



“Invenzione d’echi, invenzione di futuro” Il coro tra regia e pedagogia in Orazio Costa

“Invention of echoes, invention of the future”. The choir between direction and pedagogy in Orazio Costa

Laura Piazza

Università di Torino, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

La convergenza di istanze registiche e pedagogiche è una costante della ricerca di Orazio Costa. La vocazione al coro fu suggerita dall’incontro con le *chœur parlé* di Madeleine Renaud-Thévenet nel 1937 e fu esaltata dalle esperienze di regia al teatro di Siracusa. Essa si è annunciata presto sulla scena, marcando alcuni degli allestimenti più significativi del Costa regista a “spettacolo unico”. Ma è negli anni Ottanta che Costa concepisce regie con un impianto integralmente corale, in cui la teatralità dello spazio del coro si rivela prepotentemente, e insieme introduce una prospettiva corale nella pratica pedagogica. Per Costa, il coro preserva la dimensione partecipata del rito con la sua capacità di rinnovare il contatto tra locutore e uditorio, di fare della scena una visione pulsante, sempre rinnovata. Condensando tutte le forme dell’espressione, esso si configura, inoltre, come esperienza basilare per l’attività di formazione dell’attore. Nel coro si realizza, infatti, l’apertura alla polifonia, alla moltiplicazione delle variabili della voce, innescando un clima d’invenzione che “ridarà dignità alla libera monodia, perché ne avrà colto la disponibilità a esplodere in polifonia”. | The convergence of directorial and pedagogical instances is a constant in Orazio Costa’s research. The vocation to the choir was suggested by the encounter in 1937 with the *chœur parlé* directed by Madeleine Renaud-Thévenet and was enhanced by the directing experiences at the Greek theatre of Syracuse. It announced itself early on the scene, marking some of Costa’s most significant directions of “unique show” productions. But it was in the 1980s that Costa conceived productions with an entirely choral structure, in which the theatricality of the choir space was forcefully revealed, and at the same time introduced a choral perspective into pedagogical practice. For Costa, the choir preserves the participatory dimension of the ritual with its ability to renew the contact between speaker and audience, to make the scene a pulsating vision, always renewed. By condensing all forms of expression, it also acts as a basic experience for the actor’s training activity. In the choir, the opening to polyphony and to the multiplication of the variables of the voice, is achieved, triggering a form of invention that “will restore dignity to free monody, because it will achieve its attitude to explode in polyphony”.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Coro, polifonia, Orazio Costa, pedagogia teatrale, poesia | Choir, poliphony, Orazio Costa, theatrical pedagogy, poetry

La convergenza di istanze registiche e pedagogiche è elemento ricorrente nella ricerca di Orazio Costa. D'altra parte il suo metodo mimico non è che la dorsale di una più complessa teoria di riforma della scena che egli sceglie di attuare, al pari dei maggiori innovatori europei, a partire dalle fondamenta umane del dramma: l'uomo che fa l'attore.

In questa occasione ripercorreremo l'indagine di Costa sul coro, sondato prima a livello teorico e poi nella pratica registica e pedagogica, fino a costituire forse la cifra più evidente di una poetica della scena per cui la definizione meldolesiana di "regia a spettacolo unico" ci appare ancora oggi la più convincente¹. Perché riconoscere una tenuta di pensiero e di realizzazioni così salda – per quanto distribuita su un arco di attività lunghissimo – ci appare il presupposto più onesto per valorizzare il portato del contributo costiano, svincolandolo dalle "etichette" – che hanno ormai fatto il loro tempo – del regista intellettuale, cattolico e maestro d'attori. Non a caso, come vedremo, la giovanile folgorazione per l'esercizio del coro toccherà i suoi vertici realizzativi proprio negli anni della maturità, se non della vecchiaia, vissuti in solitudine artistica ma nella emancipazione dai vincoli produttivi e dalle logiche tradizionali di formazione dell'attore, consegnandoci un Costa ormai definitivamente libero di somigliare a sé stesso.

1 Primi confronti con la dimensione corale

Ma facciamo un passo indietro, ricostruendo brevemente alcuni dei principali momenti di appressamento di Costa alla pratica del coro. La riflessione sul coro dal punto di vista teorico è piuttosto precoce in Costa, che si interroga sulle prerogative drammaturgiche della componente coro sia nella tragedia antica che nello spettacolo medievale. Nel 1933, a 22 anni, è assistente alla direzione artistica di Franco Liberati per *Ifigenia in Tauride* e *Trachinie* al Teatro greco di Siracusa. Già in quell'occasione, l'analisi sul coro e sulle criticità delle sue realizzazioni è messa a fuoco con nitidezza:

ebbi occasione di rendermi conto che la soluzione del problema relativa al coro nella tragedia greca era tutta da impostare: sin da allora – come poi si è in parte continuato a fare – il coro risultava una parte gravemente sacrificata (Costa 1998: 349).

Ciò che attira i rilievi del giovane regista è l'inadeguatezza dei mezzi materiali e creativi destinati a questa componente nevralgica dello spettacolo, con l'abitudine, inoltre, alla separazione dei ruoli tra coro danzante e cantante e attori "solisti", cui sono affidate le battute estrapolate dalla partitura originaria.

