

Giovanna Princiotta
D'AMICO, COSTA, COPEAU ⁴²¹

Nota di Stefano Geraci. *Nel mutare di scorci e vedute della «regia in Italia», accade che su alcune figure di grande rilievo siano cadute più ombre che luci.*

Così è di Orazio Costa, di cui, pur non mancando studi recenti, spesso devoti, le identità del «regista» e del «maestro d'attori» continuano a divaricarsi.

Costa della regia di d'Amico, che si formava formando, ne assunse tutto il carico biografico: una famiglia allargata in cui crescere e dove i volti della famiglia e dei padri-maestri si offrono in sequenza e sovrapposizione: la madre, da cui ricevette il viatico all'educazione teatrale, il padre, Vittorino Rossi (con cui si laurea), d'Amico, Copeau.

Nella regia come veicolo del «gruppo degli uomini nuovi», l'ostinato progetto di d'Amico, si era dunque identificato e continuò a farlo accanto al raggiunto mestiere perché poté estremizzarlo tramite l'incontro con Copeau.

Negli anni seguenti, grazie anche alla trincea esterna all'Accademia a lungo presidiata solo dal direttore, a Costa fu consentito di ripagare quella generosità e libertà con l'estremismo fertile dei progetti e insieme con l'intransigenza.

Fu Costa, nelle vicende della compagnia dell'Accademia, la fase sperimentale degli «uomini nuovi», a desiderare la totale autosufficienza dei partecipanti dal professionismo esterno, e sempre rispetto a d'Amico fu estremista (tramite ancora la «lezione» di Copeau) nell'assumere il dramma scritto come radice del lavoro di scena, arrivando a vedervi partiture ritmiche d'impulsi organici con cui raggiungere la

⁴²¹ Questo scritto deriva dalla Tesi di Laurea «L'educazione teatrale di Orazio Costa – Dalle carte di un'ostinata memoria» – Corso di laurea D.A.M.S – Università degli Studi di Roma Tre – A.A. 2003/2004 – Relatore prof. Stefano Geraci.

«verità» dei personaggi, ragione per la quale Alfieri poteva stare accanto a Čechov.

L'incompatibilità sui criteri di formazione della compagnia degli «uomini nuovi», dichiarata poi apertamente da d'Amico a Costa e riconosciuta da questi, successivamente, come necessità storica a cui obbedivano i compiti organizzativi sostenuti dal suo maestro, non aveva intaccato comunque il decisivo essere presente di d'Amico nel teatro da inventare. Fu Costa a fare di d'Amico il maestro di un solo allievo e Costa di d'Amico un regista ombra: «Silvio d'Amico portava a teatro la gioia, e questa gioia la comunicava attorno a sé. Sarebbe bello se la gioia caratterizzasse il nostro lavoro. Una gioia collettiva di essere a teatro insieme, di farlo insieme, pubblico e attori» (Premessa alle note di regia di Tre sorelle, 3 gennaio 1974, Fondo Costa).

Anche per queste ragioni, Costa fu uno dei pochissimi che non volle o non fu indotto a «storicizzare» precocemente il suo ruolo di fondatore nei momenti di crisi e dei mutamenti circostanti, affidando al maestro di attori l'identità prevalente.

Negli anni Settanta, quasi contemporanei, furono il j'accuse alla regia italiana, adagiata nell'accumulo del saper fare, e il rifiuto della firma professionale in calce agli spettacoli.

È tempo, dunque, che tra quelle due identità si riapra un dialogo sulla scorta di nuove indagini.

Luogo privilegiato il Fondo Costa, conservato presso la Biblioteca Spadoni di Firenze.

Tre zone indichiamo ora sommariamente.

I carteggi tra Costa, Grassi, Strebler e d'Amico relativi al decennio 1938-1948, che gettano luce, anche minuta, sulle possibili alleanze in vista della fondazione di un nuovo e primo teatro d'arte del dopoguerra; la più estesa, relativa ai diari e alle note di regia; infine quella dedicata all'apprendistato, argomento a cui si è dedicata Giovanna Princiotta, premessa necessaria, ci pare, alle altre ricerche in corso.

Entrare nell'archivio del Fondo Costa⁴²² è come mettere piede nel labirinto di un'ostinata memoria: la vita di Costa è stata anche una lotta con l'angelo della memoria, una lotta per non dimenticare e non dimenticarsi, per non smarrire la pista di una ricerca sempre aperta, spiralforme, finita senza un teatro e oltre il Teatro. È questa

⁴²² Vorrei ringraziare la Biblioteca Teatrale «A. Spadoni» di Firenze per avere permesso la consultazione dei documenti del Fondo Costa, e senza la quale questo lavoro non sarebbe stato possibile.

continua pratica interrogativa che ha fatto e fa di Costa un intellettuale del teatro e un regista, prima che un pedagogo.

Le carte consultabili, edite e inedite, consentono una prima ricostruzione dell'educazione teatrale di Costa, liberando da una facile eclisse una zona d'ombra, vale a dire l'educazione *ricevuta* da chi orgogliosamente si riconosceva come «l'ultimo allievo di Copeau» e senza la quale risulterebbe difficile comprendere quella poi *impartita* nel suo lunghissimo magistero, nonché la sua stessa attività intellettuale e registica. L'apprendistato con il maestro francese è, però, il momento culminante di un tirocinio severo e importante, compiuto, nel corso del ventennio fascista, con Silvio d'Amico, l'altro grande maestro, che, non potendo avere Copeau come direttore dell'Accademia per espresso divieto di Mussolini, fece in modo che Costa raggiungesse Copeau a Parigi. Uno sguardo retrospettivo sulla formazione di Costa non può non cogliere anche la presenza di una specie di maestro in ombra, il Vittorio Rossi delle lezioni di variantistica presso l'Università di Roma⁴²³.

Nel 1927, Costa supera il provino per accedere alla scuola di recitazione «Eleonora Duse», interpretando, in dialetto veneto, il Pantalone goldoniano di *La famiglia dell'antiquario*, testo di cui aveva curato la messa in scena in uno spettacolo tra compagni ai tempi del

⁴²³ Va inoltre ricordato il terreno fertile dell'ambiente familiare. Orazio Costa nasce e cresce nella Roma degli anni Dieci, ricevendo un'educazione privata fino al tempo del liceo: il padre Giovanni, appassionato ed esperto di storia romana, ma anche eclettico cultore di interessi umanistici, si impegna nell'istruzione dei figli; la madre, Caterina Giovangigli, figura fondamentale per la vocazione teatrale di Orazio, tanto da venire più tardi assunta e assorbita nella stessa identità onomastica del figlio che sceglierà appunto di firmarsi Orazio Costa Giovangigli, trasmette ai figli un perfetto bilinguismo italo-francese. Questo tipo di educazione privata ha un carattere di notevole pervasività, infatti anche il tempo libero viene organizzato secondo una logica pedagogica, mediante visite ai musei e letture dai grandi classici italiani, Dante, Tasso e Ariosto, e dalla Bibbia, che entrano così non solo nell'immaginario dei piccoli allievi, ma anche nel loro orizzonte linguistico. Nel 1925 Costa si iscrive al liceo classico «Torquato Tasso» di Roma, dove conseguirà la maturità nel 1930. Ancora sedicenne, nel 1927, si iscrive alla scuola di recitazione «Eleonora Duse» di Roma, l'unica scuola governativa per attori esistente in Italia in quegli anni: una scelta non condivisa del tutto dal padre e, invece, sostenuta dall'appoggio materno. L'iscrizione alla scuola di via Vittoria è preceduta da un incontro importante che determinerà le scelte future di Orazio, quello con Silvio d'Amico, a cui, tramite amici comuni, la famiglia Costa viene presentata. È la stessa Caterina Giovangigli a chiedere a d'Amico, che proprio alla «Duse» lavorava, di consigliare il figlio, dopo averlo conosciuto e testato all'esame di ammissione, circa l'opportunità di intraprendere o meno gli studi di arte drammatica.

ginnasio. La sua assiduità e il suo impegno, nonostante frequenti ancora il liceo, lo distinguono dagli altri allievi attori. I corsi di recitazione sono per lo più basati su testi di teatro francese ottocentesco, teatro italiano, con il supporto dei classici greci studiati però solo a livello storico e antologico. Il momento più importante dell'attività della scuola è sicuramente quello delle lezioni di storia del teatro di Silvio d'Amico, che rendono possibile una prima percezione dei problemi della nascente regia. Le dispense di quei corsi sono le bozze della futura *Storia del teatro drammatico*. La «Duse» è ai suoi occhi una sorta di laboratorio in cui provare gli assetti della futura Accademia. Gli allievi vengono spesso invitati a coniugare le lezioni con la visione a teatro degli spettacoli di alcuni dei maggiori attori impegnati sulle scene italiane.

Orazio Costa annota:

L'attore non si deve sorvegliare, non si deve irrigidire nello studio della naturalezza: ne risulta sempre un indurimento, una tensione, una instabilità che non solo è avvertita dal pubblico, ma dolorosamente e fisicamente anche dall'attore stesso; studiata la parte e impressasela in mente come una forma caratteristica, si deve lasciarsi calar dentro, abbandonarsi tutto intento, non a sorvegliarsi dal di fuori, ma a trovare con un'intima voluttà dal di dentro tutti i più reconditi meandri del labirinto dell'anima che si manifesta attraverso la voce ed il gesto. L'abbandonarsi con l'idea fissa in mente del proprio morto essere non produce quell'effetto che si potrebbe temere di rilascio generale che diverrebbe comune a tutte le parti ma una naturalezza sciolta disinvolta che per ogni parte sarà diversa avendo prima con lo studio suggestionata tanto la propria persona da renderle possibili soltanto una certa specie di forma e qualità d'atti consona allo spirito della parte⁴²⁴.

Nel 1929-30, Costa sospende per un anno la frequenza alla scuola di recitazione per conseguire la maturità classica, dopo la quale decide, pur essendo affascinato dalla matematica, di proseguire gli studi in campo umanistico, visti gli interessi teatrali e letterari, iscrivendosi al primo anno del corso di laurea in Lettere dell'Università di Roma. Contemporaneamente, durante il 1930-31, frequenta il terzo e ultimo anno della scuola di recitazione «E. Duse», conseguendo il diploma di attore, per poi iniziare, nel 1931-32, un quarto anno di perfezionamento. Il percorso universitario si concluderà nel 1935 con la tesi sulla *Teatralità del dialogo nei «Promessi Sposi»*, compiuta

⁴²⁴ Orazio Costa, *Quaderno marrone di appunti (1929-1935)*, Fondo Costa.

sotto la guida di Vittorio Rossi, docente di Letteratura italiana, poi pubblicata nel 1937 sulla «Rivista Italiana del Dramma»⁴²⁵.

Il 1935 non è solo l'anno in cui Costa consegue la laurea in Lettere, ma anche l'anno in cui viene fondata la Règia Accademia d'Arte Drammatica, punto di arrivo di un lungo e continuo adoperarsi da parte di Silvio d'Amico. Gli anni Trenta vedono svolgersi la vita teatrale sotto il regime fascista, con un sistema che vuole sottoporre ogni forma di spettacolo al diretto controllo della burocrazia governativa in nome del sostegno finanziario concesso, in un necessario condizionamento degli interessi privati a forme di compromesso col potere politico, ma lasciando, nonostante tutto, la possibilità di iniziative innovatrici, quale quella portata avanti da d'Amico. Nella relazione per il ministero dell'Educazione Nazionale egli scrive:

Essa deve essere, anzitutto, una *cosa viva*. E cioè, affidata non a vecchi insegnanti in cerca d'un canonicato, ma ad artisti nella piena maturità e attività [...]. Deve inoltre fornire agli allievi, non già poche ore settimanali di pigro passatempo per poco più che metà dell'anno; ma un insegnamento *completo*, diviso in due stadi: quello preparatorio e quello pratico [...] Per conseguire questi fini, io mi sono domandato se convenga creare una grande Scuola d'Arte Scenica, la quale comprenda l'avviamento a tutte le forme dello spettacolo – Teatro Drammatico, Teatro Lirico, Danza, Cinema, [...] Scenografia e Scenotecnica [...]. Ma un attento esame del problema mi ha convinto che la soluzione buona non può essere questa; perché l'insegnamento di materie affini, o anche teoricamente identiche, nella pratica varia moltissimo a seconda degli allievi a cui è diretto. [...] Perfino la recitazione che s'insegna a un attore cinematografico non è la stessa che serve ad un artista drammatico. Ho dunque concluso che noi dobbiamo limitarci a istituire una Scuola, o Istituto, o Conservatorio, o Accademia (il nome si deciderà poi) di ARTE DRAMMATICA; e che tutti i suoi insegnamenti [...] dovranno

⁴²⁵ Orazio Costa, *Teatralità del dialogo nei «Promessi Sposi»*, «Rivista Italiana del Dramma», Anno I, vol. 1, gennaio-maggio 1937. Gli studi con Rossi rappresentano un momento fondamentale della formazione culturale del giovane Costa, che, sotto la sua guida, si dedica con attenzione allo studio della letteratura e si appassiona al problema delle varianti, dapprima nell'opera leopardiana e quindi in quella manzoniana, strutturando in tal senso l'analisi testuale che caratterizza la propria tesi di laurea. È in questo ambiente che Costa matura la consapevolezza dell'importanza di una rigorosa esegesi testuale, in nome del riconoscimento del significato e del valore della parola. Questa presa di coscienza segnerà poi profondamente il suo approccio, in qualità di regista, al lavoro sul testo drammatico, impegnandosi nella valorizzazione della partitura verbale. Si veda anche l'articolo *Teatralità della letteratura italiana*, pubblicato da Costa nel maggio del 1934 sul quotidiano «Il popolo di Roma» (11 maggio 1934).

no convergere a questo scopo particolare, e tuttavia già assai importante ed ampio, di creare:

- 1 – I futuri attori;
 - 2 – I futuri registi;
- esclusivamente per il Teatro Drammatico⁴²⁶.

Questo progetto risponde a dei principi per cui d'Amico si è sempre battuto: la formazione di attori nuovi che possano essere interpreti intelligenti e scrupolosi dei personaggi loro affidati, e l'attribuzione della responsabilità assoluta della messinscena a una direzione artistica in grado di coordinare tutti i fattori dell'allestimento nel rispetto di scelte espressive univoche.

Egli scriveva infatti nel 1929 nel *Tramonto del grande attore*, quasi un manifesto della futura Accademia:

Ci vuol altro che un insegnamento limitato a quattro ore quotidiane in cinque giorni la settimana. Ci vuole l'adozione (vedi i Russi, vedi Copeau) d'una specie di regola monastica: in cui i giovani diano asceticamente, tutte l'ore della propria esistenza all'arte. Ci vuole una più ampia preparazione culturale, e un larghissimo addestramento fisico; finora consigliati ma non attuati. Ci vuole una scuola di trucco. Ci vogliono per gli allievi e per gli insegnanti, viaggi d'istruzione all'estero. E sopra tutto ci vuole che la scuola sia non solo una scuola per attori, ma anche per *régisseurs*⁴²⁷.

