lui che ne aveva soltanto due..."*

*"Non basta trovare la propria voce, è necessario volta per volta trovare la voce di un personaggio.."*

*"Siete in una posizione privilegiata. Il teatro è una delle poche strade rimaste all'uomo per salvarsi. Gli attori sono punte ai margini dell'esistenza. Gli altri sono già morti e non sentono, per fortuna loro, la puzza che fanno..."*

*"Non troverete molte persone che vi correggeranno 'onestamente' : siete soli e dovete sentire tutta la responsabilità di essere parte di questo tessuto esistente che è la lingua italiana."*

*"'Colpi di scena' e 'nodi drammatici' fanno sì che un fenomeno possa essere compreso nella sua interezza:"*



*non c'è bisogno di conoscere tutte le gocce che compongono un temporale per 'essere' quel temporale. I caratteri distintivi di un fenomeno (una foglia può essere lanceolata, oblunga, a forma di cuore, a trifoglio, etc.), non devono allontanarci dal considerare che, per fortuna, i fenomeni in natura sono omogenei e si possono descrivere con alcuni 'colpi di scena' contestuali. Un albero si può descrivere con tre 'colpi di scena'."*

*"In questo momento noi facciamo questo tipo di lavoro sul personaggio Amleto, ma il vantaggio che ne avrà chiunque un domani si trovi ad affrontare altri personaggi sarà quello di aver guadagnato 'un fondo di Amleto'.."*

*"Il timbro (o colore o metallo) è l'aspetto più personale di una voce, ed è una variabile che l'attore cura troppo poco. Nella vita di tutti i giorni diamo luogo continuamente ad un processo di mimesi spontaneo - anche dal punto di vista timbrico - rispetto alle persone con cui parliamo : a seconda della loro età, del sesso.. Cercate di ricordarvelo."*

*"C'è una splendida frase di Cicerone che dice : non esiste per l'uomo miglior teatro di quello che gli offre la propria coscienza." ( Etc.etc..)*

Scorrendo quei taccuini, che hanno resistito a diversi traslochi, ogni volta mi domando quanti altri uomini, in Italia, abbiano dedicato con la stessa inten-

Da destra,  
Fabrizio Gifuni e  
Luigi Lo Cascio  
durante una  
lezione su  
Amleto, 1992





*Un momento di una lezione su Amleto con gli allievi dell'Accademia*

*Fabrizio Gifuni prova una battuta dell'Attore in Amleto, 1992*

sità tutta la loro vita al lavoro dell'attore. So con certezza che uno dei pensieri che hanno ossessionato Costa fino all'ultimo istante è stato come si potesse rappresentare il fantasma del padre di Amleto, in scena, senza scadere nel ridicolo.



Chi ha avuto l'immensa fortuna di partecipare a quelle lezioni d'Arte sa che ha passato sicuramente molte più ore ad ascoltare la sua voce inconfondibile o a recitare in Coro tutto l'Amleto, di quante non ne abbia passate a provare una scena o un monologo, in questo o quel ruolo. Senza accorgersi, allora, che quella condizione di incomprensibile attesa a cui Costa

spesso ci sottoponeva per ore e ore, era il modo migliore per infiammare la nostra fornace. E che quel morso tenuto sulla bocca del cavallo fino a farlo schiumare, era il modo migliore per prepararlo alla corsa. A una corsa lunga e insidiosa, in cui è facile perdersi o cadere sfiniti. Ci allenava, il maestro. Ci educava all'Ascolto, condizione primaria di qualsiasi prassi attoriale, teatrale o cinematografica. E ci insegnava al contempo, attraverso l'antica esperienza del Coro, che non si è mai 'solisti', anche quando si è soli in scena o si monologa.

Precondizione di qualsiasi lavoro sul testo o sul personaggio, il risveglio dell'infanzia e del suo infallibile istinto mimico. Riavvicinarsi sempre di più a quell'innata capacità di diventare 'qualsiasi cosa' che hanno i bambini nei primissimi anni di vita. Un viaggio a ritroso alla ricerca di un'età dell'oro - il primo stadio dell'esistenza - in cui famiglia, scuola e convenzioni sociali, non hanno ancora avuto il tempo di chiudere la propria morsa infernale sui nostri corpi, interrompendo quel fiume di energia spudorata e benedetta. Che è mimica allo stato puro.

'Scatenarsi' di nuovo nel gioco, recuperarne le regole, smarrire il tempo e abbandonarsi.

Costa si preoccupava del 'nucleo originario' dell'attività espressiva, del ri-avviamento all'Espressione. Stava all'attore scegliere successivamente la propria strada, che fosse la Fonè di Carmelo, la comicità di Pannelli o il realismo mimetico di Volontè.

In questo sta la grandezza della sua intuizione e l'unicità del suo insegnamento: il metodo mimico si antepone a qualsiasi altra tecnica, dandogli linfa e anima. Non può contrapporsi a nessun'altra pedagogia perché, inevitabilmente, la precede.

## L'UNICO MAESTRO

Sandra Toffolatti

“L'incontro con Orazio Costa è quello che conta. Il suo modo di spiazzare ogni situazione, di andare al di là”.

“È meno costiano lui dei suoi allievi che applicano il metodo!”.

“Stavamo lavorando alla scena in cui Polonio incontrando Amleto assorto in un libro gli domanda: ‘Che cosa state leggendo?’, e lui risponde ‘Parole parole parole...’. Costa ci chiese che cosa secondo noi stava leggendo Amleto. Noi a dire le cose più complicate, storiche, filosofiche, e lui (*imita la voce di Costa con la erre arrotata*), si mise a ridere:

‘Io credo che stia leggendo una poesia di Rimbaud!’, lasciando tutti a bocca aperta per quella libertà di inventare senza timore di apparire poco aderente al testo.

“Quattro ore mi ha tenuta un pomeriggio per dire la battuta di Marcello ‘C’è del marcio in Danimarca!’. La rifacevo: ‘No no!’ La riprovavo con mille intonazioni, con vocalità via via differenti, dal quasi sottovoce a quella urlata, dilatata, grottesca...: ‘No! nooo! Riprova’. Fino all’esaurimento, all’afasia, alla follia, all’esasperazione ad un passo dall’abbandono. Mi manda al posto: ‘Un altro!’. E via di nuovo, a rifare infiniti modi di interpretazione”.

“Mi è venuto in mente dopo, che cosa voleva dire Costa con tutto quel provare e riprovare. Mi sono resa conto che per quattro ore io avevo cercato di fare bene quella battuta; mi ero preoccupata che mi dicesse che ero riuscita a dirla bene. Invece Costa voleva ‘cercare’”.

“Era rigido, non concedeva niente al facile. Una volta siamo stati ore, tutti quanti, a dire il monologo di Amleto sugli spalti – ‘Angeli e ministri... Spirito di salvezza o dannazione...’ – tutti in ginocchio, andando su e giù: ‘Dovete farlo con le ginocchia!’. Non capivamo perché, ma ce la mettevamo tutta, e in quel gran faticare forse veniva qualcosa di nuovo, trascuravamo



le belle posizioni, ci dimenticavamo di noi stessi...”.

“Difficile da vivere, in quei giorni, però bella, una distanza tra lui e noi, ma che in realtà era una grande immersione nel lavoro”.

“In quell’età lì uno non vede l’ora di venir fuori, di farsi vedere, di mettersi in mostra in una parte... Il lavoro piccolo non conta”.

*L’anno in cui avevo seguito le prove dell’Amleto, Costa portò gli allievi al Festival di Taormina, invitato da Gabriele Lavia.*

*Sandra riandava agli atteggiamenti suoi e dei compagni, giudicando quello che allora era sentito come un diritto usurpato.*

“Per costume avevamo una tutina grigia chiara le allieve, un po’ più scura gli allievi. Tutti uguali, per dei ragazzi di vent’anni può essere frustrante. E non sapevamo che cosa avremmo fatto, come spettacolo. Potevamo interpretare tutto tutti quanti. Ma Costa non ci aveva detto niente, fino a quel giorno. Prima di andare in scena ci ha chiamati, e ha detto: “Tu fai questo..., tu fai questo... e tu questo”. E noi che sapevamo fare tutto, abbiamo fatto, così, con facilità, semplicemente”.

“Quello che mi resta, un grandissimo insegnamento di umiltà, senza mai una concessione a qualcosa di facile. Mai un compiacimento, schivo sempre dagli effetti. L’unico maestro, Costa. Lo scopo, la ricerca”.

*Il testo è tratto dall’intervista pubblicata nel libro “Orazio Costa prova Amleto”, Bulzoni Ed. 2008*



*Gli allievi provano mimicamente l’apparizione del fantasma*

## LA MOLTEPLICITÀ DELLE POTENZIALITÀ E DELLE RISORSE

Luigi Lo Cascio

(...) Questo cammino (del metodo), questo transito, bisogna compierlo in prima persona per comprenderlo al di là della pagina scritta. Ecco perché il metodo mimico può aver dato luogo a sospetti o diffidenze in chi, dal di fuori, l'ha potuto avvertire come una procedura esoterica, dai tratti iniziatici e perciò nebulosi, se non addirittura, carichi di un certo mistico vaneggiamento.

Più che ricostruire ciò che ormai si è convertito in natura, si tratta allora di evidenziare le implicazioni, le conseguenze, i significati che derivano dal fatto di aver seguito l'insegnamento di Orazio Costa. D'altronde, gli effetti che si possono ricavare dall'azione che il metodo mimico ha su chi lo adotta, coincidono poi con le sue premesse teoriche, con le intuizioni ori-



atmosferici, delle piante e delle cose. (...)

La pratica del metodo mimico non soltanto agisce sul corpo, trasformandolo, ma, più esattamente, imprime nella sensibilità diffusa in tutta la persona un'attitudine alla mutazione così spiccata da far pensare alla rapidità di automatismo di un riflesso. Il corpo riconosce i presupposti della propria duttilità. Il metodo porta dunque l'attore a introiettare la logica che sostiene due delle qualità più caratteristiche della spinta metamorfica: l'immediatezza e l'irrefrenabile senso di gioia che può accompagnarsi ad ogni cambiamento di stato. L'attore si abitua a pensarsi come un essere costituito da una sostanza che somiglia alla creta e che pertanto può consolidarsi, in virtù dell'effetto demiurgico dell'immaginazione, in infinite forme. Gli effetti più considerevoli di questa prospettiva sono legati alla torsione che l'allievo compie in direzione di una maggiore attenzione per l'esterno che non verso il proprio (soprattutto all'inizio) minuscolo quoziente di proprietà.

Il metodo mimico, favorendo il gioco dell'immaginazione che si diverte a scoprire le fisionomie più varie della realtà circostante (sia gli aspetti eclatanti che quelli più minuti e riposti), dismette l'eccesso di attenzione che il giovane attore potrebbe indirizzare verso un se stesso ingiustamente incensato, per favorire la moltiplicazione delle potenzialità e delle risorse. Oltre a ridimensionare l'io (e lo studio sul coro rafforza questa tendenza: per lo stile personale c'è sempre tempo) e liberarlo da forme d'ingiustificata e precoce megalomania, il metodo mimico sviluppa nell'attore una spiccata curiosità e capacità d'attenzione nei confronti di tutto ciò che si presenta al suo sguardo. Della natura delle cose si osservano struttura, ritmo e segreta melodia racchiusa nel mistero delle forme. E anche ciò che appare fortemente distante per dimensioni o consistenza può essere riprodotto fedelmente andando ad attivare quelle corrispondenze che animano il nostro corpo di analoghe concrete tessiture.

*Lo scritto è tratto da "Gettarsi oltre se stessi" pubblicato in "Orazio Costa prova Amleto", 2008*



*Una prova di Amleto, Teatrino dell'Accademia, 1992*

ginarie che il nostro maestro (noi lo chiamavamo dottor Costa) ha continuamente messo alla prova delle più recenti acquisizioni della scienza, in particolare della neurologia e, ancor più a fondo, della biochimica in gioco nei processi cellulari. La prima acquisizione (talmente evidente e sotto gli occhi di tutti da passare forse per questo inosservata) è quella che porta l'attore a constatare su di sé l'illimitata plasticità dell'essere umano. In totale disaccordo con le scuole di recitazione che riferiscono l'interpretazione di un personaggio alla specifica natura emotiva ed esistenziale dell'attore, il metodo mimico ripone la propria attenzione sulla costituzione materica (senza per questo escludere la componente spirituale, o comunque dinamica, che ovunque innesca impulso e movimento) del mondo delle persone, degli animali dei fenomeni