Il 1937 è un altro momento nodale per lo sviluppo dell'interpretazione costiana del coro. Costa quell'anno accompagna Jacques Copeau, che aveva seguito nell'ottobre precedente durante l'allestimento dell'*Asmodée* di Mauriac alla Comédie-Française, per una tournée europea di letture di classici. È a Bruxelles che per tramite di Copeau conosce un'allieva del maestro francese, Madeleine Renaud-Thévenet (omonima della più nota attrice francese). L'interprete, completato il periodo di formazione al Vieux Colombier, era ritornata in Belgio e, dopo anni di insegnamento e di sperimentazione nella messa in scena della poesia, nel 1932 aveva inaugurato all'interno della sua classe di declamazione al Conservatorio di Bruxelles il *chœur parlé* Les Renaudins². Le particolari esecuzioni di quel coro consistevano in una concertazione di voci maschili e femminili, grida, onomatopée, capaci di costruire un'ambientazione scenica ai versi, pur mantenendosi in egual misura distante dal canto e dalla declamazione puri. La severa ricerca di organicità corpo-voce, unita alla tecnica sofisticata, perseguite da Renaud lasciano un segno forte sul giovane Costa, che ricorda:

i corali erano i pregi maggiori e la proposta più sollecitante alla mia fantasia di aspirante regista che, già sperimentatomi coi cori e avendone provato la difficoltà, ricevevo nuovi impulsi e convinzioni definitive. [...] [nei cori de] "Les Renaudins" le riuscite più bizzarre e tecnicamente perfette erano date da certe spiritose, argute fantasie comico-ironiche di poesie leggere di tono epigrammatico o francamente burlesco o giocosso o favolistico: dizioni puntigliose, timbri insoliti, contrappunti che esigevano nella maestra direttrice e presupponevano negli esecutori doti d'invenzione musicale, di raffinato orecchio, di precisione cronometrica. Mai più ho sentito l'ispirazione d'un maestro svilupparsi a livelli tanto alti e insperabili come nel caso veramente unico di Jacques Copeau nei confronti della Madeleine Renaud dei "Renaudins" (Costa 1990)³.

In questi anni si consolidano anche alcune significative concezioni costiane sulla regia e sulla riforma della scena, scaturite dal confronto con i maestri Copeau e D'Amico ma, essenzialmente, frutto di una sensibilità peculiare e destinate a incidere sul futuro percorso di ricerca del regista.

Nel saggio *La regia teatrale*, del 1939 (una delle rare occasioni in cui Costa pubblicò un'analisi organica sul tema, di solito limitandosi a sviluppare tali questioni negli scritti personali), la regia è presentata, in estrema sintesi, come un fenomeno limitato nel tempo, nato come reazione a una decadenza estetica e spirituale generale per dare unità formale alla messa in scena, che soffre, inoltre, di una conclamata crisi di ritualizzazione⁴.

La crisi attuale del teatro è una “crisi di ritualizzazione”. Finché una nuova forma di vita (come in questo caso la vita della “cultura industriale”) non si è ritualizzata e condotta al simbolo, non può produrre opere in un'arte (forse in tutte le arti) che si esprime quasi esclusivamente per riti e per simboli (Costa 1961, 5 maggio).

Il problema della ritualizzazione, della sua aporia contemporanea, vede nel coro, inteso come organismo collettivo sottomesso alla centralità della parola poetica, una possibile soluzione. In quest'ottica, Costa si interessa alle note di Pierre Teilhard de Chardin sul collettivo e sulla “convergenza universale”, che proclamano la dilatazione dell'orizzonte dell'individuo per una più completa affermazione della sua unicità e umanità. Le teorie del filosofo de *Le Phénomène humain* alimentano la convinzione che la riunione concorde e corale degli individui comporti un ampliamento, ancora in termini teilhardiani, dell'“anima individuale” e del processo di creazione continua che contraddistingue l'uomo. Anche per questa ragione, per Costa la parola del poeta per compiere la sua espansione vitale deve incontrare l'ascolto attivo del pubblico, dell'interlocutore cui ogni testo poetico e drammatico si rivolge. Da questo incontro tra poeta, attore e pubblico

viene a crearsi, a nascere, a pulsare il Coro: assurda invenzione d'echi; invenzione di futuro; campo di fiori e di fioriture, miniera di margherite e di gemme; rigoglio smagliante, iridescente, boreale, di riflessi adamantini, momento per momento cangiante. È strano, non credo di aver mai sentito così intensamente, interamente, quanto il coro sia invenzione, creazione, massima estensione sulla vocalizzazione, intesa come effetto autopoietico del processo fatico (Costa 1995).

Una posizione, tra l'altro, riconducibile al ternario drammaturgico – poeta, attore e pubblico/coro – su cui si sofferma Mario Apollonio⁵. Secondo Costa, per ristabilire la dimensione del rito, la messa in scena dovrebbe nutrirsi della dialettica tra “cerimoniali e incidenti”, ossia di forme della rappresentazione che nel seguire un itinerario di gesti

e funzioni sempre uguali, si rinnovano costantemente e inesauribilmente, continuando a rivestire il loro ruolo fondante di una comunità, che nella scena si rispecchia e riconosce. Il coro garantisce la dimensione partecipata del rito con la sua capacità di riallacciare continuamente il contatto tra interpreti e uditorio, di fare della scena una visione pulsante:

mi sembra che il coro rappresenti la coscienza collettiva dalla quale si enuclea il personaggio la cui coscienza individuale si complica e approfondisce in più strati successivi con l'apparire degli altri personaggi, fino alla creazione di nuove comunità, di cori cioè in cui il processo individuale diventa cosciente a gruppi sempre più estesi e folti (Costa [1963]).

Ma l'auspicio di Costa, come vedremo, è che la pratica corale consegna al singolo interprete la capacità di esprimere, pur nella solitudine della sua esecuzione, la dimensione collettiva di un coro.

La prospettiva corale sulla scena è, inoltre, per Costa uno strumento rivelatore della polifonia della poesia drammatica e della poesia *tout court*, incarnandone la struttura intrinsecamente dialogica. L'atto poetico è una costruzione verso cui convergono, in momenti successivi, voci differenti. Il progressivo aumento del numero delle voci concorre a concretare i colpi di scena e i nodi drammatici, costituendo l'impalcatura di quella cattedrale di suoni e di verticalità che è la lirica. Questa sovrastruttura di suoni e voci per Costa dovrebbe essere esplicitata dalla messa in scena. In essa può anche realizzarsi la personificazione (attraverso voce e gesto) del lavoro di elaborazione compiuto dal poeta, valorizzando le varianti e, quando ne rimane traccia, il percorso evolutivo della composizione. Le varianti, infatti, sono intese da Costa, nelle fasi di creazione della poesia, come

improvvisi strutture drammatiche che hanno avuto il loro lungo momento nel tempo della creazione, attraverso le proposte e i rifiuti e le controproposte e finalmente la definitiva accettazione di una forma che apparentemente abolisce tutto il lavoro precedente ma in realtà lo assume in sé in modi diversamente raggiunti (Costa 1961, 30 agosto).

L'intreccio delle voci, infine, riproduce la nascita dei personaggi, che in poesia sono sempre molteplici, come spiega Costa, impiegando un lessico di dantesca memoria:

ce n'è uno nel quale il poeta si "in-ia" o s'"in-sèa" più che in altri eppur tutti sono voci del suo mondo interiore, più o meno lontane dal piano

in cui l'io attualmente si move. [...] C'è un problema del suono e – direi – del senso delle voci. C'è il loro gesto. Questo può anche essere un “moto” che può trovare espressione in un altro “personaggio” o in un “moto corale”. Ma c'è, più importante di tutto, la scelta del numero delle voci e la loro “dislocazione” (Costa 1961, 30 agosto).

La rappresentazione corale della poesia diventa il tramite perché la scena si riappropri della dimensione rituale che le è propria: la poesia è il regno incontrastato dell'analogia; la sua tensione metamorfica suggerisce e incoraggia un'unità della percezione del fenomeno e della realtà spirituale, un'unità che Costa non esita a definire “sacra”, espressione del mistero per cui anche i più ardui concetti possono essere espressi, intimamente acquisiti, sensorialmente introiettati⁶.

2 Il coro in scena

Come rileva Luigi Squarzina, anche negli spettacoli che non prevedevano l'impiego del coro, la vocazione costiana emergeva prepotentemente, come nel *Processo a Gesù* (1975)⁷, che “emanava una musicalità vocale d'insieme e un contrappunto di gesti (alcuni proprio ‘suoi’, esorcistici) che solo un mago dei cori poteva perseguire”; d'altra parte, “il coro era l'ambito in cui l'eccellenza veniva riconosciuta a Costa fino alla benevola o invidiosa presa in giro” (Squarzina 2000: 9). Ed è Costa stesso a riconoscere quanto i corsi di recitazione corale impartiti già durante i primi anni di docenza all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica abbiano influito sulla scelta di inserire dinamiche corali all'interno di alcuni dei suoi più acclamati lavori⁸. Come accade già nel 1939, nella regia di *Donna del Paradiso*⁹ per la Compagnia dell'Accademia: in quell'occasione, il regista neodiplomato, partendo idealmente dall'edizione diretta dalla sua maestra Tatiana Pavlova, attua un completo ripensamento dei cori, che, rinunciando alla polifonia, si nutrono del contrappunto creato da un coro alternato di voci soliste che terminano in un verso collettivo. L'itinerario procede con il *Poverello* di Copeau (1950)¹⁰, fino alle diverse edizioni del *Mistero* di D'Amico (1951, 1956, 1960, 1965)¹¹, all'*Aminta* di Tasso (1951)¹², agli spettacoli classici allestiti al Teatro greco di Siracusa e in teatri al chiuso (*Ippolito di Euripide*, 1956¹³, le due *Ifigenia*, 1957¹⁴, 1974¹⁵) e alla regia televisiva dell'*Adelchi* (1974)¹⁶.

Un momento particolarmente felice per il lavoro sul coro è la breve parabola del Teatro Romeo, attivo per la sola stagione 1965/1966.

Quel teatro nasce con l'obiettivo dichiarato di ricostituire il rapporto tra pubblico e spettacolo, come condizione per un rinnovamento della scena. In quell'occasione, la possibilità di avvalersi di una compagnia di trenta giovani attori, tutti formati al suo metodo mimico, contribuisce naturalmente a corroborare l'antica fiducia di Costa nel collettivo. È il momento del cosiddetto "Trittico della Cattedrale" (composto dal *Mistero*, da *Assassinio nella cattedrale*¹⁷ e dalla *Divina Commedia*¹⁸), dove alla tensione corale si associa un nuovo tentativo di scena unica (dopo l'esperienza del Piccolo Teatro della Città di Roma), ispirato alla "drammaturgia dello spazio" di Copeau. Nel caso particolarmente esemplificativo, poi, di *Assassinio nella cattedrale*, riproposto nelle stesse modalità anche per la regia televisiva (1966)¹⁹, al coro delle donne di Canterbury prescritto da Eliot, si intersecano le dinamiche innescate dai sacerdoti, dai tentatori e dai cavalieri, gruppi di personaggi concepiti a tutti gli effetti come micro-cori.