La linea di d'Amico sembra essere tesa verso una politica di compromesso tra le novità sceniche del Novecento europeo e la tradizione italiana nella sua esaltazione della parola come anima del dramma. Il disegno di d'Amico tende a una mediazione tra l'esperienza dei grandi attori italiani e le esperienze registiche e pedagogiche straniere. Non ci si può quindi aspettare un'azione di rottura radicale quale era stata quella di Stanislavskij e di Copeau, nel lavoro con il testo e con gli attori, ma solo una svolta verso una coerenza interpretativa e una maggiore preparazione culturale degli attori.

Appena laureato, Orazio Costa è tra i primi allievi registi della Regia Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, ammesso direttamente al secondo anno dal momento che aveva già conseguito il di-

⁴²⁶ Silvio d'Amico, *Relazione dattiloscritta per il Ministero dell'Educazione Nazionale*, cit. in Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Storia di cinquant'anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1988, pp. 22-23.

⁴²⁷ Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore* [1929], Firenze, La casa Usher, 1985, p. 33.

ploma di attore alla scuola «Duse». Le lezioni hanno inizio nel gennaio del 1936 e sono affidate da Silvio d'Amico a importanti attori italiani: i docenti di recitazione, anche se solo per questo primo anno inaugurale, sono Luigi Almirante, Irma Gramatica e Gualtiero Tumiati, che, per motivi diversi, vengono sostituiti nel 1937 con i forse meno noti Nera Grossi Carini, Carlo Tamberlani e Mario Pelosini, che non è un attore, ma un colto professionista romano appassionato cultore dell'arte della dizione. Motivo di discordia tra i vecchi insegnanti è il rapporto con la cattedra di regia, affidata a Tatiana Pavlova, di origini russe ma cittadina italiana, dopo il divieto da parte di Mussolini di affidarla allo «straniero» Jacques Copeau, cui d'Amico avrebbe voluto riservare anche l'incarico di direttore. Costretto dalle circostanze, d'Amico tiene per sé non solo il ruolo di presidente e di insegnante di storia del teatro, ma anche quello di direttore. Archiviata l'ipotesi Copeau, il riferimento internazionale diventa il Teatro d'Arte di Mosca, sul quale cade la scelta nell'assegnare la cattedra di regia – ma non la direzione – all'attrice Tatiana Pavlova, famosa non solo per la sua bravura ma anche per i suoi continui richiami ai principi del realismo psicologico posti a garanzia di un metodo capace di avvicinare gli allievi a quella accuratezza stilistica e a quel rigore culturale che premono a d'Amico. Occasione di studio e di esercizio pratico semi-professionale sono i saggi di fine anno, vere e proprie rappresentazioni che si avvalgono, nella realizzazione, anche della collaborazione degli insegnanti. Per il suo primo saggio, Costa presenta il primo atto di *Come le foglie* di Giacosa, allestito con la collaborazione di Luigi Almirante, che vi recita la parte del padre, e *Il pianto della Madonna*, la celebre lauda drammatica di Jacopone da Todì, messa in scena con le scenografie progettate dalla sorella Valeria, con cui inaugura una lunga collaborazione, e ricordata da Costa stesso per la rappresentatività degli attori: Irma Gramatica nella parte di Maria e Gualtiero Tumiati come voce recitante di Gesù. Nel 1936 Costa inizia anche le sue esperienze di assistente alla regia: assiste la Pavlova a Bologna nella messinscena de *L'isola meravigliosa* di Ugo Betti, e Renato Simoni a Venezia per *Il ventaglio* e *Le baruffe chiozzotte* di Goldoni. Nell'aprile del 1937 Costa può già ricevere il diploma del corso di regia presentando come saggio *In portineria* di Verga, allestito al Teatro Quirino: egli centra il lavoro sulla resa del verismo delle intonazioni anche se è un testo, probabilmente scelto dalla Pavlova, di cui non è particolarmente soddisfatto. Dopo il diploma Costa assiste Guido Salvini, futuro insegnante di regia in Accademia, per le prove di *Romeo e Giulietta* e, inoltre, torna a Venezia

a fianco di Simoni per assistere alle prove di un altro testo goldoniano, *Il bugiardo*. Seppur alle sue prime esperienze, Costa non si mostra particolarmente entusiasta del lavoro del regista: quello che rimprovera a Simoni è un'assenza di metodo che non gli consente di individuare quell'ordine che egli ritiene già indispensabile per poter lavorare. Costa inizia a prendere coscienza di una realtà difficile e non sempre soddisfacente nel rapporto con gli attori, preferendo in questo caso gli allievi dell'Accademia, che, essendo giovani, non sono ancora imbrigliati da «esteriori e imposti atteggiamenti» ma conservano una maggiore disponibilità alla traduzione scenica delle proprie dinamiche interiori. A tal proposito Costa, in una lettera a d'Amico relativa alla sua esperienza di assistente alla regia, scrive delle proprie intenzioni nel lavoro su un testo e quindi con gli attori:

Poiché ogni mio sforzo tenderà a rinnovare il tono delle parole ed il senso delle battute, pongo ogni mia attenzione nel modo con cui quelle sono oggi parlate e queste superficialmente intese. A furia di osservare riuscirò, spero, a identificare con precisione quella orribile cadenza teatrale retaggio di chi sa chi, che per quasi tutti gli attori è oggi quasi l'unica intonazione della battuta e che per quei due o tre che creerebbero una propria intonazione ad ogni battuta è una indimenticabile forma che falsa ogni migliore intenzione. Ma non sarà questo, sebbene difficilissimo, il più duro compito: v'è quello di riuscire a trovare la maniera di dare all'attore la coscienza del compito suo e di fargli comprendere che la buona accentazione della battuta non è affatto il massimo a cui deve tendere ma il minimo che si ha il dovere di pretendere da lui; che una delicata dizione e una raffinata appoggiatura non sono null'altro che materialissimi mezzi, dei quali deve sapersi servire per rivelare, sulla guida razionale delle parole, il sublime razionale intuito dal poeta. Per questo a me pare che manchi un poco nella nostra scuola uno studio più interiore che non sia quello puramente tecnico, e che potrebbe essere dato dallo studio della psicologia (o della Psicologia) e soprattutto dall'interpretazione della poesia⁴²⁸.

L'attenzione di Costa è già tutta concentrata sul lavoro con gli attori, in funzione però di una degna e rispettosa resa del testo del poeta, che rimane sì il punto di partenza fondamentale di un lavoro registico, ma che potrebbe divenire tale anche nell'educazione stessa degli allievi.

L'esperienza forse di maggiore importanza nel 1937 è quella che

⁴²⁸ Orazio Costa, *Lettera a Silvio d'Amico*, 7 luglio 1937, cit. in Alessandro d'Amico, *Il tirocinio di Orazio Costa*, «Etinforma», Anno V, n. 1, 2000, p. 5.

Costa compie come assistente della Pavlova per la messinscena del *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore*.

Il testo è una silloge di laudi del XIII e XIV secolo, elaborata da Silvio d'Amico con l'aiuto di Paolo Toschi in occasione delle celebrazioni del centenario giottesco: l'accostamento delle laudi segue il corso della vita di Gesù, dall'Annunciazione fino alla Resurrezione, nel tentativo di unirle come gli anelli di una catena per trarne un'organica azione teatrale. Costa stesso ricorda che, mancando una lauda di uno dei momenti del racconto, d'Amico non esitò a tradurre un episodio corrispondente da un mistero di Gréban, riuscendo a non creare effetti di discordanza col contesto proprio perché la contaminazione, la traduzione e l'adattamento erano processi usati sin dalle origini. D'Amico stesso, però, mette in evidenza non tanto l'unità di «eloquio» quanto quella di «spirito», in una polifonia superiore delle voci che si intrecciano. Costa ne sottolinea appunto l'aspetto corale e la dimensione assoluta:

Un grandioso corale, che accomuna, nella visione della divina tragedia, le sofferenze dell'umanità che se ne fa attrice e che in tale rappresentazione trova il modo di espiare con rimorsi e compianti le sue colpe antiche e di invocare perdono per le sue attuali con la certezza di essere esaudita. E così il dramma, con un distacco veramente ideale dalle contingenze terrene, vola e si dispiega in un tempo suo veramente angelico; non più accadendo nel tempo e nello spazio dell'uomo storico, «al tempo degli dei falsi e bugiardi», ma in un mondo già vinto da Gesù, nel mondo ormai di sempre, cioè riscattato e continuamente da riscattare⁴²⁹.

Il *Mistero* assume quindi una valenza notevole già di per sé, in quanto testo: è un esperimento nuovo che si inserisce nelle tensioni internazionali rispetto al teatro sacro e che restituisce al dramma sacro un'autentica dignità teatrale, sulla scia degli spettacoli en plein air realizzati da Copeau, mostrando quali livelli artistici possa raggiungere un attento lavoro drammaturgico basato su versi, musica e azione scenica.

In quanto spettacolo, invece, il *Mistero* è un banco di prova per le aspettative di Silvio d'Amico nei confronti dell'Accademia: egli si prende la responsabilità di presentare a un pubblico internazionale i «suoi» allievi, ancora neanche diplomati, per rendere manifesto e ufficiale l'operato di una nuova realtà teatrale italiana. Le quattro repli-

⁴²⁹ Orazio Costa, *Regia d'un «Mistero» medioevale*, «Rivista Italiana del Dramma», Anno IV, vol. II, 1940, p. 342.

che sul sagrato di S. Nicolò a Padova non tradiscono la fiducia di d'Amico e ricevono un'accoglienza favorevole di pubblico e critica. La regia è affidata a Tatiana Pavlova, a cui si affiancano i due assistenti Massimo Taricco e Orazio Costa: i rapporti tra quest'ultimo e la regista non sono dei migliori per delle divergenze non solo caratteriali ma anche di metodo e stile. Costa afferma che la regia della Pavlova per questo spettacolo è «da collocarsi fra una reinvenzione musicale ed una ricerca archeologica»⁴³⁰. Riguardo a quest'ultimo aspetto scrive:

Fu messo in scena [...] in una cornice verosimilmente assai somigliante a quella tipica medievale: a luoghi deputati, ideati però secondo una linea tipicamente giottesca, nell'esilità gigliforme dell'architettura, nell'inutile ed espressiva deformazione della prospettiva reale, nella nudezza della campagna rocciosa e arenosa fiorita qua e là di alberelli ciffuti. Questa voluta fedeltà archeologica (non all'evento rappresentato, ma al tempo e al clima dei sec. XIII e XIV in cui il Mistero fu ideato e scritto) era però vissuta con una fedeltà anche di sentimento: sicché il passaggio dalla vita alla rappresentazione, pur con un valico di secoli, era felicemente superato, animando fino all'ultimo istante la piazza di una sua vita attuale ed eterna (un cavallo che rientrava alla stalla, un suono d'incudine, un chiudere d'imposte), e congiungendo le due vite, la vera e la fittizia, col suono delle campane del campanile, quelle stesse che suonano per tutto il quartiere le ore sacre, e dalle campane passando alle trombe, dalle trombe al saluto e all'invito del Nunzio, e quindi alla recitazione della prima lauda⁴³¹.

Riferendosi invece alla musicalità della parola su cui era centrato lo spettacolo, lamenta un certo compiacimento per un gusto tutto estetico del tono della recitazione:

in quella regia il coro del Limbo era recitato a più voci, con un andamento polifonico e fugato secondo una melodia piuttosto astratta da quella naturale richiesta dal testo recitato, cioè con un andamento piuttosto musicale: con tutto il fascino, ma anche con tutti gli inconvenienti di tale soluzione. Ché la mancanza d'una decisa notazione musicale teneva il testo altrettanto distante dal sentimento esprimibile con la naturale inflessione della parola parlata, quanto da una melodia cantabile vera e propria, rimanendone offuscata (a parer mio) la perfetta comprensione del testo, senza che per altro

⁴³⁰ Orazio Costa, *Diverse dimensioni interpretative della lauda drammatica*, in *Le laudi drammatiche ombre delle origini. Atti del convegno del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale* (Viterbo, 22-25 maggio 1980), ed. a cura dell'Amministrazione Provinciale di Viterbo, 1981, p. 218.

⁴³¹ Orazio Costa, *Regia d'un «Mistero» medioevale*, cit., pp. 343-344.

venisse soddisfatto l'insinuato desiderio di una musicalità più franca. Questo difetto, vorrei dire questo felice errore, si avvertiva in modo minore anche nel tono della recitazione che, alcuni personaggi esclusi, fu cercato un po' troppo secondo un desiderio di graziosità piuttosto che di grazia, in certe inflessioni non abbastanza aderenti al sapore popolare del testo, ma che quasi si compiacevan della sua arcaicità con un gusto più letterario che commosso; non senza invadere talora il campo sconfinato e pericolosissimo delle inflessioni prescelte soprattutto per un puro piacere auditivo⁴³².

Queste riflessioni hanno una certa importanza non solo perché riflettono lo sguardo di Costa durante un momento fondamentale di formazione, ma assumono una particolare valenza in rapporto alle sue future esperienze registiche. Se infatti il *Mistero* è importante sia come testo in sé che, in quanto spettacolo, come presentazione ufficiale dell'Accademia sulla scena internazionale, esso sarà per Costa, quasi a considerarlo l'eredità del suo maestro, luogo costante di verifica delle progressive acquisizioni del proprio percorso registico.

Quando, negli anni Ottanta, Costa scriverà del suo maestro Silvio d'Amico⁴³³, sceglierà di farlo senza ripercorrere il suo operato ufficiale e riconosciuto in tutti quegli ambiti che, nella sua lunga esperienza, aveva reso vitali, ma affidandosi al proprio sguardo dall'interno, in quanto allievo prima e collaboratore poi, capace di riconoscere una pratica che restava nascosta ai più. Alla luce delle proprie esperienze e della propria maturità, Costa sottolinea che l'operato di d'Amico all'interno dell'Accademia non si esauriva con la sua funzione di presidente, ma che gli spettacoli che da quella scuola uscivano, il *Mistero* in particolare, erano direttamente ispirati da quell'uomo che, a torto, non si volle mai firmare regista.

Costa aveva già ripercorso la «carriera» ufficiale del suo maestro sulle colonne dell'«Illustrazione Italiana»⁴³⁴, in un atto quasi dovuto di memoria nel momento in cui egli si trovò a scrivere di teatro sulle pagine in cui per tanti anni d'Amico lo aveva preceduto. La figura di Silvio d'Amico era stata inserita nel quadro della trasformazione della vita teatrale della prima metà del Novecento, trasformazione che fu,

⁴³² *Ivi*, pp. 344-345.

⁴³³ Orazio Costa, *A cinquant'anni dalla fondazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio d'Amico»*, Fondo Costa. Non datato, ma riferibile alla metà degli anni Ottanta.

⁴³⁴ Si veda Orazio Costa, *I colloqui di Silvio d'Amico*, «L'Illustrazione Italiana», Anno 86, n. 1, gennaio 1959. Le prossime citazioni nel corpo del testo, dove non altrimenti specificato, sono da riferirsi a questo articolo.

secondo Costa, obbligata dalle necessità storiche: il teatro non poteva non rinnovarsi alla presenza di esperienze tanto significative come quella della Duse, di Pirandello, di Silvio d'Amico stesso in qualità di ordinatore, chiarificatore, educatore. Lo sguardo a distanza permette a Costa di riconoscere nell'opera del maestro il procedere «secondo un piano prestabilito e per tappe previste», lavorando con cura e concentrazione su ogni aspetto minore per ottenere poi nel complesso grandi risultati. L'obiettivo di d'Amico, avendo avuto una profonda coscienza dello stato in cui si trovava il teatro italiano, era stato quello di «creare un minimo di regola», affrontando i problemi sia teorici che pratici nella speranza di mettere a frutto gli stimoli ricevuti dai propri «colloqui» con le figure più importanti del teatro. Primo fra tutti l'incontro con la Duse: il suo progetto di un «teatro dei giovani», il suo porsi nuovi problemi d'interpretazione andando a minare il terreno di quegli attori che rappresentavano «la regola italiana». E poi, tramite la Duse, la conoscenza di Copeau, che in Francia aveva condotto un'importante «battaglia»: «dai colloqui con Copeau, d'Amico aveva ricevuto un nuovo incentivo alla rottura col mondo del teatro attuale, alla creazione di un ambiente nuovo, di una regola nuova». Egli era diventato così «prosecutore dell'ultima Duse e collega di Copeau». Se da un lato si era trovato, in qualità di critico, a dover dare il proprio contributo e a impostare teoricamente il problema teatrale prendendo posizione nei confronti della polemica anticrociana e di quella sul teatro naturalista con Marco Praga, dall'altro aveva iniziato «a disboscare e dissodare il campo» cercando non solo di instaurare un rapporto di critica severa con gli autori, sostenendo sempre «la priorità del testo e l'opportunità che l'autore sia conoscitore della sua tecnica fino alle tavole del palcoscenico», ma soprattutto di eliminare i retaggi mattatoriali che ancora erano presenti sulle scene italiane attraverso la sua opera di critico, esercitata «con tutto l'equilibrio consentito a chi non vuole solo giudicare, ma sopra i propri convincimenti costruire qualcosa di nuovo e diverso».

La realizzazione dei progetti di d'Amico aveva portato alla creazione di una serie di ambienti che forse avvicinarono l'Italia al resto d'Europa solo negli intenti, ma che diedero consistenza, nel bene o nel male, a un nuovo assetto della cultura teatrale italiana: la fondazione dell'Accademia, «perché il difetto di ogni crisi di cultura sta sempre nelle scuole e nei mezzi d'insegnamento», di «Scenario» e della «Rivista Italiana del Dramma», dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* e la conseguente nascita delle cattedre universitarie di Dramma-

turgia, della Compagnia dell'Accademia, realizzazione del progetto della Duse, della Compagnia del Teatro Quirino.

Ognuno di questi «ambienti» va a sostanziare il rapporto maestro-allievo tra d'Amico e Costa: le ideazioni «sperimentali» del maestro sono realizzate in primis attraverso l'allievo. Si vedano in particolare le esperienze legate all'Accademia e alla creazione della Compagnia dell'Accademia (e del Teatro Quirino poi). La formazione della compagnia, parte integrante della fondazione dell'Accademia, è, nel disegno di d'Amico, completamento del percorso formativo nonché strumento di diffusione e di sviluppo delle nuove istanze interpretative e drammaturgiche di cui la scuola è portatrice. È proprio all'interno di questa compagnia che Costa inaugurerà la propria carriera professionale di regista, ed è proprio il maestro a scegliere per lui i testi dei primi tre spettacoli, tra cui, significativamente, *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore*. Relativamente all'edizione di cui Costa era stato assistente, scriverà:

Lo spettacolo [...] fu ideato interamente da lui, dal testo al luogo della rappresentazione alla scelta e guida dello scenografo Virgilio Marchi, alla moderazione della stessa interpretazione degli attori. Se la messa in scena fu firmata dalla Pavlova e se D'Amico scrupoloso custode della indipendenza dei suoi collaboratori, maestri o allievi che fossero, lasciò correre alcuni vezzi di pessimo gusto dovuti alla pur abile mano della insegnante di regia, nessuno avrebbe potuto aver nulla da ridire se invece a firmare fosse stato proprio lui.

Non altrimenti un anno appena più tardi, cessata la presenza della Pavlova per insanabili quanto prevedibili dissensi artistici, D'Amico sentì di assumersi la Direzione della Compagnia dell'Accademia. Fu un atto coraggioso e responsabile e il successo che arrivò a quella nuovissima compagnia di giovanissimi debuttanti è rimasto unico ed irripetibile. E gli spettacoli, anche se a firmarli erano i non meno debuttanti registi Wanda Fabro, Alessandro Brissoni, Orazio Costa Giovangigli, furono veramente realizzazioni di Silvio D'Amico che n'era l'anima assai più che l'animatore. E nonostante questo D'Amico non firmò nessuna regia. [...] Perché D'Amico non osò fare il passo che pure aveva fatto il critico Boutet e che avevano fatto l'«impiegato del gas» Antoine e il letterato Copeau in età ben altrimenti giovanile con culture e preparazioni specifiche certo non più profonde agli inizi? Era veramente con tanta umiltà convinto di non essere all'altezza e che i suoi giovani allievi, sia pure scelti tra decine di aspiranti, fossero tanto più atti di lui alla professione di cui conosceva ormai alla perfezione come pochi per cultura, per informazione, per esperienza e per passione tutti gli aspetti, le tecniche, i risvolti, gli obblighi, «servitù e grandezze»?⁴³⁵

⁴³⁵ Orazio Costa, *A cinquant'anni dalla fondazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio d'Amico»*, cit.

Queste affermazioni non ricalcano solo un pensiero diffuso tra gli allievi dell'Accademia, cioè che il presidente fosse l'anima della scuola e, con il suo entusiasmo e la sua forza, fosse anche la «giovinezza» degli allievi, ma Costa si spinge oltre, affermando che alla regia degli spettacoli dell'Accademia era mancata solo la firma ufficiale di Silvio d'Amico. Se questo non avvenne, forse per conflitti interiori che chiamavano in causa l'arte, l'etica, l'amore per il teatro, l'amore per la religione, «la diffidenza secolare della Chiesa verso il Teatro»⁴³⁶, non è determinante nel tracciare il disegno di una figura che tentava di non rinunciare mai ai propri desideri. Costa arriva quindi ad affrontare a posteriori il tema del d'Amico regista, consapevole anche del compromesso esclusivo accettato dal maestro di occuparsi di tutto l'aspetto normativo e organizzativo della nuova scena teatrale italiana.

Nel settembre del 1937, Costa si reca a Parigi per compiere «una troppo breve annata di apprendistato»⁴³⁷ al fianco di Jacques Copeau, colui che Silvio d'Amico «considerava allora non solo il miglior maestro in assoluto, ma quello più giusto»⁴³⁸ per le «tendenze e aspirazioni»⁴³⁹ del suo giovane e prediletto allievo.

In quegli anni Copeau non è più soltanto il padre del Vieux Colombier: è il Copeau delle messinscène all'aperto e delle letture drammatiche, dei santi delle rappresentazioni sacre e degli eroi scolpiti dalla parola poetica.

Scrive Costa:

È il quarto periodo dell'attività di Jacques Copeau, quello più profondo, quello fondamentale, il più difficile da comprendersi e da amarsi, quello dal quale è uscito per assumere definitivamente nel mondo teatrale francese

⁴³⁶ *Ibidem.*

⁴³⁷ Orazio Costa, *L'ultima visita dell'ultimo allievo. Ricordo di Jacques Copeau*, «Teatro», Anno I, n. 1, 15 novembre 1949.

⁴³⁸ Orazio Costa, [*Primo incontro con Copeau*], manoscritto, Fondo Costa. È una copia manoscritta e senza titolo di alcune pagine di un quaderno di appunti datato 1985.

⁴³⁹ *Ibidem.* Si è già detto del desiderio di d'Amico di affidare la direzione dell'Accademia a Copeau. A tale proposito Costa scrive: «Jacques Copeau moderato ammiratore e severissimo giudice dei grandi metteurs-en-scène era in Francia già in polemica con diverse tendenze sia veriste, sia costruttiviste della regia e in genere contro i suoi abusi: la sua evoluta posizione avrebbe consentito all'Italia di superare in un unico balzo la già consumata prima fase della messa in scena ormai in involuzione oltreconfine. Era un progetto di intelligentissima strategia storico critica» (Orazio Costa, *A cinquant'anni dalla fondazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio d'Amico»*, cit.).

e in gran parte anche europeo, il posto di guida di tutta una corrente di rinnovamento soprattutto spirituale, fatto che segna un vero passo avanti, a veder mio, sui semplici processi tecnici che hanno agitato gli altri maestri della scena europea⁴⁴⁰.

In una lettera che Costa scrive da Parigi nel marzo 1938 al maestro Silvio d'Amico, accenna con tali parole a una lettura di Eschilo tenuta da Copeau:

una cosa magnifica! Bisognerebbe a Firenze, o anche a Roma, ottenere che ne facesse qualcuna: sarebbe per gli allievi una lezione impareggiabile e potrebbe essere per certi improvvisati registi nostrani la rivelazione dell'esistenza di certe difficoltà interpretative che essi non si sognano nemmeno⁴⁴¹.

L'importante esperienza dell'apprendistato di Costa presso Copeau è documentata dai resoconti mensili che l'allievo mandava al presidente della Regia Accademia d'Arte Drammatica, Silvio d'Amico, per illustrare la sua attività⁴⁴².

Nel resoconto che riguarda il primo mese di permanenza a Parigi (22 settembre-22 ottobre 1937) troviamo la descrizione dello svolgimento delle prove del primo spettacolo per il quale Costa è assistente di Copeau: la commedia *Asmodée* di François Mauriac, allestita con gli attori della Comédie. Nel 1936, infatti, il maestro francese era stato nominato regista alla Comédie-Française assieme a Gaston Batty, Dullin e Jovet, allestendo quattro spettacoli di cui l'*Asmodée* è il secondo, per poi assumerne la carica di direttore ad interim per il biennio 1940-41. L'esperienza alla Comédie si inserisce nell'arco temporale in cui Copeau realizza i suoi celebri spettacoli en plein air, la *Rappresentazione di Santa Uliva* del 1933, *Savonarola* del 1935, *Come vi garba* del 1938 e *Miracle du pain doré* del 1943. Ciò che emerge dal racconto di Costa è un senso quasi di disappartenenza di Copeau nei confronti di questi suoi *sociétaires* abituati a un lavoro affrettato e perciò mediocre, proprio degli attori che si affidano a su-

⁴⁴⁰ Orazio Costa, *L'insegnamento di Jacques Copeau*, in *La regia teatrale*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, Belardetti, 1947 (ora anche in Maricla Boggio, *Il corpo creativo, la parola e il gesto in Orazio Costa*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 49).

⁴⁴¹ Orazio Costa, *Lettera a Silvio d'Amico (01/III/1938)*, «Ariel», Anno XI, n. 1, gennaio-aprile 1996.

⁴⁴² Nel Fondo Costa sono conservate solo le copie manoscritte del primo e del secondo resoconto. Pertanto è su questi due documenti (trascritti più avanti, in appendice a questo saggio) che qui ci si basa.

perficiali formule scolastiche senza un'adeguata attenzione ai più complessi elementi testuali.

Il rischio maggiore è di creare «uno spettacolo qualunque senza nessuna profondità»⁴⁴³ lasciando lavorare gli attori secondo la loro logica del tutto e subito, lì dove, al contrario, «bisogna forzarli ad andar piano» per cercare di ottenere un minimo di consapevolezza e complessità. L'unico modo per staccare gli attori dal loro consueto metodo di lavoro è quello di «forzarli a riflettere» chiedendo loro «di procedere lentamente e per gradi», facendo tesoro dei chiarimenti di Copeau che, leggendo il testo con gli attori, ne discute preoccupandosi di «chiarire la personalità complessa del personaggio nel suo *sviluppo drammatico*». Copeau tuttavia cerca di raggiungere il suo obiettivo agendo silenziosamente o, meglio, non scopertamente, attraverso suggerimenti che sembrano casuali e inavvertiti, ma che altro non sono che dissimulate indicazioni registiche.

Durante le prove a tavolino gli attori leggono il testo atto per atto, scena per scena, senza che mai il regista faccia sentir loro la giusta intonazione (tutta esteriore) di una battuta, ma sono in tal senso invitati a un processo di induzione innescato da qualche semplice gesto espressivo o atteggiamento di Copeau. Non si lavora esclusivamente sull'interpretazione della battuta, ma sin dall'inizio si cerca di ipotizzare le particolari caratteristiche dei personaggi che saranno necessarie durante le prove in piedi:

sull'azione che avrebbe potuto accompagnare un dialogo, su un particolare di vestiario, sull'accento caratteristico di uno stato d'animo ritornante, ecc... ecc... chiedendo sempre all'attore di rifletterci con comodo e di cercare di meglio: quasi sempre, per non dir sempre, il meglio trovato dall'attore era proprio quello suggerito⁴⁴⁴.

Le prove che Copeau era solito fare con i suoi attori del Vieux Colombier non erano completamente differenti nello stile, se non per la qualità della partecipazione degli attori e per le loro capacità propositive. Il lavoro iniziava anche lì con la prima lettura a tavolino, interpretativa e chiarificatrice, eseguita dal regista stesso; venivano quindi assegnate le parti per poter iniziare immediatamente un lavo-

⁴⁴³ Orazio Costa, *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il primo mese di permanenza a Parigi, 1937*, Fondo Costa. Le successive citazioni contenute nel corpo del testo sono, dove non altrimenti specificato, relative a questo documento.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

ro di improvvisazione sul testo: ogni scena, sulla base di un semplice schema dell'azione, veniva improvvisata fino al raggiungimento di una certa precisione e naturalezza. A questo punto si riprendeva in mano il testo per leggere le battute esatte, che venivano spiegate più dettagliatamente da Copeau, per giungere a una puntuale comprensione di esse, necessario punto di partenza delle prove in palcoscenico. Qui, cercando di preservare la freschezza della prima improvvisazione, si coordinavano tutte le singole parti, grazie all'importante lavoro di sintesi del regista.

Alla Comédie, Copeau è aiutato nella riuscita del suo lavoro da una stretta collaborazione con l'autore stesso della commedia, nonché con l'architetto delle scene. Dopo la prima lettura del testo agli attori, il regista ha infatti la possibilità di richiedere o apportare le modifiche ritenute necessarie in quanto funzionali alla resa che intende ottenere, attraverso una revisione di alcune parti del testo da parte dell'autore, o semplicemente con il suo consenso dove le modifiche sono soltanto tecniche. I suggerimenti di Copeau a Mauriac puntavano a una maggiore chiarezza nella costruzione delle situazioni, all'approfondimento di alcuni caratteri dei personaggi e alla possibilità di un ritmo più stringente del movimento drammatico: tutti elementi indispensabili per la realizzazione scenica di una «commedia, statica e di intenzioni veristiche», fondata «tutta sull'acuta analisi psicologica dei personaggi svolta in lunghe scene a due».

Una volta concluso il lavoro a tavolino, gli attori passano al palcoscenico per le prove in piedi: in questa fase del lavoro il regista, avendo già a disposizione gli elementi scenici, imposta il movimento dei personaggi, definendo quindi anche l'interpretazione logica del testo. Costa sottolinea come le scelte registiche abbiano essenzialmente il compito di colmare i vuoti espressivi non solo degli attori, ma anche del testo di Mauriac. Esso è definito come «manchevole di passaggi e spesso arbitrario», e per questo «chiede all'opera del regista la giustificazione di ogni battuta, di ogni azione, di ogni sentimento»: Copeau deve lavorare per dare una maggiore definizione ai caratteri, l'esatto ritmo e l'atmosfera adatta a ogni singola scena facendo sì che l'intera commedia segua un suo necessario sviluppo. Il movimento dei personaggi è definito e poi fissato con un «particolareggiatissimo studio» che resterà invisibile agli occhi dello spettatore, dal momento che esso apparirà come logico e necessario, frutto dell'opera di un regista che, «senza mezzi esteriori facili e di effetto, può veramente creare il qualcosa dal poco e talvolta il molto dal nulla».

Nel tempo libero dal lavoro, Costa ha la possibilità di recarsi nei

teatri della capitale francese assistendo alle più varie rappresentazioni, da Molière a rifacimenti di opere brechtiane al varietà, di cui rimangono delle brevi critiche nella seconda parte del resoconto. L'acuto spirito critico di Costa ci è noto sin dalle attente testimonianze sugli spettacoli della Pavlova o delle Gramatica, risalenti agli anni in cui ancora frequentava la scuola di recitazione «Eleonora Duse». Gli studi in Accademia e la maggiore pratica gli consentono ora una visione da spettatore con una coscienza critica ancora maggiore e, soprattutto, la contemporanea partecipazione al lavoro del grande maestro della scena francese rende il confronto assolutamente modesto. Appare naturale, quindi, che agli attori sia riservata un'osservazione più attenta, forte della consapevolezza acquisita toccando con mano le difficoltà e i vizi dei loro colleghi con cui si trovava a lavorare solo qualche ora prima.

Il resoconto si chiude con l'accento alla visita ad alcune esposizioni e monumenti, nonché alla conoscenza di Baty, Chanceler, Dullin e Jovet, i quali avevano proposto a Costa ulteriori esperienze francesi presso di loro. Gli elementi che ci sono forniti dal secondo resoconto mensile di Costa (22 ottobre-22 novembre 1937) vanno a completare quelli del precedente, dandoci il disegno complessivo non solo dell'*Asmodée* di Mauriac a opera di Copeau, ma anche delle impressioni conclusive dopo il debutto dello spettacolo.

Le ultime due settimane di prove sono state fatte sul palcoscenico con gli elementi scenici definitivi (l'ultima settimana anche con costumi e luci), tornando a volte alle prove a tavolino, in Francia dette «all'italiana», per fissare la memoria precisa del testo. Avendo già memorizzato i movimenti e le battute, gli ultimi quindici giorni dovevano servire a dare compimento al lavoro degli attori e «render vivo e coerente il gioco scenico che dava ancora soltanto una impressione meccanica di artefatto»⁴⁴⁵, eliminando quegli sfasamenti tra parola e azione che spesso viziano le scene.

Si tirano quindi le somme di una regia che per Costa si mostrava, nonostante fosse «meticolosa e assolutamente creatrice», come «un capolavoro di invisibilità»: nelle ultime prove, mentre l'insieme si andava lentamente componendo, «scomparivano quelle cuciture bianche che sono troppo spesso i segni della regia». Tuttavia è certo che

⁴⁴⁵ Orazio Costa, *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il secondo mese di permanenza a Parigi, 1937*, Fondo Costa. Le successive citazioni contenute nel corpo del testo sono, dove non altrimenti specificato, relative a questo documento.

il regista non è riuscito a ottenere ciò che avrebbe voluto, soprattutto per quel che riguarda il lavoro degli attori: il carattere dei personaggi non è stato sufficientemente sviluppato, andando ad annullarne così la complessità psicologica, e agli attori è rimasto «quel maledetto tono teatrale che serpeggia in ogni loro espressione, quel fare un po' distratto con cui spacciano le loro battute come fossero di terze persone». Costa afferma che Copeau avrebbe dovuto «imporsi, insistere, esigere», chiedendo all'attore sempre di più, ma sottolinea che questo non è il modo di fare del suo maestro, il quale «preferisce che l'attore rimanga ad un livello magari lievemente inferiore riguardo alla profondità, piuttosto che tenti di trasformarsi, senza una intima convinzione».

Anche in questa relazione troviamo delle brevi recensioni degli spettacoli che Costa ha modo di vedere nel suo secondo mese di permanenza a Parigi. Egli si meraviglia del fatto che si continuino a portare in scena con pretese di contemporaneità dei drammi come *Celui qui reçoit les gifles* di Andreev o *Les chevaliers de la table ronde* di Cocteau, «che avrebbe potuto esser nuova 17 anni fa». Di quest'ultima messinscena, totalmente curata dall'autore, critica sia gli attori, «mediocri», nonché i costumi e le scene, «senza carattere», fino al testo, fatto di «battute slogate e slegate», ma nel quale un pubblico dalla «reverente buona volontà» riesce comunque a rintracciare delle «presunte profondità».

Nella recensione di *L'échange* di Claudel, messo in scena da Pitoeff, troviamo l'esposizione di un concetto che andrà poi a essere la chiusa del saggio *La regia teatrale*⁴⁴⁶, pubblicato da Costa nel 1939. Egli afferma che il testo di Claudel non ha nulla di innovativo, ma si basa su un insegnamento dell'antica retorica:

ogni dramma, meglio ogni opera di poesia, è nella sua interpretazione letterale un dramma di personaggi, ed è, in una interpretazione simbolica, sia un dramma di forze universali, e quindi rappresentazione di un conflitto, o persino «del» conflitto, universale; sia un dramma di forze interiori alla personalità umana e quindi rappresentazione del conflitto che presiede all'unità di questa personalità⁴⁴⁷.

Nel già citato saggio sulla regia che Costa scriverà di lì a poco, ritroviamo largamente esposta ed elaborata la concezione del teatro

⁴⁴⁶ Orazio Costa, *La regia teatrale*, «Rivista Italiana del Dramma», n. 4, luglio 1939.

⁴⁴⁷ Orazio Costa, *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il secondo mese di permanenza a Parigi*, cit.

come «suprema rappresentazione delle forze in conflitto che determinano la vita dell'universo»⁴⁴⁸.

È a Parigi, nel corso del suo soggiorno, che Costa scopre la compagnia ebraica dell'Habima, esempio di grande Teatro, su cui dieci anni dopo pubblicherà un importante saggio⁴⁴⁹. Nel resoconto parigino, Costa ci svela che la prima impressione dinanzi alle scene povere e quasi improvvisate di *Uriel d'Acosta* per la regia di Granovskij non era stata positiva, ma era andata trasformandosi in un sentimento di profonda ammirazione e partecipazione verso la fine del lavoro, corroborandosi nella visione di una seconda replica. Qui assistiamo all'intuizione di un fascino misterioso e indefinibile che distingue il lavoro della compagnia, capace di rendere visibile ciò che è celato (anche materialmente, dietro le tende) e ciò che è silenziosamente presente nelle pause: «si ha, come non mai, la certezza di trovarsi di fronte all'atto nella sua irripetibile realtà, alle persone nella loro unica forma. Si respira il teatro, che è vita una volta per sempre». Tutto questo è frutto di un attento e delicato lavoro di insieme, forte di attori straordinari che, oltre a essere uniti da un comune sentire religioso radicato nelle loro esistenze, mettono a disposizione delle loro anime una potente tecnica assolutamente necessaria. L'elemento che risulta più evidente agli occhi di Costa è lo studio della caratterizzazione del personaggio a partire dalla voce, attraverso l'uso di uno o più registri che restituiscono delle qualità interiori precise: una voce calda e profonda riesce a suggerire una consueta attenzione alla propria interiorità; un'attrice matura come la Rovina alterna con esiti sorprendenti la propria voce potente a una più pulita e chiara di fanciulla; un attore rende la complessità della figura di un rabbino usando tre diversi registri vocali uniti a tre diverse tipologie di movimenti, restituendo i momenti privati da anziano ottantenne, quelli pubblici e ufficiali da ministro del culto ebraico, quelli segreti della preghiera. Aggiunge Costa:

una tale plasticità vocale pare del tutto legata alla tensione sentimentale, e forse è; ma alla base di tutto ciò c'è una tecnica che bisogna prima riconoscere, poi conoscere, se si vuole fare veramente del teatro⁴⁵⁰.

⁴⁴⁸ Orazio Costa, *La regia teatrale*, cit. (ora anche in Gian Giacomo Colli, *Una pedagogia dell'attore. L'insegnamento di Orazio Costa*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 79).

⁴⁴⁹ Orazio Costa, *L'arte della compagnia dell'Habimah*, in *La regia teatrale*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, Belardetti, 1947.

⁴⁵⁰ Orazio Costa, *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il secondo mese di permanenza a Parigi*, cit.

E poi:

D'altra parte ho potuto particolareggiatamente osservare lo studio dei movimenti caratteristici dei singoli personaggi, mantenuti sempre con una coerenza ed un'armonia mirabili e soprattutto per quel fuoco interiore che anima tanta tecnica, facendone ad ogni momento scaturire la necessità assoluta⁴⁵¹.

Nella sua recensione della compagnia dell'Habima, le parole di Costa riflettono quelle del maestro, anche se con quella consapevolezza che è propria di un allievo e che acquisterà un peso tutto personale al vaglio delle esperienze successive.

L'attenzione alla parola è un elemento primario nell'opera di Costa: in questo senso è fondamentale il periodo parigino, in cui non solo si forma al Copeau delle letture sceniche, ma segue anche un corso di fonetica; esprimerà poi la sua posizione al riguardo nel saggio teorico *La regia teatrale*, riprendendo gli insegnamenti di Silvio d'Amico, fino a sperimentarla poi nel lavoro con gli attori durante le sue regie.

Nel resoconto mensile da Parigi, Costa informa il presidente dell'Accademia sulla sua frequenza non solo di un corso di fonetica per stranieri, ma, non soddisfatto, di un corso di fonetica generale, essendo convinto che questo tipo di studi dovrebbe essere «alla base di ogni forma di dizione e di recitazione». Egli ribadirà questo suo punto di vista, in sede privata, in una lettera indirizzata sempre a Silvio d'Amico, scritta nel marzo del 1938⁴⁵², in cui afferma appunto che la tecnica respiratoria e fonatoria dovrebbe essere considerata una delle basi dell'educazione dell'attore, insieme all'interpretazione lirica e psicologica del testo, e che lo studio della fonetica sarebbe utilissimo per un regista. E infatti, tornando al novembre del 1937:

Una parte del corso: fonetica applicata alla storia delle lingue romanze, completa i miei studi universitari di linguistica, ma un'altra, fonetica generale mi dà una quantità di nozioni indispensabili sia ad un attore che ad un regista e sulle quali, se neavrò il tempo e la possibilità, conto di organizzare un piano di lavoro per la tecnica, tutta particolare, dell'uso artistico della

⁴⁵¹ *Ibidem*. Il giovane Costa tocca un tema che è da sempre stato un nodo cruciale delle riflessioni sull'arte dell'attore, e sul quale un decennio prima si era pronunciato il suo maestro francese in *Réflexions d'un comédien*, Premessa all'edizione del *Paradoxe sur le comédien* di Diderot (Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien par Diderot*, présenté par Jacques Copeau, Paris, Librairie Plon, 1929).

⁴⁵² Cfr. Orazio Costa, *Lettera a Silvio d'Amico (01/III/1938)*, cit.

voce parlata, in modo da poter possedere e insegnare la maniera di ottenere senza pregiudizio della salute e degli organi vocali, il massimo degli effetti artistici nella caratterizzazione vocale del personaggio e nella più complessa manifestazione delle sue passioni⁴⁵³.

Questa affermazione richiama, tra l'altro, la recensione degli spettacoli dell'Habima, in cui Costa sottolineava la capacità degli attori di rendere le diverse qualità del personaggio attraverso l'uso di registri vocali differenti.

Il periodo parigino permette a Costa di acquisire una vicinanza sempre maggiore con Copeau, di cui scrive a d'Amico in una lettera del marzo 1938: lo ha seguito in Belgio e lì ha assistito alle sue letture dei classici, ha conversato con lui di arte e letteratura, e già ora afferma di conoscere le idee del maestro come pochi. Dalle sue parole emerge quel senso di sicurezza che nasce dalla consapevolezza di avere intrapreso un importante e decisivo percorso di crescita personale:

Così si avvicina il termine di questo mio soggiorno che mi ha permesso di conoscere tante belle e indispensabili cose; di avvicinare opere d'arte appena conosciute sui banchi della scuola e quel che più conta di confortare le mie idee teatrali con quelle così varie che qui si agitano e di trovarle anche buone vicino alle migliori. Intanto ho avuto la fortuna di poter maturare in pace e tranquillità proposte e progetti. Talché, credo, non mi mancherà certo il materiale di lavoro, ma piuttosto il tempo di tutto impiegarlo⁴⁵⁴.

Nella primavera del 1938 Copeau prepara l'allestimento di *As you like it* di Shakespeare, scelto come spettacolo da presentare al Maggio Musicale Fiorentino nel giugno di quell'anno. Costa, dopo aver assistito alle prove di *Asmodée*, è ancora al fianco del maestro per le prove di questa rappresentazione che sancirà la fine dell'importante esperienza parigina.

Non si tratta della prima collaborazione di Copeau con il Maggio Fiorentino: vi aveva già realizzato, nel 1933, la *Rappresentazione di Santa Uliva*⁴⁵⁵, e nel 1935 il *Savonarola* di Rino Alessi. *Santa Uliva* diede inizio a un ciclo di regie en plein air che si concluse a Beaune nel

⁴⁵³ Orazio Costa, *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il secondo mese di permanenza a Parigi*, cit.

⁴⁵⁴ Orazio Costa, *Lettera a Silvio d'Amico (01/III/1938)*, cit.

⁴⁵⁵ Realizzata nel Chiostro di Santa Croce, questa Sacra Rappresentazione – e la sua strutturazione scenica – sarà fondamentale fonte di ispirazione per la messinscena e la realizzazione spaziale del *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore*, che Costa curerà più volte nel corso della sua attività registica.

luglio del 1943 con *Le Miracle du pain doré*, e di cui le tappe intermedie furono appunto il *Savonarola* e l'*As you like it* shakespeariano. Queste rappresentazioni si distinsero e assunsero notevole importanza per avere affrontato in senso nuovo la progettazione e la verifica di una serie di elementi quali la struttura dello spazio scenico, l'uso di codici rappresentativi collegati alle cerimonie religiose, la coralità, la compresenza di linguaggi diversi (musica, danza, pantomima).

Il primo di questi spettacoli, la *Rappresentazione di Santa Uliva*, fu forse il più stimolante per Copeau, e sembrò dargli nuovo vigore e fargli intravedere nuove possibilità, tanto che in una lettera indirizzata a Silvio d'Amico ne scrisse:

J'ai eu l'impression vive à Florence que le théâtre catholique pourrait renaître. Toutes les questions de technique sont plus ou moins vaines. [...] Uliva a eu une grande importance pour moi. Vous vous en apercevrez peut-être plus tard⁴⁵⁶.