---

## DIALOGO CON IL MAESTRO

Maricla Boggio

**A** conclusione di queste testimonianze, ho tenuto per me un dialogo con il Maestro. E' il racconto di un figlio, in viaggio per ritrovare la casa della madre, in Corsica. Costa mi invitò ad accompagnarlo, nella Pasqua del 1989. Ne sono emersi aspetti ignorati del suo carattere, spesso frainteso per una forma di rigidità apparente. In momenti non finalizzati al lavoro ma a uno scambio interindividuale si manifestava in lui una vena di forte curiosità, un impulso vitale a godere pienamente del mondo e a parteciparvi. Come quando incontrammo Domenico Modugno, sofferente, paralizzato, avvolto in un plaid su di una sedia a rotelle all'aeroporto di Bari dove un giorno, finite le lezioni alla Scuola, anche noi eravamo in partenza: andò a salutarlo con una premura affettuosa, pur non avendolo mai conosciuto. Una sera a Firenze, dopo una lezione,



invitò a cena i suoi allievi e fece lui il pane nel forno di casa. Una volta minacciò di gettare a terra una pila di piatti afferrata con impeto in un ristorante perché il chiasso di una festa di compleanno gli impediva di proseguire un discorso, subito dopo scherzando con i camerieri sulla sua ira, mimandosi per gioco...

---

### IN VIAGGIO

Orazio Costa aveva deciso di fare un viaggio in Corsica per ritrovare i luoghi in cui sua madre era nata e cresciuta. Mi invitò ad accompagnarlo. Ci imbarcammo a Livorno, la mattina del Venerdì Santo del 1989 sulla nave Moby Dick che sarebbe approdata a Bastia. Splendeva il sole, stavamo in coperta, c'era un vento forte che spingeva la nave. Arrivati a Bastia, prendemmo un sentiero verso la montagna, camminando fino a un lago asciutto circondato da nodosi tronchi disseccati. Eravamo immersi nel paesaggio tormentato di una terra antica, quello che Costa soprattutto amava, intuendone l'intima consonanza con la complessità interiore dei pensieri, con l'intrecciarsi contraddittorio dei sentimenti e il mutare imprevedibile degli stati d'animo.

*"Se potessi, vivrei sempre qui - esclamò d'un tratto -, oppure in fondo a una grotta di stalattiti..."*

Gli piacevano le pietre grezze, le delicate paesine, le conchiglie fossili e i cristalli di quarzo: ne aveva una collezione preziosa esposta in vetrine fin da quando abitava a Roma in viale Parioli, nella casa di famiglia venduta con rimpianto per vivere a Firenze, dove aveva fondato il MIM; e amava andare nei parchi, anche in città, a disegnare con la penna a china pini scheletrici dal fulmine, tronchi di ulivi millenari, betulle spoglie e rocce nelle cui profondità immaginare volti in un corruciatto articolarsi di pensieri, una natura in cui intravedere per analogia il complesso interrogarsi dell'uomo. Camminava in silenzio. Quanto somigliava ai tronchi contorti, al fondo fangoso segnato di tagli profondi per l'arsura; ci si stava immedesimando nell'andatura, pur dritto e agile nonostante l'età.

*"Rimprovero alla Chiesa di aver tirato fuori il Dio Bambino - disse seguendo un pensiero - e poi di essersene dimenticata".*

*Un dialogo con il Maestro al Teatro Piccinni di Bari, durante le riprese del film "L'uomo e l'attore" 1986*



Vero. Di Gesù Bambino si parla soltanto a Natale. E non si dice “Dio”, parola importante.

*“L’avvenire, il mistero, è l’infanzia. Dio Bambino è l’immensa scoperta del Cristianesimo, altre religioni che hanno rivendicato l’originalità dell’infanzia non ce ne sono. Il seme da cui nasce qualunque bambino è un concentrato di pensiero e noi lo trattiamo così... Bisogna convertirsi. Un bambino merita di essere adorato prima che diventi un assassino. Ci vuole qualche santo della forza di San Francesco.*

San Francesco, Costa vi aveva trovato una coincidenza di ideali drammaturgici e religiosi: “Il poverello”, testo-chiave di Copeau, era stato il primo a metterlo in scena, a San Miniato. Quei frati-uccelli svolazzanti intorno al Santo agonizzante, quale prova più alta per una mimica che esprimeva fervore, devozione, amore, oltre la parola?

*“Essere bambini. Cristo lo ha anche detto. Non ha detto tutto, non potevano capire”.*

Ecco il Maestro che aveva portato i suoi spettacoli davanti a tre papi. Che molti ritenevano legato alla Chiesa, perfino schierato politicamente. Lui lasciava dire, consapevole di pagare la sua libertà con l’emarginazione, l’oscuramento dei ministri e degli assessori beoti, dopo centinaia di spettacoli che avevano fatto stupire pubblici italiani e stranieri. Ma quale alto personaggio poteva passeggiare libero come lui sulla riva di un lago prosciugato? Più avanti un’immensa crosta di pietra levigata corrosa da infiniti buchi si profilava come il dorso di un mostro preistorico. Ci si sdraiò, aderendovi. Intorno, ciclamini e betulle, e uno svariato cantare di uccelli. Sembrava un tutt’uno con la roccia. Glielo dissi.

*“Non l’ho inventata io la mimica. C’è”.*

Il sole era forte, la pietra scottava.

*“E’ una cosa che noi portiamo, e che non abbiamo imparato a sfruttare”.*

Camminando variava il discorso, senza preordinarne i temi.

Quello della mimica emergeva ogni tanto spontaneamente. Quale il suo fine?

*Di “essere” le cose. C’è un’istintività mimica che spesso non è decifrabile. E l’attore, non è detto che sia consapevole.*

Si sentiva in lontananza una musica, forse da un’automobile o da un casolare.

Costa accompagnava la melodia con un gesto ampio della mano.

*La mano. Tutti sanno che il direttore d’orchestra dirige con la mano, fa vivere la sua mano. C’è una corrispondenza ritmica, ma è interiore, per arrivare a quel gesto. Mancano strumenti elettronici ideali che prendano dalla mano queste sottili impressioni.*

Si arrestò pensando.

*E’ da trovare ancora. E’ un compito per l’elettronica.*

Le “sottili impressioni”...

*Le conosce il danzatore, il pianista, il violinista. Ma per ora uno strumento legato alla fisicità di questi fatti non c’è. Si finisce per ridurre a fatti tecnici ritmici, ma sotto c’è qualcosa di più.*

E allora?

*Se ci si arriverà, ci si arriva attraverso la convenzione mimica.*

Il senso mimico ce l’hanno tutti. Ma un grande artista lo ha più sviluppato.

*Copeau lo aveva. Che avesse un senso mimico profondissimo è indubbio, ma è difficile dire in che senso e come. E’ nel suggerire a un personaggio, è nello spirito di questo movimento.*

E’ istintivo, lo spirito mimico.

*In Copeau lo era, ma può essere anche ragionato, come in Barrault.*





Senza confondere istinto mimico con mimo, mimica francese.

*Spesso si genera l'equivoco.*



Copeau e Barrault da una parte. Lecoq, Marceau?

*C'è differenza tra Lecoq e noi. Lui è spinto da preoccupazioni imitative. Generalizza. E' uno splendido tecnico. Marceau, la mimica l'ha vissuta bene e a vari livelli; somiglia alla nostra.*

Più volte hai detto che nel teatro l'invenzione poetica è accettata e riconosciuta come natura. Come si pone, secondo questa concezione, il problema dell'interpretazione?

*E' necessario risalire all'origine di quella serie di manifestazioni che è alla base del processo della metafora, e che produce o comunque suscita la creazione poetica e nello stesso tempo l'attitudine a riprodurre le condizioni native: l'istinto mimico.*



*Nella foto di sinistra, Orazio Costa sulla nave verso la Corsica*

Penso al teatro, oggi. Di che cosa ha bisogno, secondo te, per rivitalizzarsi?

*Negli ultimi vent'anni abbiamo assistito a una serie di eventi teatrali che in modi differenti andavano scoprendo e valorizzando le potenzialità espressive corporali e vocali, a rivendicazione di una più ricca gamma rispetto a quella codificata di certo teatro di parola enunciato. Io ho spesso sostenuto la priorità del discorso mimico rispetto a questi movimenti.*

Momenti di dialogo, senza finalità didattiche. La mimica viveva nell'incontro con le paludi fangose e i tronchi levigati, di fronte agli animali selvatici che non si impaurivano nella consonanza con i ritmi del nostro passo e del nostro respiro.

In un ristorante sul mare, Orazio si fermò incuriosito a guardare un'aragosta che dal vetro della vasca si sporgeva verso di lui: l'espressione del suo viso si proiettò sul crostaceo in una simpatia istintiva, mimica, e ne ritornò con quell'impronta. Ebbi il tempo di fotografarlo. Si riscosse e tornò Orazio. Ridendo andammo a pranzo.