Ma la dimensione del coro si concretizza in Costa non solo dove appare prevedibile per ragioni drammaturgiche. Nel caso, per esempio, de *Il primogenito* di Christopher Fry (1963)²⁰, il regista si fa artefice di una vera e propria riscrittura, componendo – con il permesso dell'autore – degli "stasimi" da inserire tra un atto e l'altro. Scelta che motiva così:

la possibilità di far assumere a un giudizio, a un parere, ad una affermazione complessa, carica e portata corale, sarebbe il miglior modo di porre in luce certi motivi impliciti nella concezione dell'autore ma rimasti non espressi per le scarse risorse drammaturgiche offerte alla creazione poetica dalla composizione tradizionale (Costa 1989).

Una breve parentesi nell'itinerario corale costiano è da riservare alle regie liriche. Costa debutta in questa veste con *Le baccanti* di Giorgio Federico Ghedini alla Scala nel 1948²¹, proseguendo episodicamente a dirigere la lirica fino al 1958 (a parte l'eccezione internazionale del *Don Giovanni* di Mozart, a Tokyo, nel 1973)²². La tempra riformatrice di Costa punta non a caso sulla componente corale dello spettacolo lirico. Con l'obiettivo di liberare la fisicità del coro, impiegandolo come strumento di armonizzazione e unità formale dello spettacolo, Costa propone un corpo di ballo doppiato da cantanti per *Il Conte Ory* di Rossini del 1952²³ al Teatro Comunale di Firenze. La soluzione si rivela efficace: lo spettacolo riscuote successo e viene riproposto al Teatro alla Scala nella stagione 1957/1958. Ma di tutt'altro esito sarà, nel 1958, il tentativo di approfondire questa strada nella regia dell'*Otello* di Verdi, di nuovo a Firenze. Stavolta,

i coristi si ribellano alla proposta; chiamando in causa casa Ricordi, costringono Costa a desistere dal suo intento e, indirettamente, a rinunciare alla regia lirica in quell'occasione e negli anni a venire (anche perché Costa è convinto di non possedere una preparazione musicale sufficiente per poter sostenere con autorevolezza le innovazioni radicali che ritiene necessario perseguire)²⁴.

3 Un'insolita pratica pedagogica

Solo sul finire degli anni Ottanta, Costa riconosce alla pratica corale un ruolo primario nella formazione dell'attore, per la caratteristica di condensare tutte le forme dell'espressione, ponendole in evidenza individualmente con singolare efficacia. Nell'ottobre del 1990, invitato a tenere una relazione a un convegno di pedagogia teatrale al Piccolo di Milano, il regista compila una fitta serie di appunti sull'insegnamento corale della recitazione, anche se all'ultimo deciderà, tuttavia, di presentare una più generale trattazione sul metodo mimico. Nelle annotazioni preparate per quell'occasione, Costa rievoca la sua istintiva scelta di inserire momenti di didattica corale sin dai primi anni d'insegnamento in Accademia:

fin dal primo anno ho studiato soprattutto cori del teatro italiano, ma anche cori del teatro greco e riduzioni in recitazione corale di particolari poesie liriche che si prestavano meglio ad una recitazione collettiva. È stata un'attività continuata per tutti gli anni in cui ho insegnato, alcuni di questi cori sono stati ripetutamente ripresi secondo le varie classi, ma altri erano più per ragioni di rappresentazione. Alcuni cori come quello dell'*Aminta* e tutti i cori del *Mistero* hanno costituito un bagaglio dei nostri allievi nei vari anni (Costa 1998: 365).

Solo adesso, però, spiega Costa, ha raggiunto la consapevolezza di come questa "insolita pratica didattica" possa offrire risultati inaspettati sia sul piano pratico che su quello della ricerca espressiva.

Abitualmente, in una classe di allievi attori, il maestro segue con speciale cura il lavoro d'interpretazione di una particolare scena con due o tre allievi, suggerendo loro e contestualmente agli allievi uditori, mediante progressivi tentativi, il modo per raggiungere un'interpretazione giudicata efficace. La metodologia proposta da Costa si basa, invece, sullo studio corale delle scene da parte di tutto il gruppo di allievi: l'intera compagnia

si cimenta collettivamente su un numero ridotto di proposte di esecuzione elette a modello. Ciò comporta la concreta partecipazione attiva dell'intero gruppo, suscitando un processo di perfezionamento a catena. Il procedimento garantisce, inoltre, un rendimento eccezionalmente efficiente, perché tutti gli attori saranno in grado alla fine d'interpretare individualmente ogni personaggio e, eventualmente, di sostituirsi a vicenda. Ma le conseguenze sul piano estetico possono raggiungere livelli inesplorati:

l'attore invitato a proporre la propria partecipazione ad una interpretazione corale, appena ne realizzerà l'apertura alla fantasia, alla polifonia, ai repentini cambiamenti di tutte le variabili della sua voce, moltiplicherà la (dominata) esuberanza del suo dire; e sia per divenir coro o sia solo per evocarlo, entrerà in un clima d'invenzione che ridarà dignità alla libera monodia, perché ne avrà colto la disponibilità a esplodere in polifonia, nell'infinita varietà di tutti quegli artifici a cui può dedicarsi, immaginandosi fonte, zampillo, sgorgo e fontana di una molteplicità di cui, già sentendosi figura, non potrà non aver voglia di divenire effettiva immagine (Costa 2018: 206).

Al punto più alto del suo percorso di ricerca, l'attore deve essere in grado di divenire coro, introiettando quella polifonia e offrendo alla sua dizione e alla sua presenza l'intensità di una collettività. Proprio come avveniva per il Copeau delle letture dei classici che Costa aveva seguito da giovane e che tornavano a insistere nel suo immaginario²⁵. Infine, la proposta di una didattica corale è occasione per ribadire ormai con salda convinzione come tutti i testi poetici, i testi sacri, i drammi, vivano di una strutturale dimensione corale che necessita di essere plasticamente restituita dalla messa in scena.

Aleggiante nella maggior parte dei testi sacri c'è una organica coralità, che non basta supporre e intrasentire, ma occorre far esser presente nel suo proteico volteggiare per manifestare la vera essenza della teatralità (cosmica, panica, ominizzante) a cui abbiamo troppo spesso rinunciato [...].

Per una misteriosa affinità, coralità e mito sono congiunti come sapevano bene i greci, come hanno continuato a sentire e presentire i poeti. Molta poesia lirica è coro, o invito al coro, o speranza di coro, o "auscultazione misteriosa di chi sa quali cori"; tutti i grandi drammi vivono in un'aura di coralità che non sarebbe ingiusto ristabilire effettivamente (Costa 2018: 206).

La pratica corale diventa così un tassello ineludibile nella formazione dell'attore, perseguita da Costa, nella prospettiva del metodo mimico, al Centro di avviamento all'espressione di Firenze (1979-1994), alla Scuola di espressione e d'interpretazione scenica di Bari (1985-1988) e, di nuovo, tra il 1991 e il 1992, durante un breve quanto incisivo rientro in Accademia. Così che quando in collaborazione con l'Ente Teatrale Italiano e l'Accademia "Silvio D'Amico" Costa progetta la fondazione (mai realizzata) della Schola Coronaria Arsuna, un centro di perfezionamento artistico secondo il metodo mimico per allievi già diplomati, inserisce per statuto "l'obbligo al coro".

In questo clima di ricerca finalmente autonoma, non stupisce che Costa giunga simmetricamente a concepire regie con un impianto integralmente corale: è il caso del saggio di diploma realizzato nel 1988 per la Scuola di Bari, *L'uomo nascosto*²⁶, in cui il coefficiente teatrale dello spazio del coro si rivela prepotentemente. In questo allestimento tutte le parti, concepite come sintesi di tragedie raccordate tra loro (*Prometeo, Edipo, Aiace, Ippolito, Edipo a Colono*), vengono realizzate, oltre che dal personaggio, da un coro che ne ingrandisce la voce, ampliandone portata e significati.

Fu questo certo il primo passo, anche se da lontana origine, per una adozione del coro a strumento continuo di attività pedagogica, rivelandosi intanto come formidabile moltiplicatore di lavoro e di risultati (anche una scena a due per un gruppo di dieci allievi produce con uno sforzo di poco maggiore ben venti parti con un numero di combinazioni preziosissime sia sperimentalmente che produttivamente) e poi come affinatore delle capacità uditive e foniche degli attori. E riflettendo che la possibilità di unire lezioni di danza per il metodo mimico è fatto assolutamente spontaneo si deduce che lo strumento coro è veramente l'unica base per l'insegnamento della recitazione e dell'interpretazione (Costa 1992).

Come ricorda Marcello Prayer – oggi principale docente di coro mimico e allievo diplomando in quell'occasione – ne *L'uomo nascosto*, i costumi erano accennati, non c'era attrezzatura e alcuni solidi di polistirolo costituivano la scenografia: "fino all'ultimo, Costa fu indeciso se debuttare o no. Dopo una prova generale alle quattro di notte, andammo in scena con Costa che diresse dal vivo il nostro coro, apportando dei cambiamenti 'in corsa' durante la prima, come un maestro davanti alla sua orchestra, tanto forte era ormai il controllo della materia" (Piazza 2024: 123n). La suggestione dell'evento spettacolare è confermata da Domenico Galasso, futuro allievo di Costa in Accademia nel biennio 1991-1992,

tra il pubblico in quella occasione, che ricorda: “la sensazione fisica della voce-coro ideata per quell’allestimento resta per me indelebile: sentivo il mio corpo attraversato dal suono, quella voce mi muoveva” (Piazza 2024: 123n).

Come anticipato, Costa torna a insegnare in Accademia dal gennaio del 1991 all’agosto del 1992²⁷. Una classe di allievi, studiatamente selezionati in base alle attitudini mimiche dal direttore Luigi Maria Musati e dal docente di regia Andrea Camilleri, è guidata dal maestro, otto ore al giorno per cinque giorni la settimana. Il primo anno il lavoro si concentra tutto intorno allo studio di una sola battuta di Sigismondo de *La vita è sogno* e del poemetto *Il naufrago* di Pascoli e, l’anno dopo, è interamente dedicato all’*Amleto* di Shakespeare. Un percorso concepito da Costa come “la ricerca e la costruzione di uno strumento di lavoro per realizzare una regia di gruppo basandola sull’estensione corale del metodo mimico” (Costa 1992) e che forma alcuni dei principali interpreti dell’attuale scena teatrale e cinematografica italiana (sempre pronti a riconoscere al metodo mimico un ruolo centrale nella loro modalità interpretativa)²⁸. Saggio finale è lo studio *Dalla tavola della mia memoria. Esercitazioni su Amleto*²⁹, una messa in scena che ricalca la prassi pedagogica corale condotta con severa coerenza nel biennio di lavoro con gli allievi. Tuttavia, nonostante i tentativi di Costa, il progetto non riesce a convincere sul piano produttivo nessun impresario, trovando, tuttavia, accoglienza nell’agosto del 1992, anche se sotto forma di *work in progress*, al Festival del Teatro Antico di Taormina, allora diretto da Gabriele Lavia, per un periodo non breve il più caro allievo di Costa. L’itinerario di formazione e creazione corale condotto con gli allievi diplomandi è una nuova occasione per sondare le resistenze non solo del mercato teatrale italiano, ma pure degli attori, a una pratica che solo apparentemente valorizza il collettivo a svantaggio del singolo (e che era stata uno dei motivi di ribellione alle lezioni di Costa, durante l’occupazione in Accademia degli anni Sessanta):