Dopo il *Savonarola*, messo in scena a Piazza della Signoria nel maggio del 1935, Copeau cura un terzo spettacolo, da rappresentarsi nel Giardino di Boboli: *As you like it* di Shakespeare, tradotto per l'occasione non in *Come vi piace*, ma, in omaggio alla città ospite, in *Come vi garba*. Copeau aveva già messo in scena questo testo nel 1934 al Théâtre de l'Atelier e ora si apprestava a riprenderlo per trasferirlo en plein air per il Maggio Fiorentino. Costa ricorda tra l'altro che gli era stato chiesto di riprendere per quell'occasione *Santa Uliva*, ma che egli aveva rifiutato dichiarando che non era bene tornare su uno spettacolo che amava così tanto e che era riuscito particolarmente bene, optando per la commedia shakespeariana che pure aveva avuto molto successo a Parigi. Costa ci racconta la visita accurata e minuziosa in cui accompagna Copeau alla ricerca del luogo ideale, all'interno dei giardini di Boboli, per la sua rappresentazione⁴⁵⁷. Al seguito del maestro, Costa registra la sua avversione nei confronti della regia che vuole una scena esclusivamente ispirata al testo rappresentato, o di quella che, affidandosi al decorativismo, tradisce il testo stesso:

⁴⁵⁶ Jacques Copeau, *Lettre à Silvio d'Amico*, 5.8.1933, in *Trois lettres de Jacques Copeau à Silvio d'Amico*, «Revue d'histoire du théâtre», n. III-IV, 1955, p. 321.

⁴⁵⁷ La visita è sicuramente antecedente al febbraio 1938, dal momento che in una lettera indirizzata a Costa, datata 25 gennaio 1938, già si parla dell'articolo che egli scrisse in quell'occasione.

È una delle caratteristiche della regia di Copeau (e non è altro, in fondo, che una esigenza d'ogni vero teatro), quella di materializzare quanto è più possibile, nel movimento e nella forma plastica della scena, gli elementi giustificativi delle azioni drammatiche, ma riducendoli sempre ad una semplicità elementare e tendendo, come supremo ideale della scenotecnica moderna, all'unicità di una scena-tipo, come per ricreare il classico fenomeno per cui tutto il teatro delle grandi epoche si giustifica e si ritrova in un luogo fisso che contiene, quasi geometricamente potenziati, tutti i movimenti e tutte le situazioni che gli autori vi fecero svolgere⁴⁵⁸.

In questo senso ogni spazio viene analizzato e passato al vaglio cercando di capire in pochi minuti quali soluzioni sceniche possa offrire, quale possa essere la posizione del pubblico e la qualità della ricezione di esso, e soprattutto che tipo di acustica vi sia. I giardini mettono a disposizione numerosi teatri naturali che però il regista è costretto a scartare ora perché il luogo è talmente completo in sé che qualsiasi aggiunta ne turberebbe l'armonia, ora perché gli elementi naturali andrebbero a nascondere gli attori, ora per via di una pessima acustica. La scelta cade sul piazzale del Bacchino:

Non si può fare a meno di considerare il carattere di questa scelta: il luogo non è di per sé uno spettacolo, né un teatro, non è l'ideale scena, ma è ricco di possibilità: non soffrirà, anzi si gioverà, per non essere in sé perfetto, delle aggiunte che le necessità del dramma richiederanno⁴⁵⁹.

Il ciclo delle regie en plein air, nonché tutta l'attività registica di Copeau si concluderanno con la messa in scena nel cortile degli Hospices di Beaune di un altro testo medioevale: *Le Miracle du pain doré*.

La riflessione sugli aspetti fondamentali che caratterizzarono l'apprendistato di Costa alla scuola di Copeau e che più lo formarono umanamente e professionalmente è forse da ricercare nelle pagine in cui egli, ormai diventato maestro, torna proprio ai primi momenti di quell'esperienza per svelare le profonde sensazioni provate in oc-

⁴⁵⁸ Orazio Costa, *Un regista in cerca di scena*, «Scenario», n. 2, 1938, pp. 58-59.

⁴⁵⁹ *Ivi*, p. 62. Proprio in occasione della rappresentazione fiorentina del 1938, Costa, come segno di gratitudine alla fine dell'apprendistato parigino, farà dono al maestro della lastra di mosaico con le due colombe di San Miniato che Copeau aveva scelto molti anni prima come simbolo del suo Vieux Colombier e che Marie-Hélène Dasté deporrà sulla tomba del padre nel piccolo cimitero di Pernand-Vergelesses nell'ottobre del 1949.

casione del loro primo incontro. Questo scritto, infatti, non è immediatamente posteriore alla conclusione di quell'esperienza, ma, essendo datato 1985, gode della consapevolezza acquisita alla luce dei percorsi maturati e, nascendo probabilmente come riflessione personale non finalizzata alla pubblicazione, si distingue anche per una delicata franchezza nel richiamare alla mente momenti di confidenza ⁴⁶⁰:

Ricordo che sollecitato un giorno da J.C. a giudicare la sua apparizione in «Molto rumore per nulla» quale attore nella parte del frate Francesco, ebbi a dirgli che avevo avuto l'impressione che al suo arrivo in scena si assistesse a uno strano caso, come se, mancato d'improvviso il titolare del ruolo, si fosse fatto ricorso ad un religioso della chiesa vicina e che, apparso lui nella sua inspiegabile ma irrefutabile verità, tutti gli altri personaggi, dopo un istante di commosso reale sbalordimento (che aveva fatto quasi brillare la mina illuminante d'un atteso spessore vitale) si fossero afflosciati e quasi spenti nei loro abbigliamenti ridotti a cenci, nei loro gesti vuoti ridotti appena a pudichi nascondimenti di vergogne: tutta la fatica registica per dar vita al dramma era caduta nel vuoto a quel paragone. E Copeau, non so bene se compiaciuto della strana lode che poteva suonare anche rimprovero, mi confidò: «Cher enfant, nous faisons des mises en scène parce que nous n'avons pas d'acteurs». Non abbiamo attori o non abbiamo uomini?

«Non abbiamo uomini» disse Copeau ⁴⁶¹.

Copeau amava ripetere, citando Goethe, che «prima di fare, bisogna essere, perché non si fa che ciò che si è» ⁴⁶², e su questa affermazione si modellò l'impegno pedagogico tutto etico del maestro francese.

Non si cercavano

utilizzatori o utenti o usurpatori delle umane prerogative nelle più speciose apparenze, ma dei veri conoscitori, consapevoli possessori e quasi eroici difensori delle stesse prerogative nella più intima e più consistente concretezza. Si trattava di corrispondere per questa via alle esigenze che aveva posto la nuova drammaturgia da Ibsen a Strindberg a Cechov a Pirandello ⁴⁶³.

⁴⁶⁰ Orazio Costa, [*Primo incontro con Copeau*], cit.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² Jacques Copeau, *Ricordi del «Vieux-Colombier»*, trad. it. di Annamaria Nacci, Milano, il Saggiatore, 1962, p. 62.

⁴⁶³ Orazio Costa, [*Primo incontro con Copeau*], cit.

Sulla teoria registica, inoltre, Costa si esprimerà con un saggio pubblicato nel 1939⁴⁶⁴, poco dopo il suo rientro in Italia e pertanto ancora forte di tutti gli insegnamenti parigini. Copeau aveva ripreso ed elaborato più volte, nel corso di una lunga esperienza, il proprio pensiero sulla realizzazione scenica di un testo, cercando però di garantire sempre una corrispondenza tra risoluzione estetica e affermazione etica. Lo stesso Costa sottolinea come, sin dal principio, dalla nascita del Vieux Colombier, sia possibile notare «la spiritualità degli intenti morali»⁴⁶⁵ nel porsi contro un'atmosfera viziata dall'affettazione, in cui lo spirito non poteva trovare possibilità di espressione. Nel manifesto del Vieux Colombier del 1913, Copeau scriveva:

Per messa in scena noi intendiamo lo schema di un'azione drammatica. È l'insieme dei movimenti, dei gesti e degli atteggiamenti, l'accordo delle fisionomie, delle voci e dei silenzi, è la totalità dello spettacolo scenico immaginata da un'unica intelligenza, che la concepisce, la plasma, e la rende armonica. Il regista crea e fa regnare tra i personaggi quel legame segreto ma visibile, quella reciproca sensibilità, quella misteriosa corrispondenza dei rapporti senza i quali il dramma, anche interpretato da eccellenti attori, perde il meglio della sua espressione⁴⁶⁶.

Il fatto teatrale è creato dall'unione e dall'armonia plasmata dal regista tra i vari elementi, l'attore, il testo, l'apparato scenico; il regista diventa fulcro del lavoro di mediazione estetica, fra autore e messinscena, ed etica, fra pubblico e spettacolo.

Di rimando, sottolineandone l'impegno etico, Costa scrive nel proprio saggio che è proprio il regista a dare «alla rappresentazione una coscienza spirituale, che ne fa una cosa viva ed attuale»⁴⁶⁷ e, ancora, in senso più generale, che per la creazione di un nuovo teatro «è indispensabile una novità di concezione sentita come assoluta, coinvolgente tutti i principi estetici e diciamo pure morali della vita»⁴⁶⁸.

Quando Costa torna a parlare del regista scrive che

⁴⁶⁴ Orazio Costa, *La regia teatrale*, cit. (ora anche in Gian Giacomo Colli, *Una pedagogia dell'attore*, cit.).

⁴⁶⁵ Orazio Costa, *L'insegnamento di Jacques Copeau*, cit. (ora anche in Maricla Boggio, *Il corpo creativo, la parola e il gesto in Orazio Costa*, cit., p. 42).

⁴⁶⁶ Jacques Copeau, *Le Théâtre du Vieux Colombier*, 1913, cit. nella trad. it. in Maria Ines Aliverti, *Jacques Copeau*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 82.

⁴⁶⁷ Orazio Costa, *La regia teatrale*, cit. (ora anche in Gian Giacomo Colli, *Una pedagogia dell'attore*, cit., p. 66).

⁴⁶⁸ *Ivi*, p. 69.

il regista è colui che fondendo in sé le qualità di pubblico ideale e di uomo di teatro, direi quasi inventa o scopre quel punto di contatto fra testo e pubblico che è la rappresentazione⁴⁶⁹.

Costa afferma che è il testo stesso a imporre il proprio stile alla messinscena, e che nello stile è sottinteso quel tono che essa dovrà assumere: concetto, quello del «tono», che già abbiamo visto esposto da Copeau nell'affrontare i testi tragici. Molti altri sono i richiami diretti al maestro all'interno di questo saggio teorico: sull'aspetto scenografico, la natura dell'attore, il suo rapporto col testo.

Le consonanze sono ancor più messe in evidenza quando è lo stesso Costa a descrivere il *modus operandi* di Copeau, che pare prefiggersi come meta, attraverso il rifiuto di ogni estetismo, «un teatro puro, [...] un teatro assoluto, rappresentazione immediata d'una spiritualità contemporanea»⁴⁷⁰:

In un lavoro come quello di Copeau la messa in scena è prima di tutto una messa a punto, una preliminare sintonizzazione degli elementi che concorreranno al lavoro, la quale parte da premesse ben più lontane dai molteplici motivi guida di una interpretazione; la messa in scena significa il ritrovamento e la definizione di quello spazio che il testo presume a sé concreto, in cui un accento nasce da un gesto e un gesto da una necessità imprescindibile di movimento, studiosamente, accanitamente rintracciata fra le misteriose pieghe della poesia⁴⁷¹.

L'ultima volta che Costa vede il maestro è sul letto di morte, quattro giorni prima che si spenga, nella sua casa di Pernand. Percorrendo da solo quella strada che avevano un tempo percorso i Copiaus, si trova a combattere con il timore di non riuscire più a riconoscere quel volto – quella «testa fiera, la fronte ampia, l'occhio azzurro, il grande generoso naso romano e la franca bocca parlante e sorridentemente malinconica»⁴⁷² – che, nel loro primo incontro, nell'estate del 1936, fece sì che la figura di Copeau si sovrapponesse a quella del padre, in una «reduplicata autorità»⁴⁷³, proprio in virtù della loro somiglianza fisica. Dieci anni dopo, accostandosi al mae-

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 71.

⁴⁷⁰ Orazio Costa, *L'insegnamento di Jacques Copeau*, cit. (ora anche in Maricla Boggio, *Il corpo creativo, la parola e il gesto in Orazio Costa*, cit., p. 44).

⁴⁷¹ *Ivi*, p. 46.

⁴⁷² Orazio Costa, [*Primo incontro con Copeau*], cit.

⁴⁷³ *Ibidem*.

stro morente, il timore di trovarsi dinanzi un viso cambiato e provato dalla malattia si annulla in un nuovo riconoscimento:

Ed era proprio lui: lo ritrovavo, sotto la barba bianca, con la fronte immensa, il grande naso aquilino e gli occhi pieni di quello sguardo che gli abbiamo sempre conosciuto, largo e cordiale e pur sottilmente ironico. Mi disse: «Avete potuto pensare che vi avessi dimenticato! Male!». Mi abbracciò, lo abbracciai⁴⁷⁴.

È questa l'occasione per confermare ancora una volta l'importanza del segno lasciato da Copeau nella sua educazione teatrale: egli lo ha indotto a percorrere «quella strada dove è così bello, e difficile insieme, avanzare»⁴⁷⁵, e Costa può di nuovo esprimere la propria fedeltà

al suo insegnamento: lealtà verso i testi, studio dei grandi maestri, (fra i quali fu certo uno dei maggiori, certo il maggiore dei nostri tempi) fede nell'arte e fede nell'uomo soprattutto. Bisognerà che tutti quelli che sono stati suoi allievi e discepoli raccontino un giorno tutto quello che ci ha insegnato e rivelato: saranno saggi di tecnica, articoli di fede, confessioni umane⁴⁷⁶.

Al Presidente della R. Accademia d'Arte Drammatica
Roma, Via Vittoria, 6

Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Dott. Orazio Costa durante il I mese della sua permanenza a Parigi (22.IX-22.X-'37.XV)⁴⁷⁷

I: Assistenza alla messinscena di Jacques Copeau per la commedia *Asmodée* di François Mauriac.

Senno sul metodo di lavoro: la commedia, statica e d'intenzioni veristiche si fonda tutta sull'acuta analisi psicologica dei personaggi svolta in lunghe scene a due.

⁴⁷⁴ Orazio Costa, *L'ultima visita dell'ultimo allievo. Ricordo di Jacques Copeau*, cit.

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

⁴⁷⁶ *Ibidem*. Si veda inoltre F. Cologni, *Non soltanto amore anche fede per l'uomo di teatro* (intervista a Orazio Costa), «L'Italia», 5 aprile 1962, in cui Costa tornerà a parlare del maestro.

⁴⁷⁷ Documento manoscritto di 12 pagine con firma in calce conservato presso il Fondo Costa della Biblioteca «A. Spadoni» di Firenze, che si ringrazia per averne consentito la pubblicazione in questa sede. Per alcune parole di scarsissima leggibilità si è preferita l'omissione, segnalata tra parentesi quadre con i punti di sospensione.

a) Dopo la prima lettura fattane dal regista stesso ai «sociétaires», la commedia ha subito svariate modificazioni: alcune semplicemente tecniche, per la chiara impostazione delle situazioni e dei dialoghi; altre più profonde, riguardanti addirittura il carattere di certi personaggi; altre infine per ottenere nello sviluppo delle scene un movimento drammatico più stringente e logico. Tutte queste modificazioni sono state suggerite all'autore dal regista: quelle che comportavano cambiamento del testo eseguite dall'autore, e alcune di quelle che non ne comportavano eseguite dal regista con l'assenso dell'autore. Alcune di queste modificazioni vengono ancora fatte durante le prove ogni volta che al fuoco della ribalta ci si accorge di qualche manchevolezza.

b) Il regista, per ragioni organizzative, non ha avuto subito tutti gli attori; ne ha approfittato per tenere delle letture, quasi delle discussioni, con alcuni degli attori che fortunatamente avevano le parti principali. In queste sedute la preoccupazione essenziale del regista è stata di chiarire la personalità complessa del personaggio nel suo *sviluppo drammatico*.

c) Per suo conto intanto il regista preparava la pianta della scena (unica) con le sue aperture e la disposizione del mobilio per ordinare i movimenti. Questa pianta è stata in parte eseguita secondo le didascalie del testo, ma vi sono stati aggiunti alcuni importanti particolari creati per dare il pieno risalto ad alcune scene. È stata così creata una piccola porta per l'entrata quasi [...] di uno dei personaggi, a cui in tal modo si viene ad aggiungere una caratteristica che quasi da sola lo definisce.

d) Preparata questa pianta sono intervenute le conferenze con l'architetto Louis Sue per la costruzione dell'ambiente (la sala d'ingresso d'una villa di campagna). L'architetto ha preparato pazientemente non solo il bozzetto ma il *teatrino* di quattro o cinque diversi alzati della pianta propostagli. Infine dopo svariati colloqui è stata scelta la scena che offriva la migliore visibilità di tutti gli elementi accessori: cioè: una terrazza esterna con vista di bosco di pini; una scala d'accesso al piano superiore; la sala da pranzo in cui si svolgono alcuni inizi o finali d'atto. Ma allorché, subito dal primo giorno delle prove in palcoscenico, è stata impiantata questa scena, è risultata non sufficientemente ampia e soprattutto non sufficientemente profonda. Allora l'architetto l'ha modificata nelle proporzioni e *sin dalla seconda prova* in palcoscenico la scena aveva le sue *dimensioni definitive*.

e) Durante questi preparativi proseguivano le prove al tavolo con tutti gli attori. La recitazione del lavoro era fatta atto per atto, scena per scena di seguito riprendendo le stesse battute o le stesse scene non più di due o tre volte al massimo. Il regista non ha mai dato la battuta: si è limitato qualche volta a suggerire con qualche gesto espressivo o con qualche atteggiamento. Si è contentato sempre di piccolissimi progressi e non ha mai insistito per ottenere subito da uno sforzo concentrato il massimo dell'espressione. Questo procedimento si deve in gran parte al tipo particolare di attori a cui si dirige; infatti questi attori della Comédie, in molte cose simili a quelli delle nostre compagnie di giro, sarebbero propensi a dare tutto subito secondo formule scolastiche, sempre uguali, senza approfondire né il carattere né la situazione.

L'unico modo di forzarli a riflettere è di chieder loro di procedere lentamente e per gradi. Già durante queste sedute il regista discutendo si lasciava sfuggire quasi inavvertitamente, ma invece a ragion veduta, i suggerimenti più vari sulla finale interpretazione d'una battuta, sull'azione che avrebbe potuto accompagnare un dialogo, su un particolare di vestiario, sull'accento caratteristico di uno stato d'animo ritornante, ecc... ecc... chiedendo sempre all'attore di rifletterci con comodo e di cercare di meglio: quasi sempre, per non dir sempre, il meglio trovato dall'attore era proprio quello suggerito.

f) Quando nelle sedute al tavolo gli attori hanno saputo e compreso dove avrebbero dovuto arrivare, pur senza esserci arrivati che raramente e per momenti è avvenuto il passaggio al palcoscenico, con una scena provvisoria, ma precisa: nelle dimensioni, nelle aperture, nella disposizione del mobilio. E qui si è avuta tutta l'impostazione del movimento dei personaggi. Tutti gli elementi della scena: aperture, mobili ecc... sono designati con una lettera ad uso esclusivo del regista: l'attore segna sul suo copione a suo modo tutti i movimenti che gli vengono suggeriti. Bisogna dire che son questi movimenti che finora hanno dato vita alla commedia, ai personaggi, alle situazioni, alle battute. Questo particolareggiatissimo studio dei movimenti non si può apprezzare appieno che sul copione: nemmeno alla rappresentazione apparirà perché sembrerà talmente logico e coerente che nessuna altra idea gli si potrà opporre. Dal copione dunque risulta che questi movimenti anziché determinati dal testo sono quasi determinati sul testo stesso. E questo intendiamoci non è un semplice effetto, diremo ottico, ma ha le sue buone ragioni nelle qualità del testo stesso. Il quale manchevole di passaggi e spesso arbitrario chiede all'opera del regista la giustificazione di ogni battuta, di ogni azione, di ogni sentimento. Ed in questo s'è visto come l'opera di un regista (senza mezzi esteriori facili e di effetto) può veramente creare il qualcosa dal poco e talvolta il molto dal nulla. Ogni movimento completa e rifinisce esattamente un carattere: prepara un'azione, copre, giustifica e fa quasi diventare bello l'errore; crea gli spazi di tempo necessari a legare ciò che è slegato; crea l'atmosfera adeguata in cui le scene successive si svilupperanno quasi per necessità. Né parlando di movimento si deve pensare allo spostamento frequente e subissatore del testo: non si tratta che dello sfruttamento di tutti gli spazi, della caratterizzazione di ogni modo di star seduti, di ascoltare, di far vivere gli oggetti più esteriori, fino al vestito o ai capelli del personaggio. Tutto ciò insomma che un grande attore può inventare per il suo personaggio qui è inventato dal regista per tutti. Questo movimento che talvolta sembra momentaneamente affidato all'attore finché non si trova a suo agio in quello suggerito dal regista, è fissato con molta precisione e rigorosamente ripetuto perché non si perda; in realtà non si può perdere perché viene a far parte integrante e assolutamente indispensabile del testo. Non si può perdere che il superfluo.

g) Durante queste importantissime prove s'impone logicamente anche l'interpretazione del testo; anzi mi venne fatto osservare come gli attori (del resto assolutamente impratici di simile metodo di lavoro) non afferrassero

subito la stretta colleganza fra i movimenti ed il senso delle battute e si scu-
 sassero degli errori di movimento dicendo di aver pensato al senso, degli er-
 rori di interpretazione dicendo di esser preoccupati delle azioni. Ma il regi-
 sta mi ha dichiarato che era logico che non afferrassero ancora questo rap-
 porto e che anzi il difetto di questi attori era di correr troppo e di rischiare
 di far subito tutto quello che gli si chiede senza rendersene abbastanza con-
 to e riuscendo così uno spettacolo qualunque senza nessuna profondità.
 Dove mi meravigliavo della lentezza, egli si lamentava della precipitazione.
 «Gli attori, a prove come queste, dovrebbero non capire più niente, a forza
 di volersi rendere ragione di tutto; questi invece sanno già troppo quel che
 devono fare e lo fanno mediocrementemente: bisogna forzarli ad andar piano».

h) In una delle più recenti prove è stata portata una lieve modificazione
 alla disposizione del mobilio in vista delle necessità del IV atto; questa mo-
 dificazione non turba gran che i movimenti già fissati, rende più logica e
 complessa la distribuzione caratteristica del mobilio, offre, se è possibile,
 maggiori possibilità nelle variazioni della composizione dei gruppi, e porta
 avanti alcune scene importanti che restavano un po' nell'ombra.

i) In un mese circa di prove (un po' meno per l'interruzione di qualche
 giorno) di circa tre ore l'una il lavoro è stato interamente provato al tavolo
 parecchie volte, e sul palcoscenico due e anche tre volte per tutti gli atti
 provati (4, resta il 5°). Dopo il fissaggio del movimento verrà la rifinitura
 dell'interpretazione con tutte le sue sfumature di tono. Alla prossima prova
 (lunedì 25) ci sarà una conferenza sul vestiario (moderno; attuale).

II: Visione dei più importanti spettacoli di Parigi. Breve cenno sulle
 loro caratteristiche.

Madame Bovary, riduzione e regia di G. Baty. 20 quadri.

– Il taglio in quadri senza continuazione di azione stanca e distrae. Dif-
 ficilmente, per ragioni tecniche, tutti i quadri sono allo stesso livello, né, ciò
 che è peggio, dello stesso stile. Lo stile non ha alcun carattere particolar-
 mente Flobertiano, sia nella scenografia, dura e cruda senza l'atmosfera do-
 lorosa giustificatrice del dramma, sia nella recitazione poco approfondita: la
 protagonista (M. Jarnois) dice; il farmacista è caricaturato e meccanizzato.
 Nessun personaggio ha mai quella rotonda completezza del romanzo e non
 si giustifica mai dei suoi atti con la propria vivente umanità, il che dovrebbe
 sempre avvenire a teatro. Alcune felici trovate tecniche, ma incongruenti e
 inutili: p. es.: lo sfumarsi di una scena in un'altra con effetto cinematografico
 impressionante, ottenuto con spostamento di piani vocali ed accorto gio-
 co di luci; p. es. il modo di rendere una festa di fuochi d'artificio, facendo
 passare sul viso degli attori delle luci variamente colorate.

La duchessa d'Amalfi di John Webster. Riduzione di Henry Fluchè ve.
 Regia di Louis Ducreux direttore della compagnia del «Rideau Gris» de
 Marseille.

– Una compagnia di ottimi attori dilettanti ha recitato questo tremendo
 dramma elisabettiano; e ne ha fatto una buona cosa, franca e sincera; ma

solo fintanto che non si tocca il «terribile» allora tutto cade. Perché dei giovani attori non riescono a sorreggere certi fatti e certe parole. Quando la giovane duchessa lancia le sue imprecazioni contro il marito non si fa altro che soffrire dell'inadeguatezza del tono. Certi sentimenti, e certi atti, magnificamente teatrali (come la pazzia lupesca del protetto della duchessa) chiedevano dagli attori degli sforzi giganteschi. Ma intanto come si arrischiano!

Le Médecin malgré lui al palazzo degli sport su di un ring. Regia di Barjaq, «compagnie des quatres [...]».

– Edizione molto andante; non si vedeva la pausa; il movimento era assolutamente inadeguato alla scena centrale. Si vedeva chiaramente che ci si può benissimo arrivare; ma primo errore è stato di occupare una parte della piattaforma, con un piccolo, inutile scenario; e poi di aver addossato ad essa un carro, nascosto da una tenda, per l'entrata degli attori; mentre sarebbero bastati quattro sgabelli in scena e che gli attori vi salissero dalle scalette, rendendosi ben conto che alle loro spalle c'era il pubblico. Niente più di un grazioso scherzo a cui mancava ogni spirito «gaulois».

Volpone di Ben Jonson, nella riduzione di Stefan Zweig, rifatta liberamente da Jules Romains... (!!)

Regia di Charles Dullin.

– Bella commedia, ben presentata, ben recitata. Di gran lunga il migliore spettacolo che si possa vedere presentemente a Parigi. Ma bisognerebbe rifarsi agli originali degli elisabettiani. Nelle riduzioni francesi c'è sempre un qualche cosa che ne guasta il tono o m'inganno? Nella *Duchessa d'Amalfi* e in questo *Volpone* ci sono due personaggi troppo simili perché sian dovuti ad una opera così vivace e fantastica, mentre assai più facilmente sembrano dovuti ad una accomodante mentalità francese declamatoria. Quel Bosola e questo Mosca che hanno a schifo il male che fanno, mi sembrano falsificati: rompono lo stile. (O lo stile è una mistificazione!) Questa specie di rivendicatori sociali son veduti da un «après-Victor Hugo», anzi da qualche socialistardo dei tempi nostri. Bosola non è un martire della società cattiva e Mosca, il nome stesso lo dice, è un piccolo essere ignobile che passeggia a piacer suo sulle immondizie, una specie di loro Arlecchino, non un ampolloso rivendicatore dei diritti del Bene. Questo è l'unico, ma grave appunto da muovere a questa bella messinscena. Le scene di Barjaq per questo *Volpone* sono assai gustose, benché un pochino stonate; la sua è una Venezia un po' troppo disegnata gentilmente e assai più trecentesca che cinquecentesca; ma il colore e alcune ben scelte caratteristiche stilistiche sono pieni di grazia. S'intenda sempre un po' troppo di grazia. Molto belli i costumi alcuni dei quali ottenuti con sapienti imbottiture fanno un effetto splendido, ingrandendo l'attore alle proporzioni del suo personaggio. Gli attori quasi tutti ottimi, compreso il regista che ha solo stonato un po' recitando una tirata sull'«oro». Facendo *Corbuccio* l'attore Vibert si divertiva talmente della sua ignobile decrepitudine da arrivare alla grande pausa; in *Leone* l'attore Vital era magnifico di affettuosa, potente, ingenua truculenza; e nel *Giudice* l'attore *Gildes* ha dato la sensazione di un debole subissato non solo dalla

potenza dei cattivi ma dal suo stesso carattere fisico e morale, debole di voce, prudente di gesti, titubante e pudico oltre misura nell'inchiesta.

Elettra di Jean Giraudoux. Regia di Louis Jouvet.

– Bisogna riconoscere che il lavoro si lascia ascoltare: con la sua pioggia di trovate che a furia di esser meccaniche diventano cretine (come quella di far le Erinni bambine sbarazzine), con le sue frasi succulente, con i suoi gelidi paradossi. Il senso vorrebbe esser sempre lo stesso: la denuncia del pericolo insito nella forza irresistibile della giustizia, nella vitalità del dovere che non si addormenta e che trascina tutto alla rovina nelle sue rivendicazioni, di fronte all'aspirazione di pace e di gioia di una specie di borghesia che giustifica le sue ingenuità e i suoi delitti come diritti alla vita. Ma è ben sicuro l'autore di non essere in fondo, benché voglia far credere che è pacifista, dalla parte dei dinamitardi? Di non condividere la passione di purezza di *Elettra* (che vorrebbe far passare per insopportabile pericolo, per pesante minaccia) come altra volta quella di guerra del poeta che morendo non diceva una bugia (come si vorrebbe facilmente far credere)? È già un buon segno che nelle sue opere si possa prendere parte per coloro che egli vorrebbe coprire di ridicolo. Ma quante brillanti scemenze gratuite: p. es.: due formidabili tirate antimatrimoniali costruite a furia di paradossi meccanici (giustapposizioni, contrasti, elenchi ecc... ecc...) e di luoghi comuni... [...]. La scena era rappresentata da un atrio in stile barocco-rustico fuori stile, con la sua solidità rispetto agli scherzi letterari della commedia. Ho trovato fortissimo attore Renoir, figlio del pittore, e fratello del regista cinematografico, che ha fatto di Egisto qualcosa di più che non gli permettesse il testo. Buono di tanto in tanto il regista nella figura-coro di un pezzente che nessuno osa prendere a calci, perché tutti lo credono un Dio, e le cui fesserie ognuno trova ragionevoli, per la stessa ragione. Un po' l'autocaricatura dell'autore, che, qualunque cosa dica, gli trovano un significato perché è un... padreterno della letteratura contemporanea.

Le mariage de Figaro, regia di René Rocher.

– Spettacolo molto neutro. Un bene che la migliore messinscena è quella che non si avverte; ma è troppo facile e spicciativo riuscire a non farsi vedere, rimanendo assenti. In fondo è parso che si sia voluto dare all'insieme il carattere gaio e festoso di melodramma da camera (le figurazioni erano estremamente ridotte). Sarebbe già stato qualche cosa insistere sul tono lieve, dando alla leggerezza nei momenti necessari il tono ironicamente consapevole e sicuramente padrone del tempo con gioia consapevole. (Questa è forse la migliore idea generale per la messinscena de «Le nozze» poiché a darne una fiera interpretazione sociale, cui forse avrebbe acconsentito l'autore, osta lo spirito trasfiguratore con cui fu vista questa... orrenda società ed osta la brutta scena dell'agnizione di Figaro e Marcellina). Di tanto in tanto però le intenzioni che la critica e la storia danno giustamente a Figaro venivano fuori con strappi di tono sgradevolissimi. In realtà forse bisognerebbe mettere in scena queste «Nozze» come partendo gioialmente per un allegro melodramma; ma arrivati sul palcoscenico e sicuri di non essere più

disturbati, improvvisando lì per lì un certo vento si prenda che riesce a scombinare i piani previsti e a far succedere il contrario di quel che ci si attendeva. Ma questo è un altro discorso. Le scene pulitine e decorose; degli attori ottimo uno solo: Charles Martinelli che ha fatto un *Brid'oison* formidabile: grosso, grande, panciuto con una parrucca che ripeteva la stessa caduta delle due flaccide guance attraverso le quali la parola lenta e sincopata di tanto in tanto da un affannoso sospiro esce balorda ed enorme.

Comédiens routiers. Variétés. La coupe enchantée de La Fontaine et Champmeslé. *Picruchole* d'après Rabelais par Léon Chancerel (ossia Leone... Fortunello).

– Con quanta speranza sono andato a vedere questa compagnia! E non tutta è stata delusa, anzi. Ma mi aspettavo qualcosa di più robusto, e popolare in un senso meno infantile. Ottima è stata la parte pantomimica, sonorizzata quasi all'uso dei cartoni animati; ricca di trovate e di spirito di gioco allegro; non abbastanza vivaci, un po' troppo pulitamente letterarie le recitazioni corali della *Complainte de Cornouaille* e della *Ballade des pendus* di Villon. La commedia di La Fontaine è una cosina graziosa, recitata con una inesperienza un po' acerba: i personaggi erano tutti in maschera meno le donne e questo stonava: la maschera chiede la maschera. Finalmente la tragicommedia presa da Rabelais, in grazia ad uno sforzo adattatore che ne ha fatto una tirata politica attuale contro gli aggressori della Roosveltiana quarantena, aveva perduto quasi completamente di vista Rabelais; e non è poco! In compenso aveva di tanto in tanto delle buone cose: come un coro di colossali guerrieri (3) e uno di popolani, questi ultimi specialmente ben raggruppati e sinceri con un accoramento veramente partecipe delle loro buone intenzioni.

L'opéra de quat'sous. Bert Brecht ha rifatto John Gay; Tallon e Mauprey hanno rifatto Brecht, così vattel'a pesca che roba è quello che senti; di chi è; e perché è. Alla fine c'è persino la «Ballade des pendus» di Villon che non si sa proprio da che parte ci venga. Così come è stata data, molto mediocrementemente, anzi male, non appare gran che. Né se ne afferra bene il significato che forse vorrebbe essere sociale. Che ragione ha mai di sollevare la poveraglia contro la polizia che non vuole impiccare un mascalzone, uno sfruttatore di poveri che non è riuscito ad essere sfruttatore della figlia perché questa si è voluta sposare con quel mascalzone? Con che diritto fa la figura del rivendicatore anche lui? Gli attori, per necessità delle parti cantate, sono stati scelti al varietà, con l'effetto di perdere quasi completamente la drammaticità di certe scene. L'orchestra avrebbe dovuto essere di fisarmoniche, di violini, di organetti; le scene o fantastiche per mezzo di volgari elementi usati e sciupati, o realisticamente impregnate di muffa, e costruite di stracci e di belle cose ridotte sudice e rotte. Dicono che c'è un bel film: si capisce.

Non rendo conto di una rivista, cui ho assistito per sbaglio, a sfondo politico di tendenza destra, abbastanza divertente, ma non straordinaria. E di uno spettacolo presentato all'Esposizione da una compagnia di giovani sviz-

zeri: un *Guglielmo Tell* pietosamente recitato e da cui son scappato al terzo quadro (ce n'erano 10!).

III: Conoscenza personale con i sottototati registi.

Gaston Baty che mi ha promesso di farmi assistere alle sue prove appena comincerà la lavorazione del nuovo dramma *Madame Capet*.

Charles Dullin che mi farà anche conoscere i metodi della sua scuola.

Louis Jouvet che mi farà assistere alle prove, dopo la ripresa di «*Knock*».

Léon Chancerel che mi farà assistere al lavoro dei suoi «*Routiers*» e forse recitare con loro.

IV: Visite ad esposizioni e monumenti.

All'Esposizione: importante mostra internazionale di bozzetti teatrali.

Due mostre di arte moderna; una esclusivamente dedicata agli indipendenti, una (meno interessante) più generale.

Esposizione di manoscritti miniati alla Nazionale. A parte il grande valore artistico, interessante per costumi, disposizioni, colori...

Id. al castello di *Chantilly*; dove ho conosciuto il [...] *Henry Malo* che mi ha concesso di guardare il famoso *libro d'or* del duca di Berry e mi ha dato il permesso di consultare tutte le cartelle della collezione di disegni del Museo, una delle più importanti del mondo.

Museo delle arti decorative: importantissima per gli infiniti suggerimenti scenici che offre dal medioevo ai giorni nostri.

Versailles: I Trianon.

Orazio Costa

Alla R. Accademia d'Arte Drammatica
Roma

Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il secondo mese di permanenza a Parigi (22 Ottobre-22 Novembre 1937) ⁴⁷⁸

I: Assistenza alla regia di Jacques Copeau per la commedia «*Asmodée*» di François Mauriac.

⁴⁷⁸ Documento manoscritto di 12 pagine con firma in calce conservato presso il Fondo Costa della Biblioteca «A. Spadoni» di Firenze, che si ringrazia per averne consentito la pubblicazione in questa sede. Per alcune parole di scarsissima leggibilità si è preferita l'omissione, segnalata tra parentesi quadre con i punti di sospensione.

Definito il movimento di tutti e cinque gli atti, ed ottenutone un primo fissaggio parziale, si è in un certo senso ripreso il lavoro daccapo, per rendere vivo e coerente il gioco scenico che dava ancora soltanto una impressione meccanica di artefatto. Intanto, sui suggerimenti già avuti, gli attori erano venuti maturandosi al senso del personaggio, delle varie situazioni, delle particolarità di alcune battute; non si trattava più che d'incontrare e far combaciare questo senso intimo del dramma con la sua manifestazione esteriore che è il movimento. Gli sfasamenti tra l'uno e l'altro sono stati dapprima evidenti; avveniva, ad esempio, che un'azione rimanesse del tutto priva di significato fino al suo compimento, o che, viceversa, il significato si esaurisse prima del compimento dell'azione relativa; oppure avveniva che il ritmo di una azione si sviluppasse indipendentemente da quello d'un movimento psicologico corrispondente e si concludesse troppo presto o troppo tardi. Ma denunciate queste mancanze dal regista, l'insieme lentamente, sicuramente, si componeva, (verrebbe voglia di dire si ricomponeva) nell'ordine, e nello stesso tempo scomparivano quelle cuciture bianche che sono troppo spesso i segni della regia. Pareva proprio che «la cosa» si risolvesse in sé per sua stessa forza. In realtà accadeva di dover riconoscere che in taluni punti l'interpretazione superava le possibilità del testo e allora o si cercò con ultime piccole trasformazioni di elevarlo fino ad essa, oppure ci si rassegnò a perdere certi effetti per non rischiare di farli apparire senza una profonda, intelligente ragione.

Credo che, specialmente da queste ultime osservazioni, si comprende chiaramente, come questa regia, per quanto meticolosa ed assolutamente creatrice sia risultata un capolavoro d'invisibilità. Nemmeno i critici più acuti se ne sono potuti rendere conto e non hanno potuto far altro che lodare genericamente «l'atmosfera», la «distribuzione delle luci» senza accorgersi che dalle lodi che indirizzavano talvolta all'autore buonissima parte tornava ad onore del regista. Le prove degli ultimi quindici giorni sono state tutte eseguite in scena, con l'arredo ed il materiale definitivo; l'ultima settimana con le luci e con i vestiti, prestabiliti in un'apposita riunione. Due o tre volte le prove normali sono state alternate con prove al tavolo, destinate alla memoria precisa del testo. È curioso osservare che queste prove si chiamano qui «all'italiana»!

Lo spettacolo è andato in scena il 22 Novembre esattamente 60 giorni dopo la prima prova. Il successo è stato di portata molto normale. La critica, di pareri assai diversi, ha, a seconda dei casi, rilevato la deficienza del lavoro, o addirittura scomodato i... Vangeli e... Dostojewski.

Rimane da chiedersi se il regista ha veramente ottenuto quel che voleva; se ha fatto tutto quel che avrebbe potuto per ottenerlo. Certamente, e per riconoscimento del regista stesso, non ha ottenuto quel che voleva: il carattere che aveva voluto imprimere ai personaggi è stato notevolmente modificato dagli attori, o non è stato con sufficiente attività personale sviluppato. In vero la complessità psicologica di un personaggio, per quanto sottolineata dallo stesso autore, sfugge a questi attori, che tendono a incasellare il loro

personaggio in un tipo già loro abituale e facile al pubblico. Il regista avrebbe potuto imporsi, insistere, esigere: non ha voluto, non è nel suo sistema: preferisce che l'attore rimanga ad un livello magari lievemente inferiore riguardo alla profondità, piuttosto che tenti di trasformarsi, senza una intima convinzione, senza dare l'assoluta certezza che sarà sempre garante di quello che fa. In parole povere preferisce una parte veramente ben recitata in tono minore alla stessa parte incertamente abbordata in tono maggiore. Non si deve cioè chiedere ad un attore più di quel che può dare. Questo è molto saggio ma non credo che agirei nello stesso modo.

Per le stesse ragioni non ho mai osservato che il regista si sia occupato con sufficiente tenacia dell'intonazione delle varie battute. Non le considerava che in blocco, suggerendone appena all'attore le linee generali, e talora, con un gesto o con un atto mimico, qualche tono particolare, mai dando lui stesso l'intonazione. Ottima cosa; ma così è difficilissimo (io dico impossibile) strappare gli attori a quel maledetto tono teatrale che serpeggia in ogni loro espressione, a quel fare un po' distratto con cui spacciano le loro battute come fossero di terze persone. Certo molto di questo, come del resto ho già osservato, proviene dall'aver a che fare con attori le cui qualità possono essere da un buon regista esaltate, ma i cui difetti sono probabilmente inguaribili.

II: *Visione dei più importanti spettacoli teatrali, e osservazioni.*

Uriel d'Acosta: 3 atti e 6 quadri da Gutzkow. Messa in scena di A. Granowski. Compagnia ebraica «Habimah». Per ragioni del tutto materiali la prima impressione è stata cattiva: in una scena troppo povera e troppo visibilmente improvvisata l'atmosfera del primo quadro non si è affatto creata. Era un prato, avrebbe potuto altrettanto bene essere l'atrio di una casa. Ma poi procedendo verso la fine del lavoro il fascino incontestabile di questa prodigiosa compagnia ha preso il sopravvento, specialmente nella rappresentazione di interni ieratici, in cui pare addirittura che dietro le indefinibili tende si aprano, rimbombanti di echi, i misteriosi veri sacrari di una grande fede; lì, nelle pause che separano le battute, i canti e i suoni, giustamente misurate perché gli inesistenti echi possano essere stati creati dalla fantasia sollecitata, si ha, come non mai, la certezza di trovarsi di fronte all'atto nella sua irripetibile realtà, alle persone nella loro unica forma. Si respira il teatro, che è vita una volta per sempre.

Mirabile è l'applicazione alla caratterizzazione del personaggio dalla voce prima ancora che da qualunque altra caratteristica. Senti questo Uriel di cui ti pare che la voce, profonda, suadente, vellutata, sia abituata ai colloqui interiori con la propria anima. Senti la voce geometrica, secca ed ossuta, tutta consonantica del dottore da Silva. Senti i due registri di questa Giuditta (la Rowina!) di cui quello chiaro, candido di fanciulla contrasta perfino con il maturo fisico dell'attrice, ma quello pieno dei momenti tragici invade il silenzio come un suono di tromba. Ma senti soprattutto questo rabbino, questo certamente-rabbino, questo attore-rabbino: ha a sua disposizione tre

registri, e tre ordini di movimenti: con una serie di minuti movimenti accartocciati da vecchio ottuagenario, una piccola voce piatta, nasale, acerba; con gli ampi gesti quasi magici, che l'ingigantiscono quando parla in cattedra, un'alta voce potente, piena di sinuose intenzioni retoriche; infine negli istanti che, quasi irrigidito, si rivolge dentro di sé, un armonioso canto, un lamento inumano su versetti biblici, come se un demone parlasse per lui; e dalla parola al canto un trapasso continuo, senza soluzione. Una tale plasticità vocale pare del tutto legata alla tensione sentimentale, e forse è; ma alla base di tutto c'è una tecnica che bisogna prima riconoscere, poi conoscere, se si vuole fare veramente del teatro.

Il dramma non mi risulta particolarmente interessante, e poi (forse per la creazione di spettacoli in un paese d'altra lingua) troppo infarcito di movimenti coreografici. Movimenti di danze festive, assolutamente pieni di stile e di carattere, ma troppo lungamente sfruttati.

Questo è stato, finora, l'unico spettacolo a cui abbia sentito il desiderio e l'opportunità di tornare. Infatti ci sono tornato: come avviene per ogni cosa veramente bella, non l'ho trovato che migliore. Avevo nel frattempo visitata una mostra di disegni e acqueforti di Rembrandt, ho potuto apprezzare quanto il regista si è servito di quegli studi del ghetto di Amsterdam, per realizzare l'ambiente ebraico amsterdamese, che doveva mettere in scena, soprattutto per certe figure di sfondo; e, dai pochi accenni, che un'illuminazione improvvisata su un palco scenico altrui poteva suggerire, per l'illuminazione drammatica delle scene [*sic*].

D'altra parte ho potuto particolareggiatamente osservare lo studio dei movimenti caratteristici dei singoli personaggi, mantenuti sempre con una coerenza ed un'armonia mirabili e soprattutto per quel fuoco interiore che anima tanta tecnica, facendone ad ogni momento scaturire la necessità assoluta.

Le rêve de Golem: tre atti e undici quadri di H. Leiwik. Regia di A. Lindberg. Compagnia «Habimah». È incredibile come si può non capire assolutamente niente, non riuscire a seguire nemmeno una scena. Questa storia messianica in vesti moderne (giacché si tratta di futuro) con fucili e bombe sa d'artificio. Si sentiva la caratteristica impronta di una non simpatica regia russa, esasperata e simbolizzante, che per fortuna non si avvertiva nella regia di *Uriel d'Acosta*. Pareva nella guerra tra Gog e Magog di assistere ad un qualunque dramma di propaganda con lotte tra bolscevichi ed antibolscevichi. L'esasperante ricerca di effetti, ottenuti con scatti continui di voce e di movimenti, era spiacevolissima, come anche la presenza di comparse che, benché addestrate nei movimenti, risultavano indifferenti all'azione. Di straordinario, (poiché qualcosa di straordinario non può mancare ad uno spettacolo, sia pure infelice, di questa compagnia), solo l'attrice Rowina nella parte del Vero Messia. Per quanto possa parere strana la cosa, una soluzione unica del problema di dare all'uomo divino qualcosa di fisicamente trascendente! Mi ha colpito nella tecnica di questa compagnia, così come mi colpì in una compagnia giapponese, l'uso apparentemente

primitivo ed ingenuo di sottolineare con un colpo di gong o di tamburo i momenti cruciali d'un dramma; esso risponde ad un meccanismo psicologico che non manca mai di funzionare e per cui quando, già preoccupati da una situazione critica, sentiamo un rumore, immediatamente, lo riferiamo ad essa precipitandovi in pieno e facendo tutt'uno della sensazione fisica e della passione sentimentale.

Celui qui reçoit les gifles di L. Andrejef. Regia di Pitoëff. È uno di quei lavori che non si possono più sentire, tanto ogni battuta suona falsa, con i suoi significati trascendentali; tanto ci ricorda tutto ciò che ha accompagnato e seguito questa forma di letteratura. Cose ben morte. Ma forse qui ce se ne accorge meno, se le si rimettono in scena dopo 16 anni dalla prima volta. E quanto inutilmente! È vero che qui però i «giovani» sono ancora i giovani di «allora» e pochi hanno evoluto; è quindi fatale che essi giudichino i loro primi «exploits» (così poco veri, così legati alle contingenze tragiche del dopoguerra) come qualcosa di ancora necessario: qui si culla ancora come un bambino qualcosa che è ben vecchio, e forse morto. Per questo abbiamo più di loro il diritto di sentirci vivi e vitali noi che vogliamo cose che superino l'immediata contingenza per andare incontro ad un uomo più eterno.

La mère di V. Margueritte da M. Gorki. Regia di H. Lesieur. Brutta copia di una messinscena russa. D'intenzioni dichiaratamente propagandistiche, aborda tutte le situazioni con una presuntuosa pesantezza, con la retorica più arrabbiata, sfruttando allegramente i luoghi comuni più banali, e tutte le più volgari maniere di procurare l'applauso. E tutto in una forma assolutamente slava, incompatibile con la lingua e con lo spirito di misura francese. Qualche buona situazione, fritta e rifritta dal cinema russo: la vecchia che impara a leggere; i caporioni russi che giocano a cuscinate come bambini... «i lioncelli!» e così via. Povero popolo, se questo dovesse essere il suo teatro; se teatro dovesse significare imbottitura di zucche a mezzo di facilonerie commoventi e sobillanti, di paroloni e di spiritualistiche invocazioni all'«ha-a-ah-me» come dicono loro, e pare che abbiano fame! Gli attori discreti, ma non abbastanza umani; il testo e ancor più la regia li impediscono dal meglio. La madre scopre la «comédienne» appena alza la voce e di buona contadina russa diventa di punto in bianco una pessima Athalie. La scena costruita, assolutamente priva di organicità, (non voglio pensare allo stile) a due piani, anzi tre: primo piano, a livello del palcoscenico, costruito (la cucina della madre) arredato verticalmente, fin nelle ragnatele e nel mestolo per l'acqua, fin nelle ciotole di legno e nel samovàrr arrugginito; secondo piano, una strada, con fondale... dipinto rappresentante una officina; piano terra, invasione dernier-cri (ma non era dunque finito?) della platea con piani inclinati di sapore decorativo: la bolgia della confusione; e dentro, attori ora scatenati in grida, discorsi, spari e botti, ora raggelati e ammutoliti in interminabili pause di minuti. No!

Les chevaliers de la table ronde di Jean Cocteau. Regia, scene e... mobilio dell'autore. Una commedia che avrebbe potuto esser nuova 17 anni fa. L'unica cosa che forse ha di nuovo, benché l'autore ci assicuri che ciò avviene

per puro caso teatrale, è l'automatica fatalità del trionfo del bene sul male, del vero sul falso, dell'uomo cosciente della propria dura, tragica realtà, dell'uomo incantato nei sogni di una mentita felicità. Teatro fatto da uno scrittore che sa il fatto suo; ma di battute slegate e slogate, che la reverente buona volontà degli spettatori, in omaggio all'intelligenza, ingessa di pesanti presunte profondità. L'intelligenza umana è tale che, se si ricorda del cuore, riesce tutto a ricollegare, dappertutto a trovare risonanze ed appigli. Di divertente, e, forse, trovata base di tutto il lavoro, c'è la creazione (d'altronde abbastanza imprecisa ed incaratterizzata) di un originale personaggio. Si tratta di un demonio che, per opera del mago Merlino, assume le sembianze di diversi personaggi reali. Avviene così che gli attori che recitano la parte di quei personaggi recitino una parte di quella del demonio, che senza essere impersonato da un unico attore è, pur spezzettato, unitario nelle manifestazioni mimiche che gli sono attribuite. Gli attori stranamente mediocri, per non dire cattivi, tranne uno, passato a questa compagnia dall'assai migliore compagnia di provincia del «Rideau gris de Marseille». Graziosi i costumi che però stonavano, nella loro quasi fedele stilizzazione duecentesca con le scene senza carattere e con i mobili assolutamente idioti, fatti di bandone verniciato in bianco, di filo d'ottone e di vetro. A un certo punto si ha il dubbio che in certe linee c'entri addirittura la psicanalisi delle visioni oniriche; ma siccome così il tutto sarebbe anche più idiota e inconcludente è preferibile scansare il sospetto.

L'échange di P. Claudel. Regia di Pitoëff. Questo dramma è assai bello, e, contrariamente a quello che si potrebbe credere leggendolo, così letterario e statico com'è, guadagna molto ad essere recitato; anche se non bene; guadagna soprattutto in chiarezza. L'autore nella prefazione spiega che questo dramma nasce dalla presenza di varie tendenze, anzi di varie personalità dentro di noi secondo il versetto del cantico che dice «Ci sono due uomini in me»; più uomini, e delle donne, (aggiunge l'autore) per cui avvengono continui scambi che danno forma alla nostra personalità nelle sue manifestazioni esteriori. Quindi in questo dramma si aggiungerebbe, alle tre unità tradizionali, una quarta unità fondamentale. In realtà l'innovazione è più banale di quel che potrebbe sembrare, poiché, (lo insegnava l'antica rettorica ed il riscoprirlo è una prova di verità) ogni dramma, meglio ogni opera di poesia, è nella sua interpretazione letterale un dramma di personaggi, ed è, in una interpretazione simbolica, sia un dramma di forze universali, e quindi rappresentazione di un conflitto, o persino «del» conflitto, universale; sia un dramma di forze interiori alla personalità umana e quindi rappresentazione del conflitto che presiede all'unità di questa personalità. Forse sarebbe bene che gli autori pensassero, almeno a posteriori, a questi fatti dello spirito, per confrontare le loro opere con qualche cosa di più solido che non la così detta vita di tutti i giorni o (peggio) le infinite assurde finzioni delle combinazioni arbitrarie. Quest'opera è stata recitata la prima volta nel '14 da J. Copeau al Vieux Colombier; ritorna dopo quasi mezzo secolo di vita (è del '93) portando solo qualche non grande macchia del transitorio

del tempo in cui fu scritta. Il tono di alcune scene è quasi biblico, certe realtà dei rapporti tra uomo e donna sono intuite con una freschezza ed una novità assolute: è una di quelle opere che fa parte del ciclo moderno degli «Adami» cioè del tentativo contemporaneo della poesia di riporsi davanti all'uomo in quel che v'è in lui di più originale ed eterno. La messinscena era discreta; la lunghezza dei dialoghi e delle battute giustificata e ritmata da sobri movimenti; ma la recitazione da parte dei due uomini soprattutto (un anziano, Pitoëff, che faceva il giovane sfrenato e bramoso di vita; e un giovane, costretto nella maturità del banchiere) modesta: il giovane dev'essere un giovane, e la parte del banchiere, forse la più difficile del lavoro, richiede una tale complessità di giudizio, una tale comprensione di una specie di seria mistica del denaro, che non può esser affrontata da un attor giovine, sia pure in ruolo abituato di caratterista. Ludmilla un po' troppo stracchetto, senza raggiungere mai l'imponente serenità o la tremenda angoscia che sono del personaggio.

III: *Frequenza all'istituto di fonetica.* Mi ero iscritto dapprima solo ad un corso per stranieri, utilissimo ma solo rispetto alla pronuncia ed alla dizione francese. In seguito venuto a conoscenza dell'esistenza di un corso di fonetica generale, seguendo la mia antica convinzione che uno speciale studio di questa disciplina debba stare alla base di ogni forma di dizione e di recitazione, mi sono iscritto e ne sono contento. Una parte del corso: fonetica applicata alla storia delle lingue romanze, completa i miei studi universitari di linguistica, ma un'altra, fonetica generale mi dà una quantità di nozioni indispensabili sia ad un attore che ad un regista e sulle quali, se ne avrò il tempo e la possibilità, conto di organizzare un piano di lavoro per la tecnica, tutta particolare, dell'uso artistico della voce parlata, in modo da poter possedere e insegnare la maniera di ottenere senza pregiudizio della salute e degli organi vocali, il massimo degli effetti artistici nella caratterizzazione vocale del personaggio e nella più complessa manifestazione delle sue passioni.

IV: *Inizio d'una inchiesta sul movimento teatrale contemporaneo.*

Credo che di questa inchiesta non potrò rendere conto che alla fine della mia permanenza. Comunque una prima informazione d'indirizzo l'ho avuta chiedendola a Raymond Cognat a cui ero stato presentato da Copeau, e che è stato, all'Esposizione, il direttore della classe 70, cioè l'organizzazione delle mostre e degli spettacoli dei teatri sperimentali. In modo generale (e non è certo una novità) si può dire che il movimento teatrale dei giovani discenda direttamente o indirettamente dall'azione di J. Copeau, i cui allievi e collaboratori si sono fatti a loro volta iniziatori. Ma esistono vicino a questi di tendenze tra sociali e religiose, altri di tendenze assolutamente intellettualistiche (p. es.: «Art et Action»). Le ragioni e gli scopi di questi movimenti m'interessano in particolar modo per la comprensione spirituale del teatro. Praticamente però sarà di maggiore interesse il movimento che av-

viene nelle province, in quanto esso nasce per andare incontro a vere esigenze e non per soddisfare particolari idealismi. Il teatro di provincia è notoriamente in pessime condizioni; affidato per lo più ad iniziative economicamente ed artisticamente povere va definitivamente cadendo nelle mani dei dilettanti, cioè dei filodrammatici, il cui repertorio facile e banale corrisponde abbastanza bene a quello dei nostri filodrammatici. Ora contro questa grave crisi si vanno attivamente interessando sia dilettanti di più colte e più profonde intenzioni, rinnovando ed allargando il repertorio, sia addirittura i legislatori che vanno chiedendo leggi per istituire in Francia le compagnie di giro, base della nostra organizzazione teatrale, e che, pure, ci sembrano così in arretrato sulle forme più evolute di altri paesi. Continuerò informandomi delle tendenze scenografiche e delle influenze che gli stili di regia stranieri possono far pesare su questo movimento, che, se non privo d'interesse, è troppo lento per aver la probabilità di dare presto dei frutti veramente notevoli.

V: Visite a musei e località d'interesse artistico.

Mostra di acqueforti e disegni di Rembrandt: Ne ho sottolineato, (a parte il principale interesse artistico) a proposito di uno spettacolo dell'Habimah, le alte potenzialità suggestive dal punto di vista registico, per l'invenzione di tipi e per le illuminazioni drammatiche.

Mostra del Greco: Oltre che di logico interesse artistico, indispensabile alla comprensione e al giudizio che si deve darne, delle tendenze estetiche e spirituali della generazione immediatamente precedente alla nostra, della posizione gravemente critica in cui affrontò i problemi dell'arte moderna.

Collezione di numerose opere di Cézanne presso Jean Victor Pellerin: Jean Victor Pellerin è lo scrittore autore di «Cris des Coeurs» e di «Têtes de rechange», ed è uno dei più ricchi collezionisti di quadri di Cézanne. L'emozione per la grande bellezza dei quadri è stata accresciuta dal fatto di poter gustare, solo, delle opere d'arte come se fossero mie. Ma per i veri capolavori questa gioia egoistica non si trasforma nell'assoluto diletto di avere dei compartecipanti al proprio diletto?

Esposizione su «Federico Chopin, George Sand e i loro amici»: Mostra di manoscritti, cimeli, quadri, ricostruzioni di ambienti, d'interesse storico-letterario; ma anche, dal punto di vista registico, come esempio delle tipiche ricerche da fare volendo o dovendo mettere in scena un ambiente simile.

Salon d'Automne: La mostra annuale degli indipendenti era assolutamente affissante. Una mostra particolare di bozzetti e di costumi teatrali s'impastoiava ancora incerta per lo stile dei balletti russi, ancora trionfante, e la stilizzazione più povera di fantasia.

L'arredamento all'Esposizione: Importante dal punto di vista scenografico per la creazione di ambienti moderni.

Viaggio a Chartres: Naturalmente non posso parlare dell'importanza artistica di una tale visita; ma avendo assistito durante i due giorni di permanenza (1 e 2 Novembre) a molte funzioni religiose nella cattedrale voglio di-

re l'impressione straordinaria che mi hanno fatto. Si sono svolte alla presenza del Vescovo, con la scuola dei cantori di Chartres al completo. Il suono dell'organo accompagnava i canti, la precisione mirabile delle evoluzioni degli officianti aveva qualcosa di veramente magico; i bambini del coro e i chierichetti vestiti di rosso e di merletto bianco creavano una atmosfera colorata e lieta; l'armonia della lingua cantilenata compiva l'incantesimo. Mi è parso che il teatro non potrà riprendere la sua forza e il suo valore, se non quando l'attore avrà coscienza della gravità spirituale dell'atto che compie, del meraviglioso e proprio incredibile dono ricevuto, di poter, quasi miracolosamente, provare l'infinita grandezza dell'anima; se non quando a forza d'amore si troverà il ritmo magico che farà da incantesimo sul pubblico e lo trascinerà, che voglia o no, nella realtà eterna che non soffre mutazioni per essere perfetta in sé ed irripetibile.

Viaggio a Rouen.

Orazio Costa