# RIDOTTO

**Direttore responsabile ed editoriale:** Maricla Boggio

**Comitato redazionale:** Enrico Bernard, Maricla Boggio, Fortunato Calvino, Angelo Longoni, Mario Lunetta, Stefania Porrino, Ubaldo Soddu • **Segretaria di redazione:** Marina Raffanini

**Grafica composizione e stampa:** L. G. • Via delle Zoccollette 24/26 • Roma • Tel.06/6868444-6832623

## DEDICATO A ORAZIO COSTA

FRANCA ANGELINI, Costa è il Copeau italiano

GIOVANNI TESTORI, Il privilegio di dissipare i poeti

ANDREA BISICCHIA, Il Mistero: la parola al centro della scena

PAOLO GRASSI, Il Mistero al Piccolo, un omaggio a D'Amico

SIMONE FAUCCI, La luna in mano

MARIO PROSPERI, La parola era per il gesto

MARCO GIORGETTI, Il teatro di Andrea

MARIO LUZI, Sintesi memoriale di un'amicizia

MARIO FERRERO, Tutte le volte mi venivano le lacrime

RICCARDO BÀRBERA, Una volta me lo caricai sulla Vespa

ANDREA CAMILLERI, Costa aveva il coraggio dello spirito

MARIANO RIGILLO, "Non male, Mariano"

LUCA RONCONI, Più che un modello di teatro,  
un esempio di vita

ILARIA OCCHINI, Non era solo la persona che parlava,  
ma proprio uno spirito

GLAUCO MAURI, Mi ha insegnato tutto

ROMAN VLAD, Una luce dello spirito

LUIGI SQUARZINA, Il nuovo stava nascendo dal rigore,  
dalla convinzione di scelte rischiose

NINO MANFREDI, "Fammi un cielo sereno"

RENZO TIAN, Era un metodo, non una tecnica

FERRUCCIO MAROTTI, Il problema dell'essere umano  
di oggi

GIANGIACOMO COLLI, La prima tesi di laurea

NICASIO CATANESE, L'attore dalla pratica alla mistica,  
la mia tesi

STEFANIA PORRINO, Incontro con i libri su Orazio Costa

FRANCESCA BENEDETTI, Il peso morale della parola

MASSIMO FOSCHI, C'era un quaderno aperto...

VALERIA COSTA, Io ero la sua mano

ENNIO COLTORTI, Ieratico, solenne, coraggioso

ALESSANDRA NICCOLINI, L'attitudine mimica metafora  
del mondo

PINO MANZARI, La scuola sognata

MIRELLA BORDONI, Questa eredità straordinaria

ANNA PROCLEMER, La parola diventa verbo, si incarna

FRANCISCO MELE, Il senso di giustizia

ELENA DE GIUSTI, Un'apertura totale alle diverse forme  
di espressione artistica

ETTORE ZOCARO, Il "sogno" Colosseo

ROBERTO HERLITZKA, Da lui ho assorbito tutto

GABRIELE LAVIA, "Ricordati Gabriele, il punto di arrivo  
della mimica è l'immobilità"

FABRIZIO GIFUNI, Conservo gelosamente gli appunti  
di quelle giornate

SANDRA TOFFOLATTI, L'unico maestro

LUIGI LO CASCIO, La molteplicità delle potenzialità  
e delle risorse

MARICLA BOGGIO, Dialogo con il Maestro

IN VIAGGIO

**Mensile di teatro e spettacolo fondato nel 1951**

**SIAD c/o SIAE – Viale della Letteratura, 30 – 00144 Roma**

**Tel 06.59902692 – Fax 06.59902693 – Segreteria di redazione**

Autorizzazione del tribunale di Roma n. 16312 del 10-4-1976 – Poste Italiane Spa ^ Spedizione  
in abbonamento postale 70% DCB Roma – Associata all'USPI (Unione Stampa Periodica)

**Il versamento della quota può essere effettuato tramite bonifico intestato a SIAD**

**Roma presso BANCA POPOLARE DI MILANO – AGENZIA N. 1002 – EUR**

Eur Piazza L. Sturzo, 29 – 00144 Roma Rm – Tel. 06542744 – Fax 0654274446

Coordinate Bancarie: CIN U UBI 05584 CAB 03251 CONTO N. 000000025750

Coordinate Internazionali: IBAN IT51 U 05584 03251 000000025750 BIC BPMIITM1002

Abbonamento annuo € 50,00 – Estero € 70,00

Numeri arretrati € 15,00

ANNO 60° – numero 10-11, ottobre-novembre 2012 - finito di stampare nel mese di novembre 2012