purtroppo questa del coro è stata un’attività che ad un certo momento si è parzialmente ridotta per ragioni molto difficili da accettare, sebbene facili da spiegare: una sorta di insofferenza degli allievi, dopo il Sessantotto, a realizzare parti in comune, predominando questo vizio italiano per cui le cose fatte in coro non sembrano abbastanza serie. Però recentemente questa attività è stata ripresa, e sono molto contento di averne dimostrato il carattere indispensabile per la formazione di un gruppo di attori. La formazione del coro è l’unico reale elemento di unificazione del gruppo:

se si arriva a formare un coro – con la sua capacità e con i suoi effetti estetici – vuol dire che il gruppo c'è (Costa 1998: 370).

La fiducia nel collettivo, unita all'ossessione per *Amleto*³⁰, mai messo in scena se non sottoforma dell'appena citato studio di allievi, caratterizzano gli ultimi anni del regista, con quel progetto estremo di un *Amleto* integralmente corale messo in scena da una compagnia di dilettanti (Giorgetti 2000: 22), o meglio, in termini copeauiani, di “amateurs”³¹, cui Costa avrebbe affidato il compito di realizzare, infine, quel rinnovamento della scena inseguito per più di sessant'anni.

NOTE

- 1 Claudio Meldolesi, allievo di Costa in Accademia tra il 1960 e il 1962, così definisce il concetto di regia a spettacolo unico: “Penso a Costa, Visconti, Eduardo e, secondariamente, a Fersen. Ciascuno di loro era arrivato alla regia teatrale passando per altre marcanti esperienze e, forse per questo, era portato a non considerare le singole messinscene come episodi a sé stanti. Ciascuno perseguiva un suo spettacolo unico, ideale, anche in conflitto con i testi inscenati. Come riferire dei loro singoli spettacoli al di fuori dell'opera in progresso cui ciascuno in fondo si dedicava?” (Meldolesi 2008: 150).
- 2 Sull'attività di Madeleine Renaud-Thévenet cfr. Ducoffre 1998 e Radermecker 2007: 235-237.
- 3 I brani inediti costiani riportati nel presente lavoro sono tratti dai quarantasei quaderni di note personali contenuti presso l'Archivio Orazio Costa del Teatro della Pergola di Firenze. La catalogazione dei materiali in archivio non è stata ancora completata; pertanto, per i rimandi di questo saggio, ci si limiterà a indicare la data di stesura del brano citato.
- 4 “Il fenomeno della regia è un sintomo della mancanza di stile nell'età moderna (mancanza di stile che presuppone mancanza di unità religiosa, politica, estetica, morale) ed è inoltre una ricerca per ovviare a questa mancanza, ma non è nemmeno lontanamente un risultato stilistico assoluto, il quale non può essere raggiunto che con la unificazione dei principi spirituali rivelata ancora una volta da uomini di genio” (Costa 1939: 16).
- 5 Un pubblico/coro che sceglie consapevolmente di aderire al rito della “parola partecipata”, percorrendo un cammino comune a quello agito sulla scena: “diciamo partecipazione per meglio significare che l'essenziale non è il fatto estetico, né la formula conoscitiva né la norma pratica che pur sempre da un fatto estetico derivano, ma l'impegno profondo dell'essere, l'accordo della coscienza: un fatto ontologico insomma [...]” (Apollonio 1956: 34).

- 6 Quando, nel 1966, per la prima e unica stagione del Teatro Romeo, da lui fondato e diretto, Costa testerà per la prima volta un allestimento della *Divina Commedia*, avrà occasione di riscoprire nel poema dantesco la più limpida concretizzazione del compito precipuo della poesia sulla scena: “solo il teatro nella sua prerogativa unica di ripetitore o di ricreatore della temperie fulgorativa dell’ispirazione può tentare con il dono di un contatto carnale e di sangue e di respiro la testimonianza della smisurata ampiezza di questo personaggio [Dante]” (Costa 1966). Per Costa, il teatro si configura, così, come lo spazio vitale della poesia; luogo deputato in cui la parola poetica si muove liberamente come nel proprio ambiente naturale.
- 7 *Processo a Gesù*, di D. Fabbri; con N. Gazzolo, G. M. Spina, E. Ostermann; scene di G. Calò Carducci; musiche di S. Surchi; produzione Compagnia del Dramma Italiano diretta da Filippo Torriero; debutto: 28 febbraio 1975.
- 8 Nel 1992, riferendosi alla sua vocazione corale, annota: “forse si tratta di un processo instauratosi dai lontani corsi di recitazione corale dell’Accademia, ripresi e condotti a risultati spettacolari in parecchie occasioni” (Costa 1992).
- 9 *Donna del Paradiso. Mistero della natività, passione e resurrezione di nostro Signore*, laudi dei secoli XIII e XIV a cura di S. D’Amico; con M. Campa, A. Crast, L. Finocchi; scene e costumi di V. Costa; musiche di Mons. Casimiri; produzione Compagnia dell’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica; debutto: 26 dicembre 1939.
- 10 *Il poverello*, di J. Copeau; con A. Pierfederici, E. Maltagliati, M. Busoni; scene di O. e V. Costa; musiche di J. Samson; produzione Piccolo Teatro della Città di Roma; debutto: 1° settembre 1950.
- 11 *Mistero della natività, passione e resurrezione di nostro Signore*, laudi dei secoli XIII e XIV a cura di S. D’Amico; con A. Miserocchi, L. Vannucchi, G. Mauri; scene di V. Costa; produzione Piccolo Teatro della Città di Roma; debutto: 30 giugno 1951. Costa curerà altre tre edizioni dello spettacolo. Tra queste si segnala, in particolare, quella prodotta in collaborazione tra il suo Teatro Romeo e il Piccolo Teatro di Milano, per la commemorazione dei dieci anni dalla morte di Silvio D’Amico; debutto: 10 febbraio 1965.
- 12 *Aminta*, di T. Tasso; con M. Carbonoli, E. Valente, E. Aldini; scene di V. Costa; musiche di R. Vlad; saggio di diploma dell’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica; debutto: 20 aprile 1951.
- 13 *Ippolito*, di Euripide; con E. Zareschi, M. Girotti, G. Galletti; scene di V. Costa; musiche di A. Musco; produzione Istituto Nazionale del Dramma Antico; debutto: 20 maggio 1956.
- 14 *Ifigenia in Tauride*, di Euripide; con L. Brignone, E. M. Salerno, O. Ruggieri; scene di G. Miglioli; musiche di R. Vlad; produzione Teatri greci della Sicilia e Istituto Nazionale del Dramma Antico; debutto: 10 luglio 1957.

- 15 *Ifigenia in Aulide*, di Euripide; con G. Giacobbe, R. Giovanpietro, I. Occhini; scene di T. Costa; musiche di G. Stefan; produzione Istituto Nazionale del Dramma Antico; debutto: 9 giugno 1974.
- 16 *Adelchi*, di A. Manzoni; con G. Lavia, I. Occhini, T. Carraro; scene di B. Salerno; musiche di R. Vlad; produzione RAI; trasmesso in due parti il 12 e 13 aprile 1974.
- 17 *Assassinio nella cattedrale*, di T. S. Eliot; con A. Crast, M. Rigillo, M. Foschi; scene di T. Costa; musiche di R. Vlad; produzione Teatro Romeo; debutto: 1° giugno 1965.
- 18 *La Commedia. Episodi e personaggi del poema dantesco*, da D. Alighieri; con R. Herlitzka; R. Di Lernia, G. Polverosi; scene di O. Costa; musiche di R. Vlad; produzione Teatro Romeo; debutto: 2 maggio 1966.
- 19 *Assassinio nella cattedrale*, di T. S. Eliot; con A. Crast, M. Rigillo, U. Pagliai; scene di T. Costa; musiche di R. Vlad; produzione RAI; trasmesso l'8 aprile 1966.
- 20 *Il primogenito*, di C. Fry; con E. Maltagliati, R. Herlitzka, L. Vannucchi; scene di G. Miglioli; musiche di R. Vlad; produzione Istituto Dramma Popolare San Miniato; debutto: 3 agosto 1963.
- 21 *Le baccanti*, di G. F. Ghedini; direttore d'orchestra F. Previtali; scene di F. Casorati; produzione Teatro alla Scala; debutto: 21 febbraio 1948.
- 22 *Don Giovanni*, di W. A. Mozart; scene di G. Calò Carducci; Tokyo, 1973. Costa, tra l'altro, è docente di regia lirica al Conservatorio di Musica "Santa Cecilia" dal 1963 al 1969.
- 23 *Il conte di Ory*, di G. Rossini; direttore d'orchestra V. Gui; scene di M. De Matteis; produzione Teatro Comunale di Firenze; debutto: 10 maggio 1952 (debutto al Teatro alla Scala di Milano: 17 gennaio 1958).
- 24 Sulla questione cfr. le dichiarazioni di Costa 1998: 370.
- 25 "Si trattava, sì, dell'attore che diviene coro immaginando all'opera una collettività ideale" (Costa 2018: 206).
- 26 *L'uomo nascosto*, da Eschilo, Sofocle, Euripide, Platone; con gli allievi della Scuola di espressione e interpretazione scenica di Bari; musiche di G. De Blasi; produzione Meeting di Rimini; debutto: 22 agosto 1989.
- 27 Costa aveva lasciato l'insegnamento in Accademia nel 1976, decisione maturata dopo anni di tensioni conseguenti alla rivolta studentesca e alla successiva occupazione tra il 1967 e il 1969, che si accanirono particolarmente sulle sue lezioni, accusate di essere focalizzate troppo sulla creatività individuale e di essere anacronistiche rispetto alle esigenze del mercato e delle compagnie.
- 28 Tra gli allievi: Alessio Boni, Pier Francesco Favino, Domenico Galasso, Fabrizio Gifuni, Luigi Lo Cascio, Sandra Toffolatti (cfr. Boggio 1998).
- 29 *Dalla tavola della mia memoria*, da *Amleto* di W. Shakespeare; con gli allievi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico; produzione Festival di Taormina; debutto: estate 1992.

- 30** Il regista lavorerà alla sua traduzione del dramma shakespeariano fino agli ultimi mesi di vita. Per una ricostruzione della vicenda dell'*Amleto* costiano, si rimanda a Shakespeare 2014, in cui è pubblicata la mai ultimata traduzione.
- 31** In alcune dichiarazioni risalenti al 1992, Costa arriva ad affermare che in Italia l'unica possibilità per un attore di valore di esercitare la propria arte in maniera libera e creativa sia farlo al di fuori del professionismo: "credo che non sia un'utopia, ma una cosa verso la quale fatalmente si dovrà andare. La condizione economica esclude i bravi attori, la condizione artistica esige gli attori bravi. Se ci sono degli attori bravi disgustati di non lavorare, che vogliono lavorare per forza, non c'è che la soluzione diletteantistica" (Costa 2018: 221). In tal senso, egli sembra giungere alla stessa sintesi copeauiana per cui il teatro avrebbe dovuto essere fatto essenzialmente di *amateurs*, "se si dà a questa parola tutto il suo senso: colui che ama. Colui che non si dà alla sua arte né per ambizione, né per vanità, né per cupidigia, ma unicamente per amore" (Copeau 1925: 122).

FONTI ARCHIVISTICHE

- Costa, Orazio (1961), "Quaderno 12", 5 maggio, Firenze, Teatro della Pergola, Archivio Orazio Costa.
- (1961), "Quaderno 12", 30 agosto.
- [1963], "Quaderno 14", s.d.
- (1966), "Quaderno 16", 2 aprile.
- (1989), "Quaderno 39", 24 ottobre.
- (1990), "Quaderno 40", 29 ottobre.
- (1992), "Quaderno 41", 4 maggio.
- (1995), "Quaderno 44", 1° dicembre.

BIBLIOGRAFIA

- Apollonio, Mario (1956), *Storia, dottrina, prassi del coro*, Brescia, Morcelliana.
- Boggio, Maricla (1998), *Orazio Costa prova Amleto*, Roma, Bulzoni.

- Copeau, Jacques (1925), “Per gli amateurs”, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, ed. M. I. Aliverti, Firenze, La casa Usher.
- Costa, Orazio (1939), “La regia teatrale”, *Rivista Italiana del Dramma*, 2/4: 12-27.
- (1998), in G. Tramontana, “Orazio Costa testimone della scena italiana. Vita, arte, magistero”, *Orazio Costa Giovangigli. Linee di ricerca intorno a un maestro dimenticato del teatro italiano*, eds. A. Ghiglione, G. Tramontana, *Comunicazioni sociali*, 20/3: 349, 365, 370.
- (2018), “[Il coro. Una dimensione insolita di pratica pedagogica]”, in L. Piazza, *L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa*, Pisa, Titivillus: 206.
- Ducoffre, René (1998), *Palette et paroles. Les carrières parallèles de deux artistes du début de ce siècle, Pierre Thévenet et Madeleine Renaud-Thévenet*, Liège, Éditions Dricot.
- Giorgetti, Marco (2000), “Orazio Costa e il teatro della Pergola”, *ETInforma*, 1: 22.
- Meldolesi, Claudio (2008), *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni.
- Piazza, Laura (2024), “Ars Una. L'insegnamento del metodo mimico dopo Orazio Costa”, *Il castello di Elsinore*, 89: 113-27.
- Radermecker, Vincent (2007), “Le Fonds Madeleine Renaud-Thévenet”, *Textyles*, 32-33: 235-37.
- Shakespeare, William (2014), *L'Amleto di Orazio Costa Giovangigli. Una vita trascorsa meditando sul testo di Shakespeare*, ed. M. Paladini, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana.
- Squarzina, Luigi (2000), “L'arcangelo con le scarpe Vibram”, *ETInforma*, 1: 9.

Laura Piazza è assegnista di ricerca all'Università di Torino e ha conseguito l'Abilitazione Scientifica Nazionale come professoressa di seconda fascia per il Settore 10/C1-Teatro, musica, cinema, televisione e media audiovisivi. Il suo principale campo di indagine riguarda la storia del teatro italiano del Novecento, con una particolare attenzione ai temi dell'attore, del teatro all'aperto e di poesia. È autrice dei volumi *L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa* (Pisa, Titivillus, 2018) e *Il gesto, la parola, il rito. Il teatro di Mario Luzi* (Genova, Il Melangolo, 2012; Premio Mario Luzi-Università di Urbino “Carlo Bo” 2015). Tra le sue ultime pubblicazioni, “Ars Una. L'insegnamento del metodo mimico dopo Orazio Costa” (*Il castello di Elsinore*, 89, 2024), “Contro Sire Le Mot. Achille Ricciardi *régisiseur* e riformatore” (*Il castello di Elsinore*, 83, 2021), “La Compagnia del Teatro Quirino e la nascita del Piccolo. Il carteggio inedito del '46 Grassi-Costa” (*Acting Archives Review*, 21, 2021). | Laura Piazza is research fellow at the University of Turin and has obtained the National Scientific Qualification for associate

professor in Performance Studies. Her main field of investigation concerns history of the twentieth-century Italian theatre, with particular attention paid to the themes of the actor, open-air theatre and poetry theatre. She has written the books: *L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa* (Pisa, Titivillus, 2018) and *Il gesto, la parola, il rito. Il teatro di Mario Luzi* (Genova, Il Melangolo, 2012; Mario Luzi Award at the Università di Urbino 2015). Among her latest publications, “*Ars Una. L’insegnamento del metodo mimico dopo Orazio Costa*” (*Il castello di Elsinore*, 89, 2024), “*Contro Sire Le Mot. Achille Ricciardi régisseur e riformatore*” (*Il castello di Elsinore*, 83, 2021), “*La Compagnia del Teatro Quirino e la nascita del Piccolo. Il carteggio inedito del ’46 Grassi-Costa*” (*Acting Archives Review*, 21, 2021).