

# Orazio Costa regista. Dalla Compagnia dell'Accademia al Piccolo di Roma (1939-1954). Fonti e documenti dal suo archivio

Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo  
Dottorato di Ricerca in Musica e Spettacolo  
XXXII ciclo – Studi di Teatro

Massimo Giardino

Tutor  
Roberto Ciancarelli

Co-tutor  
Stefano Geraci



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

## Orazio Costa regista. Dalla Compagnia dell'Accademia al Piccolo di Roma (1939-1954). Fonti e documenti dal suo archivio

Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo  
Dottorato di Ricerca in Musica e Spettacolo  
XXXII ciclo – Studi di Teatro

Massimo Giardino  
Matricola 1740690

Tutor  
Roberto Ciancarelli

Co-tutor  
Stefano Geraci

A.A. 2018-2019

## INDICE

PRESENTAZIONE	4
RICOGNIZIONE DEGLI STUDI E DELLE RICERCHE SU ORAZIO COSTA	10
CAPITOLO PRIMO. <i>UN REGISTA PRIMA DELLA REGIA</i>	
1.1. <i>Un'“innata” vocazione teatrale</i>	12
1.2. <i>La Scuola di Recitazione “Eleonora Duse”</i>	15
1.3. <i>L'educazione per un teatro possibile</i>	21
1.4. <i>Tra una scuola e l'altra</i>	32
CAPITOLO SECONDO. <i>LE PRIME REGIE COSTIANE</i>	
2.1. <i>L'Accademia d'Arte Drammatica</i>	36
2.2. <i>Le assistenze alla regia</i>	40
2.3. <i>L'apprendistato con Copeau</i>	47
2.4. <i>La Compagnia dell'Accademia</i>	54
CAPITOLO TERZO. <i>REGISTA DI COMPAGNIA</i>	
3.1. <i>La prima regia senza D'Amico</i>	70
3.2. <i>La seconda Compagnia dell'Accademia</i>	73
3.3. <i>Le regie ibseniane</i>	77
3.4. <i>I semi del metodo mimico</i>	81
3.5. <i>La collaborazione con la Compagnia Pagnani-Ninchi</i>	84
3.6. <i>Le ultime collaborazioni come regista di compagnia</i>	85
CAPITOLO QUARTO. <i>LA COMPAGNIA DEL TEATRO QUIRINO</i>	

4.1. <i>La formazione della Compagnia</i>	93
4.2. <i>Gli spettacoli della Compagnia del Quirino</i>	100
4.3. <i>La collaborazione con il Piccolo di Milano</i>	109
CAPITOLO QUINTO. <i>IL PICCOLO TEATRO DELLA CITTÀ DI ROMA</i>	
5.1. <i>La prima stagione</i>	120
5.2. <i>La seconda stagione</i>	141
5.3. <i>La terza stagione</i>	150
5.4. <i>La quarta stagione</i>	156
5.5. <i>La quinta stagione</i>	164
5.6. <i>La sesta stagione</i>	169
CONCLUSIONI	174
APPENDICE	177
Orazio Costa, <i>Il Novecento: Futuro e storia</i>	178
Orazio Costa, <i>A cinquant'anni dalla fondazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico"</i>	191
Orazio Costa, <i>Il primo incontro con Jacques Copeau</i>	197
Orazio Costa, <i>Il teatro di Ugo Betti e le inspiegabili esigenze</i>	202
Orazio Costa, <i>Relazione Nuova Compagnia</i>	205
Orazio Costa, <i>Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma</i>	212
Orazio Costa, <i>Relazione sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma</i>	222
Teatrografia di Orazio Costa (1936-1954)	238
BIBLIOGRAFIA	269
VIDEOGRAFIA	279
SITOGRAFIA	280

TECHE RAI: ARCHIVIO	281
PICCOLO TEATRO DI MILANO: ARCHIVIO	282
FAMIGLIA CECCHI-D'AMICO: ARCHIVIO PRIVATO	285
MUSEO BIBLIOTECA DELL'ATTORE DI GENOVA	286
TEATRO DELLA TOSCANA: FONDO ORAZIO COSTA	288

## PRESENTAZIONE

Queste ricerche ricostruiscono le regie realizzate da Orazio Costa nell'arco temporale che va dalla formazione della Compagnia dell'Accademia al fallimento del Piccolo di Roma, attraverso i documenti e le fonti dell'archivio. Questo periodo è stato indagato senza tralasciare l'importanza dell'apprendistato alla Scuola di Recitazione "Eleonora Duse" e all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, passando per l'esperienza formativa con Copeau e le assistenze alla regia, che hanno portato alla firma del primo lavoro registico.

La storiografia teatrale ha alternato momenti di grande interesse nei riguardi di Costa a momenti di piccole ombre. Nella storia della regia italiana la figura di Costa è stata affrontata sempre con una certa indifferenza relegando il suo lavoro in un angolino buio, dimenticandone l'importanza e la valenza. All'indomani della morte di Costa, Luca Ronconi ammetteva: «Siamo stati irrispettosi verso Orazio». Nel dargli l'ultimo saluto, l'allievo denunciava così l'isolamento che la comunità teatrale italiana aveva riservato, negli ultimi anni della sua vita, ad uno dei suoi maestri più grandi. Ronconi si domandava: «una società teatrale di questo tipo può darsi una "tradizione"? E ancora: può esistere una vera civiltà teatrale in mancanza di una tradizione? E in ultimo: Costa non ha forse cercato per tutta la sua vita di fondare a suo modo proprio una "tradizione"? Ma allora che risultati hanno prodotto i suoi sforzi»<sup>1</sup>? Con questi interrogativi ha cercato di confrontarsi l'ambiente scientifico e in uno di questi contributi Sandro D'Amico rimarcava: «Non esiste uno studio complessivo sulla figura di Costa. Abbondano ricerche svolte a livello accademico»<sup>2</sup>.

Gli studi precedenti su Costa si sono soffermati in prevalenza sull'aspetto pedagogico del suo percorso artistico, toccando marginalmente quella che è stata la sua attività registica. In realtà non esiste uno studio organico dei suoi spettacoli. Il periodo preso in esame è stato poco esplorato, tralasciando gran parte dei documenti presenti nel suo sterminato archivio. Nella maggior parte dei casi, gli studi che si sono occupati della figura di Costa hanno dovuto fare i conti con il divieto di pubblicazione imposto dagli eredi del regista su tutti i suoi scritti. Alla morte degli eredi sono stati effettuati dei prelievi sommari nei documenti, nelle carte di lavoro e, soprattutto, nei quaderni, facendo riferimento a delle versioni digitali scorrette, senza confrontarle con le versioni originali.

---

<sup>1</sup> Luca Ronconi, *Siamo stati irrispettosi verso Orazio*, in AA. VV., *Speciale Orazio Costa*, in «Etinforma», A. V, N. 1, 2000, p. 19.

<sup>2</sup> Sandro D'Amico si è espresso in questi termini nella *Prefazione* al libro: Maria T. Saturno, *Voci dal Piccolo Teatro di Roma. Orazio Costa dalla pedagogia alla pratica teatrale*, Roma, Bulzoni Editore, 2001, p. II.

Nel corso della sua vita Costa ha pensato più volte di pubblicare i suoi quaderni, arrivando anche a prendere degli accordi con la casa editrice Olschki di Firenze, senza che la cosa arrivasse ad una vera conclusione. Alla sua morte gli eredi ne commissionarono la digitalizzazione ad una ditta privata, senza sapere di preciso cosa farne, insistendo sul divieto di divulgarne i contenuti. Tuttavia il lavoro è stato svolto parzialmente, poiché ne sono stati tralasciati alcuni, che il regista aveva denominato *Quaderni bis* ed altri che, in seguito, sono stati rinominati *Quaderni non numerati*. La conta totale risulta essere pari a quarantasei *Quaderni numerati*, sei *Quaderni bis* e venti *Quaderni non numerati*. Questi quaderni sono dei documenti piuttosto singolari, non sono né dei semplici quaderni, né dei diari di lavoro, contengono degli appunti di natura estremamente eterogenea, che rischiano di essere fraintesi. Potrebbero sembrare quasi dei giornali intimi, ma non privati, poiché l'autore stesso ha pensato più volte di renderli pubblici. Le note contenute al suo interno sono state prese in forma cronachistica, documentando le innumerevoli attività svolte, forse per non dimenticare gli incontri, le idee, i ricordi, i sogni, i progetti di lavoro e tutte quelle cose che rischiano di cadere anche alla mente più lucida. L'utilizzo di alcuni frammenti dei quaderni potrebbe risultare pericoloso se non si comprende appieno l'intenzione e il significato che l'autore ha cercato di dargli nel momento in cui questi sono stati scritti. Gli studiosi che hanno prelevato parte delle annotazioni hanno rischiato di fare propri i pensieri dell'autore, tralasciando la cosa più importante di tutte, ossia il rapporto profondo che Costa aveva con i quaderni e il flusso dei propri pensieri ragionati e riportati. Oltre ai quaderni, l'archivio comprende un corpus di documenti straordinario, che ad oggi risulta essere ancora sommariamente inventariato e privo di qualsiasi catalogazione<sup>3</sup>.

Le mie ricerche su Orazio Costa sono iniziate con la presentazione di un progetto finanziato con dei fondi europei. Il bando *Torno subito*, indetto dalla Regione Lazio, prevedeva lo svolgimento di una work experience o di un percorso di studi per potenziare le proprie conoscenze. Il progetto, della durata di dodici mesi, doveva svolgersi in due differenti istituzioni, occupando i primi sei mesi in un'istituzione al di fuori della regione di appartenenza, in Italia o all'estero e i restanti sei mesi in un'istituzione all'interno della propria regione, per mettere a frutto le conoscenze apprese. La scelta dei due partner è ricaduta sul Teatro della Toscana e sulla Biblioteca "L. Micciché"<sup>4</sup>, poiché nell'anno precedente al conseguimento della Laurea Magistrale ho avuto l'occasione, grazie

---

<sup>3</sup> L'inventario del Fondo Orazio Costa è stato redatto in due periodi, il primo compilato da Rosa Peli nel dicembre 2001/gennaio 2002, il secondo risale agli anni prima del 2001 ed è attualmente consultabile in: Rosa Peli, *L'eredità di Jacques Copeau nell'opera e nella pedagogia di Orazio Costa*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore, Sede di Brescia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lettere Moderne, Relatore: Ch.mo Prof. Guido De Monticelli, Correlatore: Ch.mo Prof. Claudio Bernardi, Anno Accademico 2001/2002.

<sup>4</sup> La Biblioteca di Area delle Arti, Sezione Spettacolo "L. Micciché", facente parte dell'Università degli Studi Roma Tre.

all'interessamento del professor Stefano Geraci, mio relatore di tesi, di svolgere delle attività di tirocinio nelle sedi delle due istituzioni. La mia work experience presso il Teatro della Toscana e la Biblioteca "L. Miccichè" è stata mirata all'acquisizione di specifiche metodologie di archiviazione e salvaguardia di materiale documentale, attraverso le nuove tecnologie digitali. In particolare il mio lavoro nell'archivio del Teatro della Toscana è consistito nel revisionare, digitalizzare e indicizzare i quaderni redatti da Costa<sup>5</sup>. Inoltre, mi sono occupato della digitalizzazione del Fondo fotografico CSRT, contenuto nella Biblioteca-Archivio "F. Cruciani", custodito all'interno del Teatro Era di Pontedera, il cui computer, contenente i documenti digitali, è stato in seguito rubato. Il lavoro presso la Biblioteca "L. Miccichè" è consistito nella redazione delle schede inventariali e nella digitalizzazione di parte dei materiali contenuti nel Fondo Ettore Giannini, donato da Laura Curreli, ultima erede del regista e nel Fondo Living Theatre, donato da Cathy Marchand, una delle attrici che, nel corso degli anni, ha lavorato al fianco di Julian Beck e Judith Malina, storici fondatori del gruppo teatrale statunitense<sup>6</sup>.

Il primo quaderno che Costa ha iniziato a redigere in ordine di tempo è il *Quaderno marrone*, che risale al periodo in cui frequentò il secondo anno di corso alla Régia Scuola di Recitazione "Eleonora Duse". Al suo interno, per circa un mese, ha riportato tutte le attività svolte alla scuola romana e ad essa collegate. Questo quaderno ha un'importanza fondamentale, risale ad un periodo della sua formazione di cui si hanno pochissime notizie. Nel documento sono racchiuse le considerazioni sul metodo d'insegnamento della scuola e l'utilità delle lezioni di Storia del teatro tenute da Silvio D'Amico. Il *Quaderno marrone* contiene le primissime riflessioni di Costa sull'attore, legate ancora ai vecchi principi pedagogici su cui si fondava l'addestramento per le nuove leve. Qui il giovane allievo ha raccolto le sue impressioni sugli spettacoli andati in scena nei teatri della Capitale e le considerazioni sui saggi pubblici, che si tenevano ogni volta alla fine dell'anno. Questo quaderno è la fonte principale attraverso cui si è ripercorso, nel primo capitolo, l'addestramento di Costa all'"Eleonora Duse", accanto ad un altro importante documento inedito, *Il*

---

<sup>5</sup> Il lavoro svolto sui quaderni e nel Fondo Orazio Costa verrà pubblicato nel programma editoriale del "Progetto di ricerca Orazio Costa", coordinato dal professor Stefano Geraci dell'Università degli Studi Roma Tre e promosso dal Teatro della Toscana, detentore dei diritti sul lascito archivistico di Costa. Quattro sono i volumi previsti, di cui uno sulla biografia di Costa, uno sui quaderni, uno sulle regie e uno sul metodo mimico, che verranno pubblicati nel triennio 2019-2022.

<sup>6</sup> Cfr. Stefano Geraci, *Gli archivi del Living*. La raccolta Cathy Marchand a Roma Tre, in «Teatro e Storia» Anno XXX, Vol. 37, Annale 2016, in cui si dà notizia dell'acquisizione del fondo da parte della Biblioteca "L. Miccichè". Le schede inventariali dei due fondi sono attualmente consultabili online, sulla pagina web della Biblioteca "L. Miccichè", nella sezione *Collezioni*: <http://www.sba.uniroma3.it/it/baa-biblioteca-di-area-delle-arti/baa-servizi-e-risorse/baa-collezioni#Spettacolo%20/26/09/2019>



*Novecento: Futuro e storia*, che il regista redasse, sotto dettatura al suo segretario personale Marco Giorgetti, oggi direttore generale del Teatro della Toscana, in forma autobiografica<sup>7</sup>.

I quaderni sono dei documenti essenziali per ricostruire il profilo artistico di Costa. Accanto ai quaderni, il regista scrisse anche diversi testi inediti che hanno permesso di esplorare, nel secondo capitolo, l'addestramento alla regia e l'allestimento dei primi spettacoli con la Compagnia dell'Accademia. Il periodo in Accademia è stato ricostruito grazie al documento *A cinquant'anni dalla fondazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico"*<sup>8</sup>, mentre il periodo di apprendistato con Copeau è stato ripercorso attraverso il documento *Il primo incontro con Jacques Copeau*<sup>9</sup>. La corrispondenza, reperita nel Fondo Orazio Costa e nel Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, ha permesso di ricostruire i rapporti personali con D'Amico e con altre personalità importanti, come Ugo Betti. Lo scrittore che Costa non è mai riuscito a far diventare drammaturgo di un suo teatro, ma con cui instaurò un rapporto privilegiato.

L'importante rapporto con Betti è stato indagato, nel terzo capitolo, attraverso il documento inedito *Il teatro di Ugo Betti e le inspiegabili esigenze*<sup>10</sup>. Questo periodo di Costa come *Regista di compagnia* è stato ricostruito grazie alla copiosa corrispondenza reperita nel Fondo Orazio Costa. In queste sei stagioni il regista ha lavorato con ben nove compagnie diverse, oltre ad allestire i saggi di regia in Accademia, come responsabile della cattedra di regia e il suo primo spettacolo radiofonico. In questi anni Costa ha cercato di costruirsi un proprio sistema registico, lontano dal suo maestro, Silvio D'Amico, avviando delle collaborazioni con le compagnie più disparate, in attesa di avere a disposizione un suo teatro e una sua compagnia, dove perfezionare quella metodologia pedagogica nata e cresciuta nelle aule dei suoi corsi in Accademia.

L'esperienza professionale di Costa è stata arricchita dalla fondazione della Compagnia del Teatro Quirino. Questa fondamentale tappa del suo percorso artistico è stata esplorata, nel quarto

---

<sup>7</sup> Orazio Costa, *Il Novecento: Futuro e storia*, 1989, (versione digitale), Fondo Orazio Costa. Questo documento è stato messo a disposizione dal dott. Marco Giorgetti, direttore generale del Teatro della Toscana, che qui si ringrazia per la cortesia e la disponibilità e, soprattutto, per le notizie personali condivise, attraverso cui è stato possibile ricostruire gli avvenimenti occorsi attorno alla stesura di questo importante documento archivistico.

<sup>8</sup> Orazio Costa, *A cinquant'anni dalla fondazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico"*, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa. Questo documento è la trascrizione corretta e riveduta personalmente da Costa del suo intervento all'incontro "Silvio D'Amico. Critica, progetto, utopia", pubblicato in diversa forma in: Simona Carlucci (a cura di), *Silvio D'Amico. Critica, progetto, utopia*, Roma, ANCT, 1988. Cfr. *Lettera di Simona Carlucci a Orazio Costa*, 18.09.1987, Fondo Orazio Costa, in cui l'autrice allega alla sua lettera la trascrizione della registrazione dell'incontro su D'Amico, pregando Costa di rivedere e correggere il suo intervento in vista della prossima pubblicazione.

<sup>9</sup> Orazio Costa, *Il primo incontro con Jacques Copeau*, manoscritto, Fondo Orazio Costa. Questo testo inedito, risalente al 1985, è stato scritto da Costa subito dopo aver redatto per il suo allievo, Raffaele Orlando, una lettera di raccomandazione, con cui avrebbe voluto presentarsi al Piccolo di Milano, in qualità di assistente alla regia.

<sup>10</sup> Orazio Costa, *Il teatro di Ugo Betti e le inspiegabili esigenze*, manoscritto, Fondo Orazio Costa. In questo testo senza data Costa ripercorre le tappe fondamentali della genesi dei testi teatrali bettiani.

capitolo, attraverso la corrispondenza reperita nel Fondo Orazio Costa e nell'archivio del Piccolo di Milano. Le note di regia e gli altri scritti di Costa hanno permesso di capire quali fossero le sue reali intenzioni nell'allestimento dei testi scelti per la rappresentazione, evidenziando una notevole frattura tra il progetto registico iniziale e la messa in scena finale. In questo periodo Costa riuscì a realizzare una collaborazione auspicata per diversi anni con il suo amico Paolo Grassi e la Compagnia del Piccolo di Milano.

La fondazione del Piccolo Teatro della Città di Roma è stata ricostruita, nel quinto ed ultimo capitolo, grazie ai contratti, agli atti legali e a tre fondamentali testi inediti reperiti nel Fondo Orazio Costa, *Relazione Nuova Compagnia*<sup>11</sup>, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*<sup>12</sup>, *Relazione sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*<sup>13</sup>. Questi documenti ripercorrono nel dettaglio tutte le tappe che hanno portato alla tormentata formazione del primo teatro di Costa e le complicate condizioni economiche che la sua compagnia ha dovuto affrontare. Anche in questo caso la corrispondenza ha giocato un ruolo fondamentale per la ricostruzione dei rapporti professionali con le numerose personalità con cui Costa è entrato in contatto.

I documenti inediti, utilizzati per ricostruire il periodo preso in esame, sono stati raccolti in Appendice, assieme ad una teatrografia degli spettacoli diretti da Costa dal 1936, data del suo primo saggio di regia in Accademia, al 1954, anno di chiusura del Piccolo di Roma.

Dopo il fallimento del suo teatro, accanto ai corsi tenuti in Accademia, nel 1957 Costa inizia la sua decennale esperienza d'insegnamento al Centro Sperimentale di Cinematografia. Nel 1959 avvia una collaborazione come critico teatrale per «L'Illustrazione Italiana», incarico che dura poco più di un anno. Nel frattempo allestisce diversi spettacoli come regista di compagnia. Nel 1963 gli viene conferito l'insegnamento di un corso straordinario di regia musicale teatrale al Conservatorio di Santa Cecilia e partecipa ad alcuni incontri internazionali di teatro, dove ha l'opportunità di presentare le sue teorie sul metodo mimico. Nel 1964 fonda un nuovo nucleo artistico, il Teatro Romeo, un'esperienza che dura appena tre stagioni. Nel 1967 inizia ad insegnare per tre anni all'Institut des Arts de Diffusion di Bruxelles. Nel 1969 subisce la contestazione dei suoi allievi in Accademia e per un anno il suo insegnamento viene sospeso. Nel 1972 termina il suo rapporto di collaborazione con il Conservatorio di Santa Cecilia. Nel 1973 fonda la Compagnia degli Ultimi che dura poco più di un anno. Nel 1976 termina anche il suo rapporto di lavoro con l'Accademia,

---

<sup>11</sup> Orazio Costa, *Relazione Nuova Compagnia*, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa. Si tratta di un documento senza data in cui Costa parla evidentemente della formazione di una nuova compagnia, senza far riferimento al Piccolo di Roma.

<sup>12</sup> Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa.

<sup>13</sup> Orazio Costa, *Relazione sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa.

dove ha insegnato per più di trent'anni. Nel 1979 fonda a Firenze il Centro d'Avviamento all'Espressione, una scuola basata sul metodo mimico, da cui prende spunto per fondare, nel 1985, a Bari, la Scuola di Espressione e Interpretazione Scenica, che chiude nel 1988. Nel 1987 viene invitato dal professor Ferruccio Marotti a tenere un seminario sul metodo mimico, al Centro Teatro Ateneo, dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza. Nel 1991 viene richiamato in Accademia per tenere un corso biennale, che si basa esclusivamente sull'*Amleto* di Shakespeare. Una sua collaboratrice, Maricla Boggio, documenta l'intera esperienza, che si conclude l'anno dopo con la presentazione delle prove a Taormina. Questo sarà il suo ultimo spettacolo. Nel 1994 è costretto a chiudere anche il Centro d'Avviamento all'Espressione. Nel 1995 viene invitato, dalla professoressa Annamaria Cascetta e dal professor Sisto Dalla Palma, a tenere un corso di Istituzioni di regia, all'Università Cattolica di Milano. Il 14 novembre 1999 Orazio Costa muore a Firenze. Negli ultimi giorni della sua vita stava lavorando ad una nuova versione dell'*Amleto*.

Il lungo periodo che va dal 1954, anno di chiusura del Piccolo di Roma, al 1999, anno della morte di Costa, non è stato compreso in questo studio.

## RICOGNIZIONE DEGLI STUDI E DELLE RICERCHE SU ORAZIO COSTA

Il primo ad interessarsi al lavoro di Costa è stato il professor Ferruccio Marotti, dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza, che lo ha invitato a tenere un seminario sul metodo mimico, al Centro Teatro Ateneo, nell'anno accademico 1987-88<sup>14</sup>. Nel 1996 un allievo di Costa, Gian Giacomo Colli, ha pubblicato il primo studio di una certa rilevanza sulla sua metodologia pedagogica. Ricerche iniziate da una tesi di laurea, supervisionata dallo stesso Costa<sup>15</sup>. Nel 1998 è stata pubblicata una miscellanea di studi e tesi di laurea, curata da Alessandra Ghiglione e Gaetano Tramontana, dell'Università Cattolica di Milano, che ricostruiva alcuni aspetti fondamentali del teatro e della pedagogia costiana<sup>16</sup>. L'interesse dell'ateneo milanese nei confronti di Costa era iniziato con l'invito, della professoressa Annamaria Cascetta e del professor Sisto Dalla Palma, a tenere un corso di Istituzioni di regia nell'anno accademico 1994-95<sup>17</sup>. Nel 2000, ad un anno dalla morte di Costa, è apparso un numero speciale della rivista pubblicata dall'ETI, che raccoglieva il saluto del teatro italiano, compreso quello degli innumerevoli allievi e collaboratori, al grande maestro scomparso<sup>18</sup>.

Nel 2001 una delle collaboratrici di Costa, Maricla Boggio, ha avviato una serie di pubblicazioni, a cadenza triennale, in cui veniva preso in esame l'evoluzione del metodo mimico<sup>19</sup>. Questi volumi raccoglievano, tra le altre cose, le trascrizioni dei filmati che la Boggio aveva realizzato, tra il 1985 e il 1992, sulle diverse applicazioni della pedagogia costiana. Le riprese si riferivano ai corsi tenuti

---

<sup>14</sup> P. Quarenghi-A. De Lellis (a cura di), *Orazio Costa: pedagogia e didattica del teatro*, Seminario tenuto al Centro Teatro Ateneo, 27 novembre-9 dicembre 1987, organizzato dal Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Roma "La Sapienza", in collaborazione con il Centro Teatro Ateneo, Roma, 1988.

<sup>15</sup> Gian Giacomo Colli, *Una pedagogia dell'attore. L'insegnamento di Orazio Costa*, Roma, Bulzoni Editore, 1996.

<sup>16</sup> A. Ghiglione-G. Tramontana (a cura di), *Orazio Costa Giovangigli: Linee di ricerca*, in «Comunicazioni sociali», A. XX, N. 3, luglio-settembre 1998.

<sup>17</sup> Nel Fondo Orazio Costa è stato rivenuto il contratto, due proposte di piano editoriale e il prospetto delle lezioni, del corso tenuto da Costa. Sono state rinvenute, inoltre, due lettere che la professoressa Cascetta inviò a Costa per avere il consenso non solo a tenere le lezioni nell'università milanese, ma per la pubblicazione di un volume da dedicare interamente alla sua opera. Cfr. *Lettera di Annamaria Cascetta a Orazio Costa*, 03.06.1994, Fondo Orazio Costa; *Lettera di Annamaria Cascetta a Orazio Costa*, 08.06.1994, Fondo Orazio Costa. Costa tenne le sue lezioni come corso integrativo a quello ufficiale di Drammaturgia teorica nella Facoltà di Lettere e Filosofia. Il corso ebbe la durata di diciotto ore, distribuite tra il 17, 18, 19 gennaio 1995 e il 24, 25, 26 gennaio 1995. Cfr. *Contratto di affidamento corso integrativo di Istituzioni di regia a Orazio Costa da parte dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano*, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa.

<sup>18</sup> AA. VV., *Speciale Orazio Costa*, in «Etinforma», A. V, N. 1, 2000.

<sup>19</sup> Maricla Boggio, *Il corpo creativo. La parola e il gesto in Orazio Costa*, Roma, Bulzoni Editore, 2001; Maricla Boggio, *Mistero e teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*, Roma, Bulzoni Editore, 2004; Maricla Boggio, *Orazio Costa maestro di teatro. Lezioni in Accademia*, Roma, Bulzoni Editore, 2007; Maricla Boggio, *Orazio Costa prova Amleto*, Roma, Bulzoni Editore, 2008.

nella scuola di Firenze, nella scuola di Bari, nelle scuole dell'obbligo e sull'ultimo corso tenuto in Accademia, costruito interamente sul testo dell'*Amleto* di Shakespeare<sup>20</sup>. Sempre nel 2001 è stato pubblicato lo studio di Maria Saturno che, per la prima volta, indagava l'esperienza di Costa con il Piccolo di Roma. In questo libro confluivano le ricerche che la Saturno aveva effettuato per la tesi di laurea e la tesi di dottorato ripercorrendo, attraverso la voce dei protagonisti, l'intricata vicenda sorta attorno al primo teatro di Costa<sup>21</sup>. Nel 2008 è apparso su «Teatro e storia» il saggio curato da Giovanna Princiotta, in cui veniva esplorato il profondo legame che univa Costa ai suoi maestri, Silvio D'Amico e Jacques Copeau. Ricerche iniziate con una tesi di laurea<sup>22</sup>.

Nel 2014 un altro allievo di Costa, Mauro Paladini, ha pubblicato integralmente il copione dell'*Amleto* di Shakespeare. Un testo su cui Costa ha lavorato durante tutto il corso della sua vita<sup>23</sup>. Nel 2015 è apparso lo studio di Lucilla Bonavita, in cui veniva indagata l'esperienza del Piccolo di Roma, attraverso le regie pirandelliane di quel periodo. Le sue ricerche erano iniziate da una tesi di dottorato<sup>24</sup>. L'anno prima la Bonavita aveva partecipato anche ad un Convegno di studi, esplorando il rapporto di amicizia tra Costa e lo scrittore Mario Luzi, grazie ad un documento d'archivio<sup>25</sup>. Sempre nel 2015 Teresa Megale ha pubblicato un saggio su «Biblioteca teatrale», riprendendo alcuni passi significativi dai quaderni di Costa, per ricostruire, secondo il punto di vista dell'autrice, una piccola "autobiografia"<sup>26</sup>. Nel 2018 è apparso lo studio di Laura Piazza che, grazie ad alcune note estratte dai quaderni, ha raccolto le teorie sviluppate da Costa sulle pratiche dell'attore. Ricerche iniziate ancora da una tesi di dottorato<sup>27</sup>.

---

<sup>20</sup> Maricla Boggio, *L'uomo e l'attore*. Firenze, il MIM; *L'uomo e l'attore*. Bari I. La Scuola di Espressione ed Interpretazione Scenica; *L'uomo e l'attore*. Bari II. La Scuola di Espressione ed Interpretazione Scenica; *L'uomo e l'attore*. Roma – Taormina, dal metodo mimico allo spettacolo, RAI, 1985; Maricla Boggio, *Orazio Costa prova Amleto*. I. Amleto yorickesco; II. Trappola della coscienza il teatro; III. Dal monologo al coro dal coro al monologo, con gli allievi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico", montaggio Cesare Ferzi, Teatro Studio "Eleonora Duse", 1992. I filmati sono consultabili sul sito ufficiale della Boggio, nella sezione *Film*: <http://www.mariclaboggio.it/pagine/film.html> /26.09.2019

<sup>21</sup> Maria T. Saturno, *Voci dal Piccolo Teatro di Roma*. Orazio Costa dalla pedagogia alla pratica teatrale, Roma, Bulzoni Editore, 2001.

<sup>22</sup> Giovanna Princiotta, *D'Amico, Costa, Copeau*, in «Teatro e storia», A. XXII, Vol. 29, 2008.

<sup>23</sup> Mauro Paladini (a cura di), *L'Amleto di Orazio Costa Giovangigli*. Una vita trascorsa meditando sul testo di Shakespeare, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana, 2014. Il testo è consultabile anche sul sito del Teatro della Toscana, nella sezione *Archivi*: <http://www.teatrodellatoscana.it/archivi/> 26.09.2019

<sup>24</sup> Lucilla Bonavita, *Luigi Pirandello e Orazio Costa*. Gli inediti dell'Archivio Costa nell'esperienza del Piccolo Teatro di Roma (1948-1954), Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015.

<sup>25</sup> Lucilla Bonavita, *Orazio Costa Giovangigli e Mario Luzi: storia di un'amicizia*, in *I cantieri dell'italianistica*. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo, Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi Editore, 2014.

<sup>26</sup> Teresa Megale, *Lo specchio dell'invenzione: L'archivio di Orazio Costa tra autobiografia e mitografia*, in «Biblioteca Teatrale», N. 113-114, Roma, Bulzoni Editore, gennaio-giugno 2015.

<sup>27</sup> Laura Piazza, *L'acrobata dello spirito*. I quaderni inediti di Orazio Costa, Corazzano, Titivillus, 2018.

## CAPITOLO PRIMO

### *UN REGISTA PRIMA DELLA REGIA*

#### 1.1. *Un'“innata” vocazione teatrale*

Orazio Costa (6 agosto 1911 – 14 novembre 1999) nasce in un'agiata famiglia borghese romana. I suoi genitori sono entrambi insegnanti. La madre, originaria della Corsica, insegna lingua e letteratura francese, difatti, educa i figli in maniera tale da renderli perfettamente bilingue. Il padre, di origine dalmata, è un insegnante di Lettere e giornalista per «Bilychnis», una rivista mensile che si occupa di studi religiosi, promossa dalla Facoltà della Scuola teologica battista di Roma<sup>28</sup>. La testata incoraggiava un rinnovamento spirituale votato all'incontro tra fede e scienza, alla quale collaboravano scrittori di diversi orientamenti, tra cui Giorgio Levi Della Vida ed Ettore Lo Gatto<sup>29</sup>.

I fratelli, Tullio e Valeria, affronteranno entrambi la carriera di scenografo e costumista. Il fratello Livio, invece, intraprenderà tutt'altra professione che non avrà nulla a che vedere con lo spettacolo. Pur essendo cattolici, dopo il battesimo, i coniugi Costa non obbligano in nessun modo i propri figli a seguire la pratica religiosa. Durante i primi anni della sua vita, il piccolo Orazio viene educato in casa secondo il metodo Montessori, fino a quando i genitori non decidono d'iscriverlo alla quarta elementare, la prima classe che inizia a frequentare regolarmente. L'educazione familiare prevedeva anche l'organizzazione delle ore di gioco, comprese le visite nei musei, da cui, però, veniva escluso il teatro. Un ruolo fondamentale lo ricopre soprattutto il disegno che tutti i ragazzi di casa Costa praticano regolarmente, accanto alla rielaborazione di favole e storie che gli vengono raccontate dalla madre<sup>30</sup>.

Il primo incontro di Costa con il teatro avviene all'età di otto o nove anni, quando insieme a una compagna di giochi, che abita nel suo stesso palazzo, inizia a mettere in scena delle piccole azioni recitate, credendole un'invenzione della sua amica Peppina:

---

<sup>28</sup> Cfr. *Documenti famiglia Costa*, Fondo Orazio Costa, Scatola n°73, Cartella verde.

<sup>29</sup> Si veda, per la rivista con cui collaborava il padre di Costa, lo studio: Antonio Mastantuoni (a cura di), *Bilychnis*. Una rivista tra fede e religione 1912-1931, Torino, Claudiana, 2012.

<sup>30</sup> Cfr. Orazio Costa, *Quaderno 3*, 4 febbraio 1943 – 29 agosto 1943; 25 febbraio 1951 – 30 dicembre 1951, (versione digitale), Fondo Orazio Costa, pp. 109-112; Orazio Costa, *Quaderno 38*, 28 gennaio 1988 – 11 aprile 1989, (versione digitale), Fondo Orazio Costa, pp. 50-52.

Si trattava di vaghi scorci di Balli in maschera, di Rigoletti, di Signore “Betterflai” e delle Camelie, anche se io, che non andavo mai a teatro li credevo frutti della sua fantasia. Vi assistevano mia sorella e i miei fratelli e per molti anni fu il mio giuoco preferito finché non decisi di andare ad impararlo<sup>31</sup>.

Il teatro fatto in casa e le recite scolastiche evidenziano delle potenzialità artistiche in Costa. Poco tempo dopo alcuni amici di famiglia notano queste sue capacità e lo presentano a Silvio D’Amico, che insegna Storia del teatro alla Régia Scuola di Recitazione “Eleonora Duse”<sup>32</sup>.

In effetti, non sappiamo di sicuro com’è avvenuto l’incontro e chi è stato a presentarlo a D’Amico, probabilmente qualcuno vicino alla professione di giornalista del padre. Sappiamo, però, che quell’episodio segnò la sua vita in maniera indelebile. D’Amico aveva sicuramente notato qualcosa di particolare in quel giovane ragazzo, difatti, col tempo, cercherà di incrementare la sua formazione introducendolo ad esperienze più dirette, così da arricchire le sue conoscenze.

Durante gli anni del Liceo, Costa decide d’isciversi all’“Eleonora Duse”, la scuola diretta allora da Franco Liberati, l’«ex assessore alle belle arti del comune di Roma e assai competente in materia di organizzazione teatrale, prima come segretario di Ermete Novelli, poi come direttore del Teatro Valle»<sup>33</sup>.

D’Amico aveva visto in lui delle ragioni autentiche che lo spingevano a fare teatro. I suoi genitori, invece, non erano pienamente d’accordo con la sua scelta, anche se fu proprio la madre a metterlo in un certo senso sotto la tutela di D’Amico, che durante i primi tempi indirizzò molto i suoi gusti in campo teatrale:

Era appunto D’Amico, con tutto il garbo possibile, che mi consigliava di volta in volta, cosa vedere. Non escludo che questo mi abbia anche un po’ condizionato; lo spirito con cui mi sono accostato al teatro è stato comunque austero più per una mia, come dire, musoneria, che per colpa del mio maestro. Il quale, proprio perché tale, ha inteso accompagnare o assecondare il mio gusto innato verso il drammatico. Su questa linea seria<sup>34</sup>...

D’Amico avrebbe voluto dare a Costa un’adeguata educazione teatrale, dal momento che era consuetudine sociale identificare il teatro come puro divertimento. Intendeva, perciò, spostarne il senso verso una concezione artistica, adottando lo stesso sistema educativo usato con i propri figli: «Oggi ho detto a papà che Lele deve andare a teatro una volta all’anno, che questo è il tuo

---

<sup>31</sup> Orazio Costa, *Il Novecento: Futuro e storia*, 1989, (versione digitale), Fondo Orazio Costa, p. 1, riportato integralmente in Appendice.

<sup>32</sup> *Ivi*.

<sup>33</sup> Andrea Mancini, *Prima dell’Accademia*, in «Ariel», A. II, N. 3, settembre-dicembre 1987, pp. 77-78.

<sup>34</sup> Orazio Costa, *L’indice sul futuro*. Conversazione tra Orazio Costa Giovangigli e Sergio Colomba, in «Teatro in Europa», N. 6, 1989, p. 8.

desiderio»<sup>35</sup>. Scriveva la moglie a D'Amico mentre si trovava al fronte. E lui le rispondeva: «Brava ad aver detto a papà che Lele non deve andare a spettacoli di teatro o di circo più di una volta l'anno: è regola che mi son prefissato da un pezzo, e la manterrò: come tante altre, che pure ho pensato e scritto da molti mesi, per educarlo semplice»<sup>36</sup>.

In questo modo D'Amico fece entrare Costa in contatto con una dimensione teatrale già filtrata, consigliandogli di volta in volta quale spettacolo andare a vedere. Questo sistema, però, non gli diede la possibilità di maturare delle esperienze personali o di vedere il teatro sotto un'altra veste.

Nel 1927 Costa sostiene l'esame d'ammissione alla Scuola di Recitazione "Eleonora Duse", recitando un *Pantalone* in lingua veneta, tratto da *La famiglia dell'antiquario* di Carlo Goldoni. Alla scuola romana incontra Achille Fiocco, che diventerà uno stimato critico teatrale e Gastone Bosio, che diventerà uno dei più importanti fotografi di teatro dell'epoca. Nella classe del secondo anno c'era Anna Magnani, con cui ebbe la fortuna di recitare in diversi saggi e di dirigere alcuni lavori della sua compagnia nel periodo del secondo dopoguerra. Poco tempo prima si erano diplomati nella stessa scuola Sergio Tofano e Paolo Stoppa:

Allora da qualche lustro vi si era diplomato Sergio Tofano, da uno meno Paolo Stoppa. Un anno appena avanti a me era nella stessa scuola niente meno che Anna Magnani con la quale recitai in qualche saggio e che passata la guerra ebbi la buona sorte di dirigere circa vent'anni dopo in "Anna Christie" di O'Neill e in "Maya" di Gantillon. Studiavano con noi allora Achille Fiocco che doveva divenire uno dei maggiori critici teatrali e Gastone Bosio, allora editore del teatro della Monaca Rosvita e poi come fotografo uno dei documentatori delle nostre scene per oltre quarant'anni<sup>37</sup>.

Il corso per registi ancora non esisteva, come non esisteva ancora nemmeno la parola "regia"<sup>38</sup>. Fin dai suoi esordi, però, Costa aveva percepito di possedere una spiccata vocazione teatrale, tanto che già dal suo primo anno di corso aveva cominciato ad interessarsi non solo alla parte che gli veniva affidata, ma anche a quella degli altri personaggi, cercando così di avere una visione d'insieme dell'opera da rappresentare:

Ignorando di mostrare così tendenze alla regia, o come si diceva allora alla direzione artistica dell'insieme, m'interessavo non solo d'imparare la mia parte, ma anche, assecondando la mia preparazione ginnasiale, parafrasarla,

---

<sup>35</sup> Lettera di Elsa D'Amico a Silvio D'Amico, 07.11.1915, Archivio privato famiglia Cecchi-D'Amico. Il fondo è attualmente in stato d'inventariazione e i documenti faranno parte di una futura pubblicazione da parte della famiglia.

<sup>36</sup> Lettera di Silvio D'Amico a Elsa D'Amico, 10.11.1915, Archivio privato famiglia Cecchi-D'Amico.

<sup>37</sup> Orazio Costa, *Il Novecento: Futuro e storia*, cit., p. 1.

<sup>38</sup> Si veda, per la "percezione italiana del nuovo teatro moderno", il dossier: AA. VV., *L'anticipo italiano*. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934, in «Teatro e storia», A. XXII, Vol. 29, 2008.



spiegandomela e rispiegandomela anche in rapporto alle parti degli altri interlocutori. In pratica mi incuriosiva vedere l'insieme nel quale mi sarei inserito, non solo la mia sezione<sup>39</sup>.

La sua convinzione era talmente forte che, osservando i fatti avvenuti durante la sua vita nel periodo in cui si va affermando la regia in Italia, aveva pensato veramente di aver sentito la propria vocazione per la professione del regista, prima ancora che nascesse la parola per definire tale figura:

Per uno di quei casi che la vita si diverte a giocarci, prima d'essere stato studente di regia ero stato, e senza saperlo, regista "tout court".

Oggi capita; sarà capitato a più d'uno di voi, ma quando avvenne a me del regista non esisteva nemmeno la parola<sup>40</sup>...

In realtà, Costa aveva iniziato a frequentare il corso per attori, con la speranza un giorno di diventare un attore professionista. Turbato dalle ansie e dalle incertezze che la sua giovane età gli mettevano davanti, arrivò a pensare alla sua condizione di attore immaginando di poter riversare gli sguardi indagatori del pubblico su una sorta di suo alter ego, come se quel doppio della sua persona potesse farsi carico del peso della sua arte: «O matto, matto! E pretendi con la tua vita quella dell'attore ch'è continuamente guardato, criticato, giudicato? Ah sì! Ma non sarò io allora sarò quello, quell'altro, non si guarderà me non si criticherà giudicherà me, ma quello quell'altro!»<sup>41</sup>.

Le indubbie capacità attoriali di Costa furono notate immediatamente da D'Amico. L'insegnante aveva capito subito di non avere di fronte un giovane comune. Un sedicenne con una spiccata intelligenza, attento, incline allo studio e motivato ad accogliere i suoi consigli. Sarà D'Amico, infatti, grazie alle sue conoscenze e ai suoi insegnamenti, ad addestrarlo in maniera diversa rispetto agli altri studenti, trattandolo come un figlio e a spingerlo verso quella che diventerà la sua vera professione artistica, quella del regista pedagogo.

### 1.2. *La Scuola di Recitazione "Eleonora Duse"*

Ai tempi in cui Costa inizia a frequentare i corsi dell'"Eleonora Duse", D'Amico sta cercando di fare in modo che la scuola prenda una direzione ben definita, in conformità con lo statuto che lui stesso ha provveduto a modificare, intraprendendo una strada assolutamente moderna.

---

<sup>39</sup> Orazio Costa, *Il Novecento: Futuro e storia*, cit., p. 2.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 1.

<sup>41</sup> Orazio Costa, *Quaderno marrone*, 1 gennaio 1929 – 9 novembre 1935, Fondo Orazio Costa, p. 3.

Come scrive Mancini, fin da quando entrò al Ministero, presso la direzione generale delle Belle Arti, D'Amico fu incaricato di svolgere le pratiche di segreteria della Commissione Permanente per l'Arte Musicale e Drammatica<sup>42</sup>. Il suo primitivo progetto di rifondazione contemplava l'ipotesi che la scuola venisse collegata al Teatro Argentina, riprendendo la strada tentata dal suo predecessore Boutet, quando dirigeva il teatro romano e insegnava Storia del teatro all'interno della scuola prima di lui<sup>43</sup>.

Il vecchio insegnante aveva trovato un sistema efficace per permettere ai giovani attori, una volta finita la scuola, di entrare in contatto con il teatro professionale, inserendoli nell'ambito di produzione degli spettacoli.

La Scuola di Recitazione romana prese vita all'interno del Conservatorio di Santa Cecilia nel 1896, istituita dall'allora ministro della Pubblica Istruzione Guido Baccelli, sotto il IV governo Crispi, da cui si rese autonoma con il cambio di statuto, redatto proprio da D'Amico. In quella circostanza aveva cambiato nome in Régia Scuola di Recitazione "Eleonora Duse", in precedenza veniva indicata solo come Scuola di Santa Cecilia.

Come riferisce Mancini, la nuova istituzione venne creata con l'intento di garantire alla vecchia attrice Virginia Marini abbandonando le scene, di avere un posto sicuro per la vecchiaia. Alla sua morte, la Marini venne sostituita dal maestro di recitazione Gattinelli, in qualità di direttore supplente, rimpiazzato poco dopo da Cesare Dondini. Alla morte di quest'ultimo, la scuola passò provvisoriamente nelle mani di Mario Fumagalli che, tornando al teatro attivo, fu sostituito ancora da Gattinelli. Con l'avvento del fascismo, la Commissione Permanente venne soppressa e assunse carattere Straordinario<sup>44</sup>. La scuola di Firenze venne chiusa e la sua direttrice Italia Vitaliani, che aveva sostituito il defunto Luigi Rasi, prese in mano le redini della scuola di Roma<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Cfr. Andrea Mancini, *Prima dell'Accademia*, cit.

<sup>43</sup> Cfr. Silvio D'Amico, *Un giornalista e il teatro d'arte*, in *Maschere*. Note su l'interpretazione scenica, Roma, Mondadori, 1921. Qui D'Amico dedica a Boutet, all'indomani della sua morte, un capitolo, in cui ripercorre le tappe della sua vita, dagli inizi come critico teatrale, alla conduzione della Compagnia Stabile Romana che agiva all'Argentina, fino al ritorno, negli ultimi anni della sua vita, alla critica. Con i suoi articoli, Boutet aveva sempre cercato di educare il pubblico ad apprezzare i nuovi autori e ad osservare un teatro ispirato ai concetti dell'arte. Cfr., inoltre, gli altri scritti che fanno riferimento a Boutet: Giovanni Antonucci, *Storia della critica teatrale*, Roma, Edizioni Studium, 1990; Alfredo Barbina, *Edoardo Boutet. Il romanzo della scena*, Roma, Bulzoni Editore, 2005; Bruno Brunelli, *Edoardo Boutet*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1968; Silvio D'Amico, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929; Silvio D'Amico, *Eduardo Boutet e il sogno della «Stabile»*, in *Invito al teatro*, Brescia, Morcelliana, 1935.

<sup>44</sup> Cfr. Andrea Mancini, *Prima dell'Accademia*, cit.

<sup>45</sup> In realtà la scuola fiorentina non venne chiusa, ma non ottenne più l'appoggio dello Stato. La scuola di via Laura continuò la sua attività, sotto la gestione dell'Accademia dei Fidenti, come filodrammatica, affidando il ruolo d'insegnante ad Edy Picello. Nel 1934 diventerà la sede del primo Teatro Sperimentale dei GUF.

Proprio in quel periodo la politica fascista stava tentando di risolvere i conflitti fra le diverse classi con l'introduzione del corporativismo, perseguendo quella teorizzata terza strada che si sarebbe dovuta affermare in alternativa al marxismo e al capitalismo, per regolare la vita economica e sindacale dell'Italia. I propositi di collaborazione fra le diverse classi sociali vennero trascritti, nel 1927, nella Carta del Lavoro, alla cui stesura partecipò in maniera decisiva Giuseppe Bottai, allora sottosegretario al Ministero delle Corporazioni. Quel documento avrebbe dovuto regolamentare le nuove normative sindacali a livello nazionale, sotto la guida del fascismo. In mezzo a questo stato di cose, D'Amico riuscì ad attuare importanti cambiamenti all'interno della scuola, perché il regime non aveva un piano ben preciso per quel che riguardava il teatro. Nell'arco del ventennio fascista non si formerà nessuna compagnia o teatro stabile che fosse di una qualche utilità alla propaganda del regime o che portasse in scena dei lavori per divulgare la sua ideologia. Le uniche iniziative del fascismo, in tal senso, resteranno l'introduzione dei Carri di Tespi, che avrebbero dovuto portare il teatro nei piccoli centri e far conoscere le grandi opere alle masse e la realizzazione di diverse pellicole in ambito cinematografico, che però non riguarderanno principalmente la propaganda. Il regime, inoltre, attuò quella che può essere considerata la più grande riforma teatrale in ambito moderno, introducendo le sovvenzioni statali e la regolamentazione dei contratti e dei rapporti lavorativi attraverso la Carta del Lavoro. Le vecchie compagnie di giro saranno costrette a riorganizzarsi e ad attenersi a delle regole ben precise se non vorranno restare escluse dalle sovvenzioni, oltre a dover prendere degli accordi con gli impresari delle sale teatrali che, nella maggior parte dei casi, influenzeranno pesantemente le scelte di repertorio<sup>46</sup>.

Poco dopo la riforma della scuola, D'Amico riuscì a far sollevare dal suo incarico la Vitaliani, mettendo al suo posto Liberati. Quest'ultimo, suo amico da diverso tempo, appoggiò il suo progetto di rifondazione della scuola, che si rifaceva, per certi versi, sul modello del Conservatoire de musique et de déclamation di Parigi che D'Amico aveva visitato poco tempo prima. Intanto l'"Eleonora Duse", a differenza dell'istituzione parigina, si era distaccata dal Conservatorio rendendosi autonoma, anche se agiva ancora al suo interno, seguendo i presupposti di quello che lo stesso D'Amico aveva ribattezzato un Teatro-Scuola, dove l'insegnamento era basato in prevalenza sulla dizione, la recitazione e la Storia del teatro:

E qui, accompagnandosi l'insegnamento tecnico con quello culturale, avviene o deve avvenire che l'insegnante di Storia del Teatro – il quale nei tre anni del suo corso non ha da limitarsi al Teatro nazionale, ma dare un'idea di tutto lo svolgimento letterario e tecnico del Teatro europeo, da Eschilo a Pirandello – faccia intendere via via agli allievi la

---

<sup>46</sup> Si veda per la questione della riforma attuata dal fascismo in campo artistico: Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*. La generazione dei registi, Roma, Bulzoni Editore, 2008 e il già citato dossier AA. VV., *L'anticipo italiano*. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934, in «Teatro e storia», A. XXII, Vol. 29, 2008.

significazione, l'atmosfera, il clima di ciò che essi apprendono a recitare, attraverso la storia e l'interpretazione dell'arte degli autori<sup>47</sup>.

Durante l'anno gli studenti erano invitati a frequentare i teatri della Capitale, discutendo gli spettacoli con i vari insegnanti e a mettere in scena a fine corso un lavoro vero e proprio. In fondo, come spiega D'Amico, questa era l'unica differenza con il Conservatorio parigino, dove gli allievi venivano addestrati ad allestire soltanto dei dialoghi che presentavano con l'aiuto degli altri studenti. La loro preparazione veniva giudicata da una commissione che assegnava dei premi, garantendo al primo classificato di lavorare per due anni in uno dei maggiori teatri di Parigi, la Comédie-Française o l'Odéon<sup>48</sup>.

D'Amico avrebbe voluto attuare quei cambiamenti che andava suggerendo già da diverso tempo nei suoi scritti e nei suoi articoli, che prevedevano l'ampliamento delle ore di lezione, l'introduzione di nuove materie, di viaggi d'istruzione all'estero e, soprattutto, l'introduzione di quel nuovo corso di regia che nelle sue intenzioni avrebbe voluto affidare a Jacques Copeau, il grande regista che aveva contribuito con la sua opera al rinnovamento della scena teatrale francese ed europea<sup>49</sup>.

D'Amico, inoltre, stava cercando di capire come fare per introdurre i giovani attori, una volta terminati gli studi, direttamente nell'ambito di produzione degli spettacoli. Secondo le sue intenzioni, la scuola avrebbe dovuto rappresentare un ponte ideale fra le scene e un nuovo tipo d'interprete che, nella maggior parte dei casi, non proveniva più, come accaduto in passato, dalle compagnie di giro o dalle famiglie d'arte. Al suo interno si andavano formando alcuni fra i più interessanti attori dell'epoca. Gli allievi venivano addestrati non solo a livello tecnico, ma anche e soprattutto a livello culturale. Tutto ciò avrebbe dovuto condurli direttamente sulle tavole del palcoscenico di un teatro d'arte, in sostituzione del quale avrebbero continuato ad usare il nuovo teatrino della scuola, ricavato da un oratorio di un vecchio convento:

Il teatrino fu inaugurato a metà del febbraio 1927, con l'inizio di un ciclo di conferenze di notevole interesse (Giacomo Lwow, Henry Furst, Alberto Spaini, P. S. Rivetta, Emmanuel Audisio, Franco Liberati, A. G. Bragaglia). Il

---

<sup>47</sup> Silvio D'Amico, *Tramonto del grande attore*, cit., p. 35.

<sup>48</sup> *Ivi*.

<sup>49</sup> D'Amico aveva iniziato a pubblicare i suoi primi interventi relativi ai problemi di teatro su «L'idea nazionale», l'organo del Partito Nazionalista, il quotidiano per il quale scriveva anche il suo amico d'infanzia Antonio Baldini e per il quale scriveranno Orio Vergani, Umberto Fracchia, Arnaldo Frateili e Achille Campanile. Qui venne introdotto, come vice di Domenico Oliva, da Maurizio Maraviglia che, appena ritornato dalla guerra, lo nominò responsabile della terza pagina, occupandosi di letteratura, arte e cultura. Alla morte dell'Oliva, D'Amico prese il suo posto. In seguito, continuerà a diffondere le sue idee riguardanti i problemi teatrali sulle pagine de «La Tribuna», con la quale si fonderà «L'idea nazionale». Cfr. Andrea Mancini, *Prima dell'Accademia*, cit.

primo di questi incontri, dedicato non certo a caso a «La crisi del teatro» fu appunto di Silvio D'Amico, che concluse parlando del ruolo di una scuola moderna all'interno della riforma del teatro di prosa<sup>50</sup>.

Oltre a formare il nuovo attore, la scuola avrebbe dovuto formare quella figura che avrebbe restituito le opere antiche e moderne dei grandi poeti in una maniera assolutamente nuova.

Nel nostro paese non esisteva ancora nemmeno la parola per designare tale figura, tant'è che si usava il termine francese *metteur en scène*. Non bastava, quindi, secondo D'Amico, trasformare il teatro in un teatro d'arte, assicurandogli protezione con le sovvenzioni pubbliche e private, istruendo un attore nuovo, occorreva formare una figura diversa che avrebbe preso in mano le redini del nostro teatro, portandolo al livello degli altri teatri europei, dove questi animatori della scena erano stati in grado di scuotere e riformare il teatro dalle fondamenta:

Se questo maestro non appare, il nostro palcoscenico è spacciato. Oramai, tutti lo sanno, le compagnie italiane, salvo quelle di qualche attor comico, sono tutte in deficit; e la catastrofe è alle porte. Ci vuol altro che invocare protezione dallo Stato o dai mecenati, sgravi di imposte, leggi contro i parassiti, e altri pannicelli caldi. Quando l'Erario voglia restituire al Teatro uno dei molti milioni che gli porta via ogni anno, a chi lo daremo? Chi chiameremo a dirigere il teatro nuovo, o teatro di stato, o teatro d'arte, o come vorrete chiamarlo? Il problema è qui. Il problema è nel capire che ancora non s'è rivelato fra noi l'Antoine, lo Stanislawski, il Reinhardt, il Copeau, capace di riformare la nostra tecnica scenica, secondo l'esigenze del tempo e del paese nostro, come quelli hanno fatto per il loro. C'è da creare una Scuola nuova<sup>51</sup>.

Come afferma D'Amico, il programma della scuola prevedeva che gli allievi realizzassero a fine corso degli spettacoli completi alla presenza di pubblico, critica e autorità, replicandoli per tre giorni. Gli studenti erano tenuti a scambiarsi i ruoli ogni sera, così da non limitarsi allo studio di una sola parte. Le scene venivano preparate dagli allievi della Scuola di Scenografia dell'Accademia delle Belle Arti, in maniera tale che anche l'altra scuola avesse l'opportunità di presentare in pubblico i propri lavori, in un saggio di fine anno. All'esame finale, che si teneva successivamente davanti ad una Commissione artistica, senza la presenza del pubblico, gli allievi dell'"Eleonora Duse" erano tenuti a spiegare i motivi delle loro scelte e a render conto della loro interpretazione, delle loro intonazioni e dei loro movimenti, chiarendo, in tal modo, se avessero affrontato le loro scelte consapevolmente o in maniera meccanica e pedantesca<sup>52</sup>.

Questo programma, però, secondo D'Amico, era da ritenersi ancora insufficiente per raggiungere quel rigore previsto dalla preparazione che affrontavano gli allievi delle altre scuole europee, le quali non si limitavano, come nella scuola romana, a poche ore d'insegnamento a settimana, ma

---

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>51</sup> Silvio D'Amico, *Tramonto del grande attore*, cit., p. 29.

<sup>52</sup> *Ivi*.

seguivano una rigorosa disciplina. Nella scuola mancavano ancora quelle materie che erano da ritenersi indispensabili per lo sviluppo dell'allievo, alle quali si sarebbero dovuti aggiungere dei viaggi d'istruzione all'estero, che avrebbero permesso agli studenti di osservare e prender spunto da ciò che si faceva negli altri paesi. Si sarebbe dovuto introdurre, infine, quel corso che avrebbe finalmente formato il nuovo animatore della scena che con la sua opera aveva rinnovato i teatri europei, ma che ancora non aveva fatto la sua comparsa nel teatro italiano:

Ci vuole altro che un insegnamento limitato a quattro ore quotidiane in cinque giorni della 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 gl'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*: un vero e proprio Conservatorio drammatico, in cui gli allievi che ne sian capaci imparino non solo a eseguire, ma anche a dirigere; in cui si educino all'intelligenza, alla sensibilità, al gusto di estrarre da un testo l'azione teatrale, e metterla in rilievo, e curarla e rifinirla. E insomma arriviamo alla conclusione moderna: Teatro e Scuola, in Italia, bisognano d'un maestro moderno<sup>53</sup>.

D'Amico avrebbe voluto ispirare l'insegnamento della scuola sulle idee teatrali di Copeau, dopo aver assistito ad alcuni spettacoli che i suoi allievi tennero a Torino, grazie all'invito del mecenate italiano Riccardo Gualino<sup>54</sup>. In quella circostanza era riuscito a vedere da vicino i risultati del suo metodo d'insegnamento e ne era rimasto particolarmente colpito. Come aveva spiegato in seguito proprio a D'Amico, dopo la chiusura del suo teatro, il Vieux Colombier, Copeau aveva cercato di addestrare, nel suo ritiro in campagna, degli attori in grado di sviluppare la propria personalità e le proprie qualità artistiche, grazie ad un severo allenamento fisico e spirituale:

Già s'intende che un teatro come il Colombier era anche una scuola; e io vi tenevo, accanto ai veri attori, dei giovanissimi allievi, che venivo educando, e quasi direi macerando, attraverso lentissimi studi di preparazione, che duravano anni. Ma questa mia opera d'insegnante non poteva esser quale io la volevo: perché un'educazione completa dell'attore richiede che tutta la sua vita sia dedicata all'arte, e io non potevo trattenere con me gli allievi se non alcune ore. Bisognava ch'io li avessi tutti e sempre con me, in una sorta di convitto, o di comunità artistica. Ed è quello che ho fatto ritirandomi in provincia: in Borgogna, in un paesetto di nome Pernand, vicino a Beaume (Costa d'oro), non lontano da Digione<sup>55</sup>.

Come ricordato da Copeau in uno dei suoi scritti, nella scuola del Vieux Colombier aveva cercato di avviare i giovani all'arte della scena incoraggiando il loro naturale istinto alla teatralità, curando soprattutto l'educazione del corpo e lo studio di quelle materie che avrebbero contribuito a

---

<sup>53</sup> *Ivi*, pp. 36-37.

<sup>54</sup> Cfr. Francesca Ponzetti (a cura di), *Il caso Gualino*, in: [http://www.teatroestoria.it/materiali/Il\\_caso\\_GUALINO.pdf](http://www.teatroestoria.it/materiali/Il_caso_GUALINO.pdf) /27.10.2019

<sup>55</sup> Silvio D'Amico, *Tramonto del grande attore*, cit., p. 223.

un completo sviluppo delle loro capacità artistiche. Nel corso del tempo ognuno degli allievi avrebbe assecondato maggiormente le proprie attitudini verso uno specifico campo dell'arte, andando a formare un collettivo che avrebbe compreso al suo interno gli attori, il regista, il drammaturgo e tutte quelle figure indispensabili all'organizzazione e gestione consapevole dell'arte scenica:

L'istruzione, uniforme per tutti in partenza, avrebbe dovuto differenziarsi via via che in seno all'unità corale si manifestassero le tendenze personali. A seconda delle sue inclinazioni, uno si sarebbe trovato più spinto verso la musica, l'altro verso l'invenzione del dialogo, quello all'improvvisazione, quest'altro all'interpretazione e l'altro ancora alla regia, ecc. Di modo che quando il gruppo avrebbe terminato di svilupparsi, ci lusingavamo di raccogliere, germinati da una stessa cultura generale, imbevuti dello stesso spirito, nutriti da eguale linfa, come frutti di uno stesso albero: il poeta, il musicista, il danzatore e il mimo, i protagonisti e il coro, tutti gli artigiani della scena, tutti i servitori del dramma, non messi insieme e improntati artificialmente, ma ispirati dall'interno, organicamente uniti: a uno stato, se non altro, di promessa e di esempio<sup>56</sup>.

La scelta degli allievi avveniva in maniera del tutto differente dal sistema adottato al Conservatoire, dove gli aspiranti attori venivano addestrati a ripetere soltanto dei brani drammatici, sforzandosi d'imitare il proprio maestro. Per essere ammessi alla sua scuola bisognava dimostrare di possedere delle particolari capacità fisiche ed espressive, al di là della bellezza esteriore, rivelando un'innata propensione all'arte dell'attore. Oltre alla parte fisica, il suo addestramento curava la musica, la danza e la poesia, così che i giovani attori arrivassero ad acquisire un proprio ritmo interiore, sforzandosi di raggiungere una recitazione consapevole. Per fare in modo che gli allievi vincessero la timidezza ed esprimessero i sentimenti umani in maniera convincente, li faceva esercitare con l'uso della maschera, finché non imparavano a comporre delle piccole azioni drammatiche mute a soggetto, a costruirsi da soli le maschere e a truccarsi. Solo a questo punto veniva affrontata la recitazione, evitando le scene drammatiche per non farli incorrere nel classico tono teatrale falso. La scelta ricadeva, quindi, sulla lettura dei classici e solo con le lezioni di Storia del teatro cercava di far capire loro quale fosse la dizione adatta ad esaltare le caratteristiche di ogni singolo autore<sup>57</sup>.

### 1.3. *L'educazione per un teatro possibile*

La Scuola di Recitazione romana sarebbe dovuta diventare il luogo in cui formare l'attore nuovo e, in un futuro ormai prossimo, addestrare quelli che sarebbero stati i primi registi senza un teatro.

---

<sup>56</sup> Jacques Copeau, *Ricordi del Vieux-Colombier*, Milano, Il saggiatore, 1962, p. 63.

<sup>57</sup> Cfr. Jacques Copeau, *Ricordi del Vieux-Colombier*, cit.

D'Amico stava tentando di riprendere i concetti pedagogici espressi da Copeau nel suo teatro e nel suo ritiro in Borgogna, discostandosi dal sistema adottato al Conservatoire e dalle consuetudini educative del tempo.

Quando Costa entra all'“Eleonora Duse”, l'addestramento degli allievi prevede innanzitutto lo studio della dizione, le lezioni di Storia del teatro e la frequentazione dei teatri della Capitale, andando a vedere quegli spettacoli di cui avrebbero discusso in classe con i vari insegnanti. Le lezioni di recitazione venivano affrontate, il più delle volte, da un punto di vista prettamente teorico. Gli allievi erano impegnati in lezioni pratiche solo nelle poche settimane che precedevano l'allestimento dei saggi di fine anno.

Oltre a D'Amico, i corsi della scuola sono tenuti dal direttore Liberati e da Ida Carloni Talli<sup>58</sup>, la moglie di Virgilio Talli<sup>59</sup>, che insegna recitazione. È quest'ultima probabilmente ad assegnare a Costa le sue parti. L'insegnante preferisce affidargli delle parti da vecchio o dei ruoli da caratterista, che riguardano quasi sempre dei personaggi fuori ruolo. Costa a quel tempo è un ragazzo di circa diciotto anni. In questo senso, la Talli tentava degli interessanti esperimenti pedagogici, mettendo l'allievo in condizioni estreme allontanandolo materialmente e fisicamente dal personaggio che avrebbe dovuto interpretare.

Per dare una testimonianza delle attività svolte all'interno della Scuola di Recitazione, abbiamo preso in esame alcune annotazioni che Costa ha segnato nel suo primo quaderno<sup>60</sup>. Al suo interno sono state riportate le indicazioni che la Talli gli forniva per l'interpretazione dei suoi personaggi, le

---

<sup>58</sup> Ida Carloni sposa Virgilio Talli nel 1890 e ne prende il cognome. Attrice che si afferma in teatro nelle parti comiche e drammatiche e, nell'ultima parte della sua carriera, anche nel cinema, recitando, tra l'altro, in pellicole come *Quo vadis?* di Enrico Guazzoni (1913) e *I promessi sposi* di Mario Bonnard (1922). Ritiratasi dalle scene, inizia ad insegnare, dal 1924 al 1935, alla Scuola di Recitazione romana. Cfr. Alberto Casella, *Ida Carloni Talli*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1968; Luigi Rasi, *I comici italiani*, I, cit.; Virgilio Talli, *La mia vita di teatro*, cit.

<sup>59</sup> Virgilio Talli fu prima attore, interpretando parti di generico e di brillante, e poi direttore di diverse compagnie italiane importanti. Così lo definì D'Amico nell'Enciclopedia italiana: «la sua tipica attività fu quella di direttore e regista; per la quale, combattendo vivacemente l'individualismo dei “mattatori”, si sforzò per oltre un ventennio di curare il gusto dell'insieme, guidando compagnie armoniosamente costituite e disciplinate, e alle quali per lungo tempo arrise meritato successo»: [http://www.treccani.it/enciclopedia/virgilio-talli\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/virgilio-talli_%28Enciclopedia-Italiana%29/) 23.08.2019. Cfr. Silvio D'Amico, *Tramonto del grande attore*, cit.; Luigi Rasi, *I comici italiani*, II, Firenze, Fratelli Bocca Editori, 1897; Francesco Savio, *Virgilio Talli*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1968; Renato Simoni, *Ritratti*, Milano, Edizioni Alpes, 1928; Virgilio Talli, *La mia vita di teatro*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1927; Donatella Orecchia, *Aspetti d'organizzazione e percorsi di poetica sulla scena*. Virgilio Talli e la Compagnia del Teatro Argentina di Roma, in «L'asino di B.», N. 6, 2001. L'Orecchia, inoltre, ha partecipato recentemente ad un Convegno di studi, presso l'Università degli Studi di Torino, intitolato *La grande trasformazione*. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924, tenutosi il 5-6 dicembre 2018, con l'intervento *Virgilio Talli: prove di riforma*, in corso di pubblicazione.

<sup>60</sup> Nel suo primo quaderno, Costa riportò, per tutto il mese di gennaio del 1929, le attività svolte all'interno della Scuola di Recitazione e le vicende della sua vita quotidiana. Dopo questo periodo, le annotazioni assunsero un carattere discontinuo ed eterogeneo proseguendo fino al 1935.



discussioni dei testi letterari, la descrizione degli spettacoli che gli allievi andavano a vedere in teatro e alcuni stralci delle lezioni tenute da D'Amico.

Come primo punto abbiamo analizzato gli scritti in cui Costa prendeva in considerazione le parti che avrebbe dovuto interpretare nel saggio di fine anno. A questo proposito vennero letti in classe alcuni drammi, fra questi vi erano compresi quelli scelti per la rappresentazione, con annesse le poche prove stabilite per l'allestimento.

All'inizio del mese di gennaio, durante il suo secondo anno di corso, venne letta in classe un'opera di Maeterlinck, *L'interno*, che attirò subito l'attenzione di Costa, tanto da mostrare una certa predilezione per la parte di un vecchio, forse orientata dalla Talli, per cui immaginò una possibile caratterizzazione:

C'è una bellissima parte di vecchio; un vegliardo ottuagenario dalla barba da profeta dalla rada e corta zazzera tremula al vento; le sue parole e la sua voce son quelle di un veggente; le sue parole son tutte piene di una spirituale verità ch'egli più di là che di qua intravede e legge spiega, la sua voce è ora carezzevole ora impetuosa, ora quasi sembra uscire dall'oltre tomba, ora è quella melodiosa d'una creatura angelica che persuade dolcemente e prepotentemente ad un tempo; talvolta egli torna uomo con le sue debolezze, i suoi dubbii [sic] i suoi sospetti ma si rià presto ritorna la forza dell'anima espressa nei suoi occhioni azzurri di misterioso vegliardo: è una figura eminentemente spirituale e simbolica, egli svela i misteri dell'anima e quelli del fato dice verità grandi in veste umile [...] <sup>61</sup>.

Le considerazioni di Costa colgono degli aspetti interessanti per la caratterizzazione del personaggio, anche se la sua analisi fa riferimento quasi esclusivamente alla sua psicologia e alla sua voce, tralasciandone la fisicità, i gesti e le movenze. In questo caso, la linea d'insegnamento della scuola gioca un ruolo fondamentale. I vecchi insegnanti di recitazione erano abituati a tenere delle lezioni in cui si servivano del loro sistema, che non poggiava su una vera pedagogia, ma si basava prevalentemente sulle loro esperienze personali. Le indicazioni per la parte erano il frutto delle loro esperienze dirette, non di un vero insegnamento, poiché all'interno delle compagnie le nuove leve era abituate ad apprendere rubando i segreti della scena dagli attori più anziani.

Qualche giorno dopo venne letto in classe un altro dramma, *Un capriccio* di De Musset, che non piacque minimamente a Costa per ragioni di stile e d'intreccio. Queste due caratteristiche erano state sufficienti a fargli apparire l'opera inadatta alla rappresentazione, anche se lasciava trasparire alcune cose interessanti dal punto di vista drammatico e sentimentale:

Alla scuola di recitazione abbiamo letto un lavoro di de Musset: "Un capriccio" in verità non mi è affatto piaciuto per ragioni d'intreccio e di stile: l'intreccio è freddo, privo d'interesse, e mira tutto ad alcune discrete scene finali; lo stile è troppo letterario e troppo ricco di lunghe tirate anche a monologo stucchevoli ed insulse; l'essenza del lavoro

---

<sup>61</sup> Orazio Costa, *Quaderno marrone*, cit., pp. 7-8.

vorrebbe essere etico morale ma in fondo esprime sentimenti abbastanza puerili e caratteri instabili se se ne tolga qualche buon punto sì dal lato sentimentale che da quello drammatico. Forse esagero; chi sa<sup>62</sup>!?!...

Nelle sue considerazioni Costa si sofferma prevalentemente sull'aspetto letterario del dramma, senza prendere in considerazione le figure che lo animano. Queste peculiarità evidenziano, secondo lui, una mancanza di teatralità dell'opera e l'assenza di personaggi reali, capaci di dare consistenza ad una possibile messa in scena del testo.

A tal proposito, quello stesso giorno venne affrontata una discussione sui possibili adattamenti ottenuti dal romanzo *Risurrezione* di Tolstoj, che furono confrontati per stabilire quale sarebbe stato il mezzo artistico più adatto ad esaltarne le qualità intrinseche. Un insegnante, probabilmente Liberati, insisteva sul fatto che un tale confronto fosse addirittura impossibile, trattandosi di adattamenti completamente diversi tra loro. Costa non era assolutamente d'accordo con la dichiarazione dell'insegnante, poiché riteneva fosse possibile non solo fare un confronto fra opere ottenute mediante mezzi artistici differenti, ma oltretutto stabilire quale sarebbe stato l'adattamento che avrebbe rispecchiato più da vicino le qualità dell'opera letteraria:

Sono sì tre arti diverse ma son tutte rappresentazioni che si affidano al pubblico, ed hanno tutte lo stesso soggetto; e chiedendosi quale di esse produca nel pubblico le più belle sensazioni e più vere rispetto all'originale letterario si trattava di trovare se lo stile del romanzo fosse narrativo (cine) recitativo (teatro) o etico spirituale (musica) e concludere quindi quale avrebbe dovuto essere la realizzazione più adatta; questo potrebbe portare [?] <sup>63</sup> alla conclusione della migliore realizzazione ammettendo che quello che in ognuno dei tre rami s'era fatto era ciò che di meglio si poteva fare. In caso diverso scartato il lavoro più o meno fallito rimaneva da giudicare tra i due trovando, quando proprio si fosse scartato il genere adatto, quale dei due più si adattasse al genere del romanzo<sup>64</sup>.

La settimana seguente, alla ripresa delle lezioni, venne affidata a Costa un'altra parte, quella del cameriere Giovanni nel *Ritratto mascherato* di Antonio Fogazzaro. Ancora una volta si trattava di un ruolo da vecchio. Questa parte gli avrebbe concesso, secondo lui, di trovare delle discrete soluzioni sceniche nella caratterizzazione del personaggio. Nella sua interpretazione del vecchio domestico, infatti, aveva pensato di far risaltare maggiormente la sua ottusità e la sua mancanza d'intelligenza facendo riferimento, come nelle opere precedenti, soltanto alla sua psicologia, tralasciando il movimento scenico e alcuni dettagli importanti, come l'abbigliamento:

Alla scuola di recitazione mi è stata affidata la parte di Giovanni nel "Ritratto mascherato" di Antonio Fogazzaro; questo lavoro ha fatto in me una grande impressione specialmente per quanto riguarda la parte della protagonista Cecilia unica parte di tutto il lavoro in fondo; la parte del cameriere Giovanni è simpatica abbastanza e caratteristica, se ne

---

<sup>62</sup> *Ivi*, pp. 10-11.

<sup>63</sup> D'ora in poi s'indicherà con questo simbolo le frasi o le parole che non è stato possibile decifrare nella trascrizione dall'originale.

<sup>64</sup> Orazio Costa, *Quaderno marrone*, cit., p. 12.

possono trarre dei discreti effetti dato il tipo che in essa si dipinge del vecchio cameriere di casa incomprensivo [sic] e un po' lento di cervello<sup>65</sup>.

Costa, inoltre, avrebbe voluto che gli venisse affidata anche un'altra parte fra le commedie che erano state scelte come saggio di fine anno, ma non avendo ottenuto ciò che desiderava si sentì afflitto e poco capito dai suoi insegnanti che pensava sottovalutassero le sue potenzialità e le sue qualità di attore. Avrebbe desiderato un po' più di considerazione da parte dei suoi maestri e, invece, la sua sofferenza lo aveva costretto addirittura ad indossare una maschera, a causa della quale gli altri, compresi i suoi insegnanti, non riuscivano a vedere il suo vero se stesso e le sue vere potenzialità:

Sin ora dei Maestri uno o due tutt'al più spero poter credere che mi abbiano capito: il Prof. Sciascia di filosofia, la signora Talli, forse un po' meno, di recitazione, chi, chi avrà ragione chi mi stima bene o chi non mi stima? Io... so! E tutto ciò perché, perché questa lamentazione? Perché non ti hanno data la parte che tu volevi credendo di aver intuita? Matto! Presuntuoso! Buffone! C'è in me una parte che schernisce mentre l'altra piange che piange quando rido, che da ragione a chi io trovo in fallo, che vuol trovare il fallo di chi ha da me ragione: Quale delle due è il mio "Io"<sup>66</sup>?

Questa maschera che si era costruito non rispecchiava la sua vera essenza, non sapeva nemmeno per quale motivo l'avesse costruita. Credeva di non poterla infrangere, impedendogli in questo modo di comprendere la sua vera natura.

Alla ripresa delle lezioni, dopo la mancata assegnazione della parte, Costa avrebbe voluto parlare dell'accaduto con D'Amico, non riuscendo, però, ad avvicinare l'insegnante:

Strano! quando io mi prefiggo di fare qualche cosa di una certa importanza difficilmente mi viene fatto. Oggi, per esempio, dovevo parlare con il Prof. d'Amico per le parti che mi sono state affidate per il prossimo saggio, invece il prof. d'Amico era arrabbiato per ragioni sue particolari ed io non l'ho potuto nemmeno avvicinare, tanto più che se ne è andato via subito<sup>67</sup>.

Costa era preoccupato anche per l'atteggiamento della Talli, ritornata alla scuola dopo un lungo periodo di assenza, dovuto a dei problemi di salute. Credeva che lo strano comportamento dell'insegnante nei suoi confronti fosse dovuto al suo mancato interessamento per la sua situazione personale.

Quel giorno gli allievi della scuola furono impegnati nelle prove a tavolino dei primi due atti di un'opera del Goldoni, che avrebbero dovuto presentare insieme agli altri saggi di fine anno, dove uno degli alunni, secondo Costa, continuava ripetutamente a sbagliare l'interpretazione delle

---

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>66</sup> *Ivi*, pp. 21-22.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 29.

proprie battute: «Abbiamo provato, al tavolino, i due atti di Goldoni che faremo nel prossimo saggio: ho notato che Degli Abati ha la mania di arrabbiarsi ogni momento mentre dice le sue battute, in tutte le parti egli fa il collerico; non mi spiego»<sup>68</sup>.

Purtroppo non sappiamo di quale opera del Goldoni si trattasse e quale fosse la parte affidata a Costa, ma probabilmente doveva trattarsi ancora di una parte da vecchio o da caratterista.

Accanto alle lezioni teorico-pratiche di recitazione, gli insegnanti consigliavano di volta in volta agli allievi cosa andare a vedere in teatro, precedendo con una discussione la visione degli spettacoli.

Questa prassi veniva stabilita in accordo fra tutti gli insegnanti della scuola, ma forse c'era la mano di D'Amico dietro la scelta di far vedere principalmente gli allestimenti della Pavlova. L'insegnante aveva sicuramente notato delle buone capacità artistiche nell'attrice russa, tanto da indurre gli allievi della scuola a vedere non solo le sue rappresentazioni, ma addirittura le prove dei suoi spettacoli per analizzare e comprendere il suo metodo di lavoro.

Il giorno dopo aver parlato dei vari adattamenti ottenuti dal romanzo di Tolstoj, lo stesso insegnante affrontò una lunga discussione sul teatro ebraico, spiegando i fatti narrati da Jacob Gordin nel suo dramma *Mirra Efros*. Dopo aver appuntato i tratti essenziali della trama nel suo quaderno, quella sera Costa andò a vedere la Compagnia di Tatiana Pavlova<sup>69</sup> rappresentare il lavoro. Ai suoi occhi, lo spettacolo apparve riuscitissimo, apprezzando soprattutto la recitazione dell'attrice russa, benché avesse mostrato alcune difficoltà di pronuncia. Le scene curate dalla Pavlova lo impressionarono molto, tanto da notare un evidente collegamento tra la protagonista e la posizione che la stanza veniva ad assumere all'interno dello spazio scenico:

La Pavlova era una commoventissima Mirra, e nonostante la sua pronuncia leggermente stentata è immensamente piaciuta, nei suoi accenti di fierezza, nei suoi abbandoni d'amor materno, nelle sue dolorose espressioni di vinta, orgogliosa e umile, infinitamente generosa, magnificamente fiera: molti applausi; Gli scenari ideati dalla attrice erano riuscitissimi: quello del primo atto che rappresentava una casa affittata da Mirra nel paese della sposa; questa casa benché povera e misera offre un accogliente ristoro a coloro che hanno sofferto le intemperie e il freddo di cui si sente il

---

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> L'attrice russa Tatiana Pavlova arrivò in Italia nel 1921. Sebbene fosse stata criticata al suo primo apparire sulle nostre scene, per via dei suoi difetti di dizione e per le sue messe in scena rivoluzionarie, venne molto apprezzata in seguito, soprattutto da D'Amico. Nel 1935, quest'ultimo la chiamerà ad insegnare regia alla rinnovata Accademia d'Arte Drammatica di Roma, dove terrà il suo insegnamento fino al 1938, quando l'attrice deciderà di andarsene per incomprensioni con lo stesso D'Amico. Lavorerà anche nel teatro d'opera e al cinema. Cfr. Andrea Camilleri, *Tatiana Pavlova*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1968; Silvio D'Amico, *Tramonto del grande attore*, cit.; Dorian Legge (a cura di), *Il caso Tatiana Pavlova*, in: [http://www.teatroestoria.it/materiali/Pavlova\\_Il\\_caso.pdf](http://www.teatroestoria.it/materiali/Pavlova_Il_caso.pdf) /27.10.2019; Dorian Legge, *Tatiana Pavlova in Italia*. Una memoria non rivisitata, in «Teatro e storia». A. XXVI, Vol. 33, 2012.

disagio attraverso il tetto convenzionalmente asportato della casa oltre il quale si scorgono i comignoli delle case circostanti ed i monti nevicati<sup>70</sup>.

L'attrice russa aveva cercato di mettere in risalto, attraverso i cambiamenti di scena, la centralità della figura di Mirra all'interno dell'economia familiare. Nel primo atto, dunque, veniva mostrata la miseria in cui era sprofondata la protagonista, dopo aver abbandonato la casa in cui viveva con i figli, per non subire i soprusi e le cattiverie della nuora. La donna aveva sempre rappresentato il centro della famiglia, per questa ragione nei primi due atti la stanza della casa veniva ad assumere una posizione centrale. Nel terzo atto, invece, la scena veniva spostata di fianco per evidenziare come il potere di Mirra fosse stato messo da parte, mentre nell'ultimo atto, dopo il suo ritorno in famiglia, la scena sarebbe ritornata nella posizione centrale dell'inizio:

Le scene degli atti susseguenti rappresentano tutte la stanza da ricevere della casa Efros, con una visuale sempre diversa: nel secondo atto in cui la egemonia di Mirra, pur cominciando ad essere scossa e ancora forte, in cui essa è ancora il centro della famiglia la sala si presenta di fronte. Nel secondo atto il centro della famiglia è passato in disparte e la scena sposta il suo centro e si mostra di fianco. Nell'ultimo atto la stanza è tornata nella primissima posizione: torna il centro della famiglia, ma sulle spoglie pareti dipinte in bianco, nella mancanza dei bei mobili che l'ornavano è espresso il doloroso passato in cui Mirra allontanata non ha potuto mantenere nell'ordine le cose<sup>71</sup>.

Dopo la visione dello spettacolo, gli allievi della scuola ebbero la possibilità di discutere con la Pavlova, che cercò di spiegare loro le sue scelte recitative, promettendo una sua futura visita durante le lezioni. Costa rimase talmente toccato dalla sua interpretazione che finì col preferirla addirittura alle famose sorelle Irma ed Emma Gramatica. Difatti, dopo aver assistito ad uno spettacolo delle due attrici italiane, non le ritenne affatto all'altezza della loro fama, mentre il lavoro dell'attrice russa fu per lui una piacevole sorpresa:

La Pavlova mi è piaciuta infinitamente, la preferisco, almeno per quel poco che ho visto oggi, alle Grammatiche [sic]: forse per questa ragione perché a veder Lei sono andato senza molta fiducia e ho avuto una lieta sorpresa ed a veder le sorelle sono andato con le molte speranze che la loro fama permette formulare, e sono rimasto disilluso<sup>72</sup>.

La settimana seguente, Costa si recò di nuovo a teatro per vedere la Compagnia Almirante-Rissone-Tofano rappresentare *Il sentiero degli scolari* di André Birabeau. In questo lavoro aveva notato che gli attori erano riusciti a sviluppare delle buone trovate in alcuni caratteri, che erano stati davvero ben pensati, accanto ad altri, però, che erano un po' troppo macchiettati. Le scene erano abbastanza gradevoli, anche se i dialoghi restituivano alcune battute poco comprensibili, che non aiutarono di certo lo spettacolo ad essere completamente accettato dal pubblico. Gli attori si

---

<sup>70</sup> Orazio Costa, *Quaderno marrone*, cit., pp. 15-16.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 17.

dimostrarono piuttosto mediocri, poiché ognuno di loro lasciò emergere palesemente i propri difetti. L'unica cosa davvero interessante notata da Costa fu una suggestione provata durante lo spettacolo, che gli suggerì la possibile messa in scena di un lavoro di Pirandello con quella stessa compagnia:

Gli attori non tutti bravi: Almirante, sempre lo stesso, con la stessa voce, gli stessi gesti, gli stessi scatti; Tofano simpatico, ma troppo [?]; la Rissone un po' migliorata, ma strilla sempre troppo. Insomma applausi pochi, tranne al secondo atto il cui delizioso finale ha un po' commosso il pubblico.

Sempre più quando vedo la compagnia A-R-T penso che potrebbe recitare la commedia di Pirandello "Pensaci Giacomino": Almirante, il professore, Tofano, Cinquemani, Rissone la fanciulla, ecc... Magnificamente! Io ho letto questa commedia immaginando di sentirla recitare da loro<sup>73</sup>.

La settimana seguente, prima di andare come di consueto a vedere lo spettacolo in teatro, gli alunni della scuola furono invitati ad assistere ad una prova della Compagnia di Tatiana Pavlova, diretta da Pietro Sharoff, su *L'uragano* di Ostrovskij<sup>74</sup>. In questo caso, Costa aveva osservato che anche degli attori affermati, come l'attrice russa, potevano incontrare delle difficoltà avvicinandosi per la prima volta all'interpretazione di una nuova parte. Il direttore russo non permetteva che gli attori prendessero autonomamente delle decisioni per quel che riguardava gli aspetti recitativi:

È stato veramente molto istruttivo e per varie ragioni; primo perché è sempre confortante il vedere come anche artisti che fanno sul palcoscenico una magnifica figura, hanno sul principio dell'interpretazione di una nuova parte qualche titubanza; perché è doveroso, per chi ha la speranza di poter seguire l'arte drammatica, conoscere quanto sia gravoso talvolta il seguirla, sapere che si è soggetti a superiori anche quando si è capi di una compagnia, e che non si vive certo da gran signori prima d'essersi fatto un nome cosa invero che ha molto disilluso le mie compagne o che l'arte si segue per vestirsi bene? eh no si segue perché se ne sente il bisogno interno e perché ci si sente trasportati da una forza che non conosce barriere economiche<sup>75</sup>.

I lavori presentati dalla compagnia dell'attrice russa sotto la direzione di Sharoff sono da considerarsi come i primi esempi di regia in Italia, antecedenti anche ai tanto celebrati spettacoli en plein air di Copeau al Maggio Musicale Fiorentino. Tanto è vero che il primo riferimento ufficiale a una regia venne fatto proprio nei confronti di uno spettacolo della Pavlova, in cui il critico Enrico Rocca, commentando una sua rappresentazione, usò per la prima volta la parola "regia". Poco tempo dopo il filologo Bruno Migliorini, in una lettera inviata alla rivista «Scenario», propose l'introduzione nella lingua italiana dei due nuovi termini, "regia" e "regista", aprendo così una

---

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>74</sup> Pietro Sharoff aveva studiato al Teatro d'Arte di Mosca, allievo di Mejerchol'd e aiuto regista di Stanislavskij. Arrivato in Italia collaborò con la Pavlova mettendo in scena diversi spettacoli di successo. Nel 1938 fonderà e dirigerà la Compagnia del Teatro Eliseo. In seguito diventerà una figura molto importante per il teatro olandese, arrivando a dirigere, nel 1947, il Teatro Nazionale di Amsterdam. Cfr. Aldo Rendine – Andrea Camilleri, *Pietro Sharoff*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1968.

<sup>75</sup> Orazio Costa, *Quaderno marrone*, cit., p. 34.

nuova epoca per il teatro italiano e mettendo fine alle incertezze circa l'utilizzo della parola che avrebbe dovuto designare quella figura che nel nostro paese stentava ancora ad affermarsi:

Fu proprio per tagliar corto a cotesto equivoco che un bel giorno il nostro geniale e compianto collega Enrico Rocca, parlando d'un spettacolo di Tatiana Pàvlova, si fece coraggio a lodarne senz'altro "la regia". Il vocabolo venne raccolto, come dicevamo da Bruno Migliorini: che trovandolo appropriato, semplice e inequivocabile, propose di fare un passo più in là; e, forte di altre sottili analogie filologiche, tradusse anche *régisseur* con "regista"<sup>76</sup>.

All'interno della scuola si parlava già di regia e gli allievi erano anche a conoscenza dell'opera dei vari maestri che negli altri paesi avevano contribuito al rinnovamento delle scene teatrali europee. D'Amico parla spesso ai suoi allievi di regia e li esorta ad andare a vedere quegli spettacoli che, secondo lui, hanno contribuito a cambiare il modo di fare e guardare il teatro.

Il fenomeno dell'importazione dei modelli di regia, come lo chiamerà in seguito lo stesso Costa, è stato ricondotto spesso all'invito rivolto a Copeau di dirigere il *Mistero di Santa Uliva* durante il Maggio Musicale Fiorentino, dove intervenne pure Max Reinhardt, ma era evidentemente iniziato già da qualche tempo proprio con gli spettacoli della Pavlova e di Sharoff:

L'importazione dei modelli è stata un fenomeno importante; del resto, di regia si parlava correntemente già durante la scuola di recitazione: si usava però il termine "messa in scena". D'Amico era solito portarci a vedere il Teatro d'Arte di Mosca, il Teatro Ebraico, e ci parlava spesso di regia<sup>77</sup>.

In questo caso, però, Costa forse ricorda le lezioni in cui D'Amico gli parlava del Teatro d'Arte di Mosca e del Teatro Ebraico, non la visione dei loro spettacoli, poiché il famoso teatro russo non ha mai avuto l'occasione di presentare alcun lavoro in Italia. O forse ricorda la visione degli spettacoli che il cofondatore del Teatro d'Arte, Nemirovič-Dančenko, diresse in Italia, quando fu invitato dalla Pavlova<sup>78</sup>. Il Teatro Ebraico, invece, Costa lo vedrà a Parigi, durante il suo periodo di apprendistato con Copeau<sup>79</sup>.

Durante le prove della compagnia della Pavlova, Costa aveva notato che la direzione di Sharoff tendeva, in un certo senso, a manipolare l'interpretazione degli attori, che gli erano sembrati anche piuttosto titubanti e influenzati dalle sue direttive. Gli interpreti venivano continuamente interrotti ed erano costretti a riprendere sempre la recitazione dall'inizio, seguendo le sue indicazioni. Alla

---

<sup>76</sup> Silvio D'Amico, *La regia teatrale*, Roma, Belardetti Editore, 1947, p. 10.

<sup>77</sup> Orazio Costa, *L'indice sul futuro*, cit., p. 12.

<sup>78</sup> L'episodio viene menzionato in: Fausto Malcovati, *Un épisode italien resté confidentiel. Les mises en scène de Nemirovitch-Dantchenko en Italie, 1931-1933*, in «Teatro e storia», A. XXIV, Vol. 31, 2010.

<sup>79</sup> Più tardi lo stesso Costa parlerà della sua esperienza in: Orazio Costa, *L'arte della compagnia della Habimah*, in Silvio D'Amico, *La regia teatrale*, cit., 1947.

fine della prova, il regista russo mostrò agli alunni i bozzetti per i costumi dello spettacolo che Costa trovò interessantissimi:

Veramente, con tutto il rispetto che si deve alla sua intelligenza, quel Charof [sic] mi ha fatto ridere quando con russi sternuti interrompeva le scene e gesticolando in un modo inimmaginabile e stralunando gli occhi facendoli roteare nell'orbita diceva con enfasi reboante la parte in russo per insegnare agli altri, oppure quando faceva interrompere dall'interprete per far ricominciare daccapo. Egli è stato molto gentile, ci ha fatto vedere i bozzetti dei costumi per il lavoro, che sono veramente interessanti<sup>80</sup>.

Quella sera Costa si recò al Teatro Valle a vedere la Compagnia di Tatiana Pavlova che metteva in scena *Pigmalione* di George B. Shaw, diretto da Pietro Sharoff. L'allievo valutò il lavoro positivamente, anche se trovava la prosa di Shaw di difficile comprensione per il pubblico italiano, che forse non sarebbe riuscito a capire la sua fredda ironia. La crudeltà dell'autore consisteva principalmente, secondo lui, nel porre un problema al pubblico e a farlo invadere dallo scetticismo, che lo avrebbe portato così ad abbattere le sue certezze: «Io trovo Chow [sic] grande ma crudele; egli vuol travolgere ciò che v'è di credenza di leggenda di abitudine nell'uomo senza pensare che queste cose son tanto belle appunto perché son credute»<sup>81</sup>. Gli attori si erano dimostrati molto efficaci nell'interpretazione dei loro personaggi, poiché risultarono decisamente credibili, soprattutto la Pavlova che passava con molta maestria dal personaggio della fioraia di strada a quello della signora di mondo. Anche Renato Cialente fornì un'ottima prestazione nella parte di Higgins, mettendo in risalto le sue doti di fine dicitore. Lo spettacolo coinvolse Costa a tal punto che venne rapito in maniera davvero sorprendente dalla potenza evocativa del suo intreccio, facendolo sprofondare in una sorta di magia poetica:

Molto bene lavorava la Pavlova che passa a gradi dalla fioraia urlona dal parlare incomprensibile ed animalescamente goffo alla signora di mondo dal fare signorile ed elegante, pronta però a ricordare la sua origine alla sola vista del padre; bene anche Cialente in Higgins maestro di lingua e dizione con suo metodo speciale che fatta la trasformazione di Lisa Doolittle sente di dipender da lei perché essa possiede la conoscenza dei suoi metodi che egli vuole rimangano nel mistero<sup>82</sup>.

Le lezioni di Storia del teatro tenute da D'Amico, infine, avrebbero dovuto fornire agli studenti una panoramica esaustiva di tutto il teatro europeo. Gli allievi erano tenuti ad acquisire un'adeguata preparazione critico-estetica nei confronti delle opere che avrebbero successivamente portato in scena.

---

<sup>80</sup> Orazio Costa, *Quaderno marrone*, cit., p. 35.

<sup>81</sup> *Ivi*, pp. 35-36.

<sup>82</sup> *Ibidem*.



In alcuni stralci delle lezioni riportate da Costa, possiamo notare come l'attenzione di D'Amico fosse rivolta principalmente allo studio di alcuni degli autori più importanti del panorama italiano e internazionale, discutendone le debolezze e i punti di forza. In particolare, durante una lezione, D'Amico prese in esame due scrittori, Victor Hugo e Alexandre Dumas figlio, insistendo sul fatto che i drammi di Hugo avessero una trama dall'intreccio troppo debole, in cui le situazioni erano incomprensibili o poco spiegate e l'unica ragione per cui le sue opere suscitavano un qualche interesse, era per via della passione e dell'eloquenza espressa dai suoi personaggi. Ai suoi occhi, dunque, Victor Hugo appariva come un autore drammatico fallito, mentre nei drammi di Dumas figlio, quelle stesse caratteristiche rendevano le sue opere di una realtà fuori dal comune, per questo motivo risultava essere un grande autore drammatico. Le spiegazioni di D'Amico, però, secondo Costa, sembravano indirizzate a giustificare solo le sue preferenze personali nei confronti dei due autori, dal momento che la sua tesi, in cui Dumas figlio veniva considerato un autore drammatico più grande di Victor Hugo, si sarebbe potuta benissimo capovolgere a suo discapito:

In fondo, io non so con quanta ragione perché ho letto pochissimo Dumas, mentre ho letto parecchio V. Hugo, egli trova nei due autori uno stesso difetto capitale, le situazioni con debole o nulla causa efficiente; e la stessa qualità: l'eloquenza e la passione dei personaggi. Però nell'uno questa qualità è ciò che salva appena alcuni frammenti, nell'altro diviene una potenza che annulla qualunque difetto: un magnifico sofisma che senza discapito della verità si potrebbe capovolgere, credo con più ragione, nei due autori<sup>83</sup>.

In un'altra lezione, D'Amico lesse alcune scene tratte da un dramma di Alexandre Dumas figlio, che apparvero di un'eccezionale bellezza a Costa. In esse aveva apprezzato soprattutto la loro vena comica che giungeva ai limiti del sarcasmo, sprigionandosi attraverso dei personaggi delineati in maniera precisissima. Nella sua opera l'autore aveva descritto alcune situazioni di una comicità estremamente pungente, capaci di svelare tutti i retroscena della vita, mostrando la falsità degli uomini e la malafede dei personaggi politici:

Alla scuola di recitazione il prof. D'Amico ci ha letto alcune scene di "Rabayus" [sic] di Alessandro Dumas figlio: magnifiche: v'è una continua vena d'ironia che giunge al sarcasmo, una "spiritualité" potente e vivacissima; dei tipi cesellati finemente ed anche, talvolta, troppo particolareggiatamente; delle situazioni d'irresistibile comicità ma una comicità seria, pensierosa, profonda; tutto ciò a dare un'idea dei retroscena della politica, delle "pie" intenzioni dell'uomo che vuol tirar sempre l'acqua al suo mulino, della falsità e malafede di alcuni rivoluzionari; insomma della profonda finzione ora voluta ora inavvertita in che consiste tutta la vita<sup>84</sup>.

Questo tipo d'insegnamento avrebbe dovuto formare un attore diverso dagli attori che lavoravano nelle varie compagnie. Il sistema pedagogico adottato nella scuola, però, mostrava

---

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 48.

ancora dei punti deboli, accanto a degli aspetti che D'Amico aveva già pianificato di migliorare. Ad esempio le lezioni di recitazione avrebbero meritato più spazio, rispetto alla discussione e alla comprensione critica di testi letterari. Come avrebbero meritato più spazio le lezioni pratiche anziché le lezioni teoriche. I saggi finali non potevano essere preparati in poche settimane, bisognava occuparsene durante tutto l'anno.

Purtroppo non sappiamo con precisione quali sono state le opere scelte come saggi di fine anno nel periodo in cui Costa frequenta la scuola e, soprattutto, non sappiamo se il suo lavoro recitativo sull'interpretazione dei suoi personaggi sia stato positivo e apprezzato dai suoi insegnanti.

Alla fine del suo secondo anno di corso, Costa interrompe gli studi alla Scuola di Recitazione per prepararsi alla maturità classica. Ottenuto il diploma, s'iscrive alla facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Roma e riprende a frequentare di nuovo i corsi dell'"Eleonora Duse". Nel 1931 Costa consegue il diploma di attore presso la scuola romana. L'anno seguente frequenta anche un quarto anno di perfezionamento al diploma appena conseguito, concludendo così il suo ciclo di studi alla Scuola di Recitazione.

#### 1.4. *Tra una scuola e l'altra*

Nel 1932 Costa lasciò ufficialmente la Scuola di Recitazione romana per dedicarsi agli studi universitari in Lettere. Le vere ragioni che lo spinsero a prendere una tale decisione, furono dei dissensi avuti con il direttore, che decretarono il suo allontanamento dalla scuola. Il motivo che lo aveva portato a scontrarsi con Liberati non venne mai realmente chiarito, nemmeno in seguito. Solo molto tempo dopo, in un'intervista, Costa lasciò intendere di aver agito in quel modo per aver interpretato un particolare gesto del suo direttore, come una mancanza di rispetto nei suoi confronti:

Quando ero ancora alla scuola di recitazione, mi offrirono di entrare nella compagnia Tofano-De Sica-Almirante-Rissone; da giovane ero bravo, come attore. Liberati, che era il direttore della scuola, non mi avvertì neppure perché sapeva che non avrei preso una simile decisione contro il parere della mia famiglia. Ecco, spesso, mi diverto a chiedermi cosa sarebbe stato di me se avessi accettato. Pur non tradendo lo spirito da cui venivo, un'apertura verso il teatro più convenzionale l'avrei fatalmente avuta<sup>85</sup>.

Costa non parlerà mai dell'accaduto, in nessuna circostanza. Solo in quell'occasione lasciò affiorare un certo rancore nei confronti del suo direttore che non lo aveva nemmeno avvisato della proposta fattagli dalla Compagnia Tofano-De Sica-Almirante-Rissone, che lo avrebbe voluto fra le

---

<sup>85</sup> Orazio Costa, *L'indice sul futuro*, cit., p. 14.

sue fila come attore. A distanza di tempo, però, si rese conto che neanche la sua famiglia avrebbe mai accettato che intraprendesse la carriera d'attore. Tuttavia, menzionò l'accaduto anche in un suo scritto inedito, ricordando che, a causa di quell'episodio, non era riuscito ad assistere neppure al primo spettacolo presentato in Italia da Copeau al Maggio Musicale Fiorentino:

Così andai avanti per due anni, poi sospesi di frequentare la scuola per un anno, per sostenere l'esame di stato (ero ormai arrivato al terzo anno del liceo) e ricominciai dopo essermi iscritto all'università. Vi rimasi ancora due anni, e lasciai solo per dissensi col Direttore. Per questo motivo, che mancai alla visita che tutta la scuola fece in pompa magna alla famosa Santa Uliva di Copeau di cui sarei diventato, in seguito uno degli ultimi allievi<sup>86</sup>.

In quella circostanza, il regista francese presentò il *Mistero di Santa Uliva*, nel chiostro di Santa Croce, dietro invito di Silvio D'Amico, che lo aveva aiutato anche a risolvere alcuni problemi riguardanti l'adattamento del testo che Copeau ebbe con la persona incaricata di assisterlo nel lavoro<sup>87</sup>. Alla manifestazione fiorentina intervenne pure Max Reinhardt che diresse il *Sogno di una notte di mezza estate* di William Shakespeare nel Giardino di Boboli. Intanto il fascismo aveva limitato attraverso una legge repressiva e censoria la libertà di espressione. Gli spettacoli venivano sottoposti a severi controlli e gli artisti per esercitare la loro professione dovevano richiedere una particolare licenza, che veniva rilasciata dalle autorità locali per ragioni legate alla pubblica sicurezza. La crisi del teatro venne affrontata dal Convegno Volta, promosso direttamente da Mussolini a Roma nel '34, a cui seguì l'istituzione dell'Ispettorato per il teatro, che avrebbe dovuto creare un ulteriore collegamento fra il Ministero della cultura e il sistema di produzione degli spettacoli.

In mezzo a queste gravi difficoltà, Costa inizia a frequentare l'Università, s'iscrive al Partito Nazionale Fascista ed entra a far parte della Gioventù Italiana del Littorio (GIL). Partecipa anche alle Milizie Speciali Universitarie, iscrivendosi al corso per Allievi Ufficiali e Caporali, ottenendo il grado di Tenente Caporale dei Granatieri<sup>88</sup>.

Arrivato al suo quarto anno di Università, Costa riceve un incarico dal Gruppo Universitario Fascista (GUF), che gli affida la critica teatrale dei Littoriali. Una manifestazione nazionale organizzata annualmente dal gruppo universitario, in collaborazione con la segreteria del Partito e la Scuola di Mistica Fascista, alla quale partecipano gli studenti iscritti al GUF, ottenendo il titolo di littore. Le prime edizioni dei Littoriali, nate nel '33, si erano rivolte principalmente allo sport, ma in

---

<sup>86</sup> Orazio Costa, *Il Novecento: Futuro e storia*, cit., p. 2.

<sup>87</sup> L'episodio viene menzionato in: Jacques Copeau, *Trois lettres de Jacques Copeau a Silvio D'Amico*. A propos du *Mistère de Santa Uliva*, in «Revue d'Histoire du Théâtre», N. III-IV, 1955.

<sup>88</sup> Le informazioni sulle attività svolte da Costa durante il periodo fascista sono state reperite in: Amministrazione Regia Accademia d'Arte Drammatica Roma, *Scheda personale*, formulata dall'Alto Commissariato Aggiunto per l'Epurazione, Fondo Orazio Costa, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'Amico.

quell'anno avrebbero previsto anche delle sezioni per l'arte e la cultura. Un esperimento fortemente voluto da Giuseppe Bottai e Alessandro Pavolini, rispettivamente ministro della Cultura Popolare e presidente della Confederazione professionisti e artisti. Il concorso vero e proprio era preceduto dai Prelittorali, dove venivano selezionati i finalisti in ambito interprovinciale. Quest'ultimi avrebbero partecipato alla gara finale, suddivisa in due sezioni, i Convegni e i Concorsi, che prevedevano per i vincitori ingenti premi in denaro e l'assegnazione d'importanti incarichi e onorificenze.

La collaborazione di Costa con la giovane organizzazione fascista lo porta a scrivere i suoi primi articoli per la stampa ne «Il popolo di Roma», il giornale fondato nella Capitale da Benito Mussolini nel '17, apparso già a Milano nel '14 con un titolo diverso, «Il popolo d'Italia», dopo che Mussolini ha abbandonato la direzione dell'«Avanti!». Nel primo articolo, Costa si occupa di commentare le opere presentate al Convegno sul teatro ai Littorali per scoprire nuovi talenti e dare risalto ad una nuova generazione di autori in lingua italiana<sup>89</sup>. Nell'altro articolo, invece, riprendendo l'oggetto della sua tesi di laurea, *Teatralità del dialogo nei "Promessi Sposi"*, cerca di dimostrare come le opere più importanti di Dante, Boccaccio e dello stesso Manzoni possiedano una certa teatralità, al pari delle opere di grandi autori internazionali come Shakespeare, adattandosi perfettamente alla scena<sup>90</sup>. Con quest'articolo probabilmente Costa avrebbe voluto partecipare alla prima edizione della nuova sezione dei Littorali, che si sarebbe tenuta quell'anno a Firenze. In quel periodo si trova a Orvieto per lavorare proprio alla sua tesi di laurea e chiede a D'Amico dei consigli riguardanti i suoi incarichi ufficiali. In particolare stava tentando di scoprire se il suo maestro avrebbe fatto parte della commissione giudicante, poiché lo riteneva una delle poche personalità competenti in materia teatrale, che avrebbe sicuramente giovato alla preparazione dei partecipanti e alla buona riuscita della manifestazione:

[...] desideravo, per quei pochi malcapitati che avessero l'intenzione di prodursi, un consigliere che sapesse quali sono e in che modo si va incontro ai problemi della regia ed avesse potuto parlarne con quella competenza che, mi pare, Lei solo possa ben far, come l'unico in Italia che ne abbia parlato con coraggio, conoscenza e moderazione, (raro terzetto!) in mezzo alla generale confusione dovuta alle fissazioni degli uni e all'ignoranza degli altri<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Orazio Costa, *Il teatro ai Littorali*, in «Il popolo di Roma», 10 maggio 1934-XII.

<sup>90</sup> Orazio Costa, *Teatralità della letteratura italiana*, in «Il popolo di Roma», 11 maggio 1934-XII. Cfr. Orazio Costa, *Tradizione letteraria del teatro italiano*, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa, che da un confronto con l'originale è risultata essere la bozza dell'articolo successivamente pubblicato.

<sup>91</sup> *Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, 05.XII.'34, [05.1934], Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Al momento della catalogazione della corrispondenza fra D'Amico e Costa, l'istituzione genovese è quasi sicuramente incorsa in un errore, poiché con tutta probabilità l'indicazione della data, 05.XII.'34, non è stata scritta rispettando i parametri comuni dell'indicazione del giorno, del mese e dell'anno, ma del mese, dell'anno fascista e dell'anno in corso, dal momento che Costa riferisce e parla al suo maestro di fatti avvenuti evidentemente durante il mese di maggio e non nel mese di dicembre.

In fondo Costa voleva solo capire se D'Amico fosse in qualche modo favorevole alla sua richiesta di partecipare alla manifestazione fascista.

Alla fine Costa decise di non partecipare all'evento. Il suo maestro aveva in serbo per lui un altro piano. In effetti, tutto ciò sembrava far parte di un qualche progetto che D'Amico aveva quasi sicuramente escogitato per il suo allievo. Non a caso lo prese sotto la sua tutela indirizzando i suoi studi e i suoi gusti in ambito teatrale, in direzione di quelle idee che, secondo lui, avrebbero contribuito alla rinascita del teatro italiano. Lo fece avvicinare, attraverso le sue lezioni di Storia del teatro, alla concezione teatrale di Copeau che riteneva uno dei massimi esponenti del rinnovamento registico europeo. In seguito inizierà anche a fargli pubblicare i suoi primi scritti teorici sul teatro e sulle concezioni della nuova regia. In questo senso, i suoi tentativi di scrittura rappresenteranno una sorta di patente artistica per un giovane regista in attesa di un teatro.

## CAPITOLO SECONDO

### *LE PRIME REGIE COSTIANE*

#### *2.1. L'Accademia d'Arte Drammatica*

Nel 1935 Costa pubblica altri due articoli per la stampa ne «L'Italia Letteraria». Questa possibilità gli fu concessa probabilmente grazie all'amicizia che legava D'Amico a Corrado Pavolini, il quale a quel tempo collaborava proprio con quella rivista. In questo modo D'Amico stava tentando di fargli acquisire una certa autorevolezza come critico teatrale, in attesa di avviarlo alla professione di regista.

Nel primo articolo Costa discute del nuovo dramma di Ugo Betti apparso sulla rivista «Scenario»<sup>92</sup>, un autore che in seguito divenne per lui molto importante, per via delle possibilità interpretative riscontrate nei suoi testi. Nell'altro articolo, invece, scrive dello spettacolo presentato da Copeau, al Maggio Musicale Fiorentino in piazza della Signoria, con toni tutt'altro che entusiastici<sup>93</sup>. In questo caso, Costa criticava la messa in scena di Copeau perché la reputava al di sotto delle sue aspettative, rispetto all'importanza attribuita ai suoi spettacoli precedenti dallo stesso D'Amico, che lo riteneva uno dei massimi esempi del teatro europeo.

Nel luglio di quello stesso anno, D'Amico fu nominato Commissario straordinario per riformare la Scuola di Recitazione “Eleonora Duse”, che cambiò di nuovo nome e statuto e divenne la Régia Accademia d'Arte Drammatica<sup>94</sup>. Il cambiamento radicale della scuola era già stato auspicato da D'Amico nel *Tramonto del grande attore*, quello stesso libro che Costa considererà «il manifesto della nuova era teatrale»<sup>95</sup>.

La direzione della scuola passò, dunque, nelle mani di D'Amico che prese il posto di Liberati, anche se quest'ultimo fu sempre indirizzato da D'Amico durante il periodo della sua gestione. I

---

<sup>92</sup> Orazio Costa, *Frana allo Scalo Nord*, in «L'Italia Letteraria», A. XI, N. 6, 1935.

<sup>93</sup> Orazio Costa, *Il “Savonarola” a Firenze. Il dramma e la regia*, in «L'Italia Letteraria», A. XI, N.23, 7 giugno 1935-XIII.

<sup>94</sup> È solo con la fine del fascismo che la scuola eliminerà dalla propria dicitura la parola “régia”, aggiungendo al suo posto l'aggettivo “nazionale”. Alla morte di D'Amico cambierà definitivamente nome in Accademia Nazionale d'Arte Drammatica “Silvio D'Amico”. Cfr. Raffaella Di Tizio (a cura di), *Documenti dal Fondo D'Amico*, in: [http://www.teatroestoria.it/materiali/La\\_nascita\\_dell'Accademia.pdf](http://www.teatroestoria.it/materiali/La_nascita_dell'Accademia.pdf) /27.10.2019

<sup>95</sup> Costa parla in questi termini dell'importante libro di Silvio D'Amico, nel suo testo inedito: Orazio Costa, *A cinquant'anni dalla fondazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica “Silvio D'Amico”*, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa, riportato integralmente in Appendice.

corsi furono avviati nel gennaio dell'anno seguente. Il nuovo statuto prevedeva l'introduzione di quelle materie che D'Amico aveva precedentemente indicato nei suoi scritti, ritenendole fondamentali per lo sviluppo del nuovo attore e del regista. Come insegnanti di recitazione furono scelti Gualtiero Tumiati, Irma Gramatica e Luigi Almirante, tutti attori ancora attivi nella professione. Tale scelta fu fatta per non permettere che il corso di recitazione divenisse, come in passato, il posto in cui i vecchi attori decidevano di concludere stancamente la propria carriera e gli allievi venivano costretti a ricalcare pedissequamente i vecchi modelli recitativi che gli venivano proposti. Gli altri insegnanti erano Virgilio Marchi, che si occupava dell'insegnamento di scenografia e storia del costume, Teo Fasulo, che insegnava danza, Valentino Ammannato scherma, Gino Viotti trucco e Maria Labia impostazione lirica. Oltre alla carica di direttore, D'Amico tenne per sé il corso di Storia del teatro, mentre il nuovo corso di regia fu affidato all'attrice russa Tatiana Pavlova. Nelle sue intenzioni, D'Amico avrebbe voluto affidare la scuola e il corso di regia a Copeau, ma purtroppo Mussolini impose un veto sulla nomina del regista francese, a causa proprio delle sue origini. La nomina della Pavlova fu favorita dalla stima che D'Amico nutriva nei suoi confronti e, soprattutto, dal suo matrimonio con il gerarca fascista Nino D'Arma, che divenne, tra l'altro, il direttore de L'Unione Cinematografica Educativa, da cui l'acronimo L.U.C.E. che caratterizzò in seguito l'Istituto<sup>96</sup>.

Come aveva tentato di spiegare nei suoi scritti, la Pavlova avrebbe voluto indurre i giovani allievi registi a ricercare un proprio stile, con il quale portare in scena i propri lavori, senza forzare la recitazione verso intonazioni e gesti artificiali. La critica, però, aveva iniziato a prendere di mira gli spettacoli realizzati dagli studenti della scuola identificandoli con i balletti russi, a causa della loro tendenza alla spettacolarità e all'estrosità o forse ricalcando la linea giornalistica che qualche tempo prima aveva definito le pratiche di alcuni attori italiani "alla russa" per via della loro recitazione artificiosa e stilizzata. La Pavlova precisava che Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko non avevano mai insegnato nulla di simile ai loro attori e che forse la critica aveva accostato le prime creazioni dei giovani registi ai balletti russi, perché probabilmente le trovavano troppo appariscenti. Quelle stesse qualità che i critici andavano deplorando avrebbero potuto far parte indistintamente delle qualità artistiche di un qualsiasi altro attore o regista europeo o orientale, non

---

<sup>96</sup> Nell'autunno del '43, quale Commissario straordinario dell'Istituto Nazionale LUCE, D'Arma, insieme a Ferdinando Mezzasoma, Luigi Freddi e a Giorgio Venturini, cerca di spostare artisti, attori, registi, sceneggiatori e personale tecnico a Venezia, dove sarebbe dovuta nascere la nuova Cinecittà, poiché i bombardamenti avevano danneggiato gravemente gli stabilimenti romani. In mezzo a queste gravi difficoltà riuscirà a realizzare una dozzina di pellicole, che avrebbero dovuto rappresentare lo specchio della drammaticità del momento storico e le gravi ristrettezze in cui versava il popolo italiano.

solo dei registi e degli attori russi, poiché ogni artista avrebbe potuto farvi ricorso per rappresentare un determinato tipo di spettacolo, in cui se ne faceva richiesta<sup>97</sup>.

Nei suoi corsi la Pavlova insegnava agli allievi a realizzare i propri lavori seguendo un metodo che poteva dividersi in due categorie, quello normale, metodo dall'interno e quello eccezionale, metodo dall'esterno. La prima via si fondava principalmente sulla recitazione e la caratterizzazione del personaggio partendo dall'interiorità, mentre l'altra strada tentava di servirsi delle caratteristiche fisiche, plastiche, musicali e mimiche dell'attore, unite all'uso spettacolare della scenotecnica e dell'illuminotecnica. La Pavlova, inoltre, induceva i suoi allievi a studiare un autore nella sua interezza per fare in modo che riuscissero a cogliere le sue caratteristiche principali, ciò che aveva tentato di esprimere con il suo dramma e a quali creature aveva provato a dare vita:

È ben dall'intimo ch'essi traggono a poco a poco i volti, gli accenti, le battute, i respiri dei loro personaggi. E mi pare impossibile che di questo metodo – non dico de' suoi risultati, su cui il giudizio è libero – non si sia accorto chi abbia per es. assistito agli spettacoli, messi su da alcuni fra i miei allievi migliori, del *Romeo e Giulietta* e della *Santa Giovanna*, di *In portineria* [messo in scena da Costa] e de *L'imbecille*<sup>98</sup>.

I giudizi negativi sugli spettacoli dei giovani registi forse si erano soffermati troppo su quelle rappresentazioni che alcuni allievi avevano tentato di realizzare servendosi del metodo dall'esterno, ciò non significava che tutti i registi che sarebbero usciti dall'Accademia avrebbero realizzato le proprie regie in maniera così estrosa e spettacolare.

La mancata nomina di Copeau fu un danno enorme per la linea d'insegnamento della scuola, poiché, nelle previsioni di D'Amico, il corso di regia avrebbe dovuto esserne l'anima. L'insegnamento di Copeau sarebbe durato per diversi anni e avrebbe contribuito a cambiare il teatro italiano e i suoi nuovi interpreti, fondandosi sulle sue idee registiche. La scelta della Pavlova, da parte di D'Amico, fu un tentativo più o meno complicato di avvicinarsi al metodo di Stanislavskij.

Oltre alla carica di direttore, quindi, D'Amico si vide costretto ad assumere anche la nomina di presidente e a continuare le sue lezioni di Storia del teatro, lasciando il corso di regia nelle mani della Pavlova.

Nel gennaio del 1936 Costa inizia a frequentare i corsi dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma. In virtù del diploma d'attore conseguito in precedenza, gli viene concessa la possibilità di

---

<sup>97</sup> Cfr. Tatiana Pavlova, *Tredici mesi di insegnamento*, in «Scenario», A. VI, N. 6, giugno 1937-XV, Tatiana Pavlova, *Ritorno al metodo*, in «Scenario», A. V, N. 5, maggio 1936-XIV, in cui l'attrice russa parla dell'importanza dell'Accademia di D'Amico per la formazione del nuovo attore e del regista.

<sup>98</sup> Tatiana Pavlova, *Tredici mesi di insegnamento*, cit., p. 265.



usufruire di un'abbreviazione di corso, in maniera tale da frequentare solo due dei tre anni previsti per il conseguimento del diploma in regia<sup>99</sup>.

Il 22 febbraio di quello stesso anno, Costa consegue la laurea in Lettere presso l'Università degli Studi di Roma, con una tesi sulla *Teatralità del dialogo nei "Promessi Sposi"*, con Vittorio Rossi<sup>100</sup> come relatore<sup>101</sup>.

Nei suoi scritti, Costa ha sempre riconosciuto a Rossi il merito di avergli fatto scoprire il gusto del testo, sollecitandolo a studiare le carte leopardiane, comprese le correzioni che l'autore vi aveva apportato sia prima che dopo averle date alle stampe<sup>102</sup>.

Nella sua tesi di laurea, Costa si era occupato di svelare la teatralità che credeva insita nei dialoghi dell'opera del Manzoni, confrontando quelli della sua prima stesura negli *Sposi promessi*, con quelli notoriamente conosciuti della stesura finale nei *Promessi Sposi*. La sua passione nei confronti del testo manzoniano risale già ai tempi della sua maturità classica, quando aveva cercato di leggere con intenzioni di analisi estetica l'addio ai monti di Lucia:

Leggendo le note di un Manzoni che portava in calce il confronto con il testo dei "Promessi sposi" della prima edizione ne ho trovata una carina: alla fine dell'ottavo capitolo invece di: "dal rumore dei passi comuni, il rumore d'un passo aspettato" nella prima lezione si leggeva: "dal rumore dell'orme comuni, il rumore d'un orma aspettata"! Non molto dissimile mi pare da quel famoso: "Sento l'orma dei passi spietati"<sup>103</sup>.

L'anno successivo, la tesi di laurea di Costa verrà pubblicata in due parti nella «Rivista Italiana del Dramma»<sup>104</sup>, il giornale diretto allora da D'Amico. Qualche tempo dopo, nel '39 verrà pubblicata anche una sua riduzione drammatica del testo manzoniano<sup>105</sup>.

Nella primavera del 1936 va in scena l'adattamento di una lauda di Jacopone da Todi, *Il pianto di Maria*, che viene allestito come saggio conclusivo del primo anno di corso di Costa alla scuola di regia<sup>106</sup>.

---

<sup>99</sup> Cfr. Orazio Costa, *Il Novecento: Futuro e storia*, cit.

<sup>100</sup> Vittorio Rossi è stato un accademico italiano dal 1° luglio 1923, socio dell'Accademia della Crusca dal 12 giugno 1916, socio nazionale, dal 1920, dell'Accademia dei Lincei, di cui è stato Presidente dal 1933 al 1937. Storico della letteratura e docente di letteratura italiana all'Università di Messina, Pavia, Padova e Roma, dove divenne professore emerito nel 1936. Realizzò importanti studi su Dante e Petrarca. Cfr. [http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-rossi\\_\(Dizionario-Biografico\)/27.09.2019](http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-rossi_(Dizionario-Biografico)/27.09.2019); <http://www.accademicidellacrusca.org/scheda?IDN=1986/27.09.2019>

<sup>101</sup> Da questo momento in poi inizierà per Costa una lunga riflessione sul testo del Manzoni, che lo accompagnerà per tutta la sua vita.

<sup>102</sup> Cfr. Orazio Costa, *Il Novecento: Futuro e storia*, cit.

<sup>103</sup> Orazio Costa, *Quaderno marrone*, 1 gennaio 1929 – 9 novembre 1935, Fondo Orazio Costa, p. 37.

<sup>104</sup> Orazio Costa, *Teatralità del dialogo nei "Promessi Sposi"*, (I parte), «Rivista Italiana del Dramma», A. I, Vol. I, N. 3, 15 maggio 1937-XV; Orazio Costa, *Teatralità del dialogo nei "Promessi Sposi"*, (II parte), in «Rivista Italiana del Dramma», A. I, Vol. II, N. 4, 15 luglio 1937-XV.

<sup>105</sup> Orazio Costa (a cura di), *I Promessi Sposi*. Adattamento teatrale in quattro atti, Roma, Edizioni Roma, 1939.

La mancanza di riferimenti purtroppo non ci permette di sapere in che maniera è stata realizzata la rappresentazione, come non ci permette di sapere se sia stata apprezzata dal pubblico e soprattutto se il giovane regista abbia cercato di perseguire, con la sua messa in scena, gli insegnamenti impartiti dalla Pavlova o se abbia seguito ancora il suo istinto, rivolto principalmente alla caratterizzazione del personaggio, seguendo i vecchi canoni recitativi, lasciando pochissimo spazio alle questioni di natura estetica.

Nella primavera del 1937 va in scena l'adattamento di un testo di Giovanni Verga, *In portineria*, che viene presentato da Costa come saggio di diploma all'Accademia d'Arte Drammatica<sup>107</sup>.

Il dramma fu quasi sicuramente una scelta della sua insegnante. Il regista, infatti, non ne parlerà mai, forse perché non sentiva alcuna affinità con la prosa dello scrittore siciliano.

Nel frattempo, all'inizio dell'anno accademico, gli insegnanti di recitazione erano stati sostituiti tutti e tre da Nera Grossi Carini, Carlo Tamberlani e Mario Pelosini, perché non si erano allineati al metodo d'insegnamento della Pavlova<sup>108</sup>.

Come riferito da Costa, con questo lavoro iniziò la sua lunga e proficua collaborazione con la sorella Valeria, che preparò per l'occasione le scene e i costumi dello spettacolo<sup>109</sup>.

Da questo momento in poi, dunque, il regista iniziò a rivolgere le sue attenzioni alle questioni di natura estetica per l'allestimento dei suoi lavori. Anche se non sappiamo che tipo d'indicazioni rivolse agli attori, per quanto riguarda la recitazione e l'interpretazione dei personaggi e che tipo di relazione ci fu tra lui e la sorella, riguardo alle scelte per l'allestimento scenico e visivo dello spettacolo. In particolare se iniziò in questa circostanza a distaccarsi dal vecchio presupposto, che identificava la parte di un attore con le sue caratteristiche fisiche e non con le sue qualità artistiche.

## 2.2. Le assistenze alla regia

---

<sup>106</sup> *Il pianto di Maria*, di Jacopone da Todi, regia di Orazio Costa, con Irma Gramatica (Maria), Gualtiero Tumiati (Gesù), Franco Di Cruce (Giovanni), Teatro Studio "Eleonora Duse" di Roma, primavera (1936).

<sup>107</sup> *In portineria*, di Giovanni Verga, regia di Orazio Costa, scene e costumi di Valeria Costa, Teatro Quirino di Roma, primavera (1937).

<sup>108</sup> Cfr. Doriana Legge (a cura di), *Il caso Tatiana Pavlova*, in: [http://www.teatroestoria.it/materiali/Pavlova\\_Il\\_caso.pdf](http://www.teatroestoria.it/materiali/Pavlova_Il_caso.pdf) /27.10.2019

<sup>109</sup> L'episodio viene menzionato da Costa in un suo *Quaderno*, in cui ricorda l'importanza dei giochi infantili compiuti insieme ai suoi fratelli e l'inizio del loro sodalizio artistico, in particolare con la sorella Valeria, per cui scrive: «I lavori fatti insieme dal '37 (data del mio diploma con "In Portineria" di G. Verga, per cui preparati scena e costumi con certi intensi quadretti "alla Antonio Mancini") al '63 data del tuo distacco dal Teatro sono stati più di quaranta?»: Orazio Costa, *Quaderno* 38, 28 gennaio 1988 – 11 aprile 1989, (versione digitale), Fondo Orazio Costa, p. 52.

Dopo aver concluso il suo primo anno di corso in Accademia, Costa assiste Renato Simoni che mette in scena, il 15 luglio 1936, *Il ventaglio*<sup>110</sup> e, il 17 luglio, *Le baruffe chiozzotte* di Carlo Goldoni<sup>111</sup>. I due spettacoli vengono allestiti durante la Biennale di Venezia. Costa ottiene questo incarico probabilmente grazie all'interessamento di D'Amico, che lo suggerisce a Simoni come assistente.

Secondo Costa, Simoni non si era curato abbastanza di alcuni aspetti indispensabili per la buona riuscita di entrambi spettacoli. Ad esempio la costruzione delle scene e la caratterizzazione dei personaggi erano dei punti su cui avrebbe dovuto soffermarsi più a lungo, per trovare delle soluzioni che avrebbero presentato l'opera sotto una nuova veste agli occhi del pubblico. A detta di Costa, Simoni credeva di poter fondare le sue regie su un'interpretazione "veristica" del mondo goldoniano, pur trovando delle difficoltà in alcune scene che non si prestavano affatto a quel tipo di soluzione:

La regia di Simoni, come Lei sa benissimo, si fonda sull'interpretazione veristica del mondo Goldoniano; e non si può negare che le "Baruffe" pur con il loro sottostrato di ben architettate combinazioni, possono inquadarsi in una cornice veristica. Ma tale interpretazione rivela le sue debolezze, quando, sulle ballettistiche vicende del "Ventaglio" il regista trovandosi di fronte allo svenimento di Evaristo è tentato di abolirlo e in ultima analisi, ridotto di alcune battute caratteristiche, è costretto a mascherarlo per non disturbare l'andamento dell'azione<sup>112</sup>.

Costa aveva notato che gli attori veneziani avevano alimentato negli anni una recitazione caricaturale dei personaggi goldoniani, cercando d'inserire nei loro spettacoli delle trovate sceniche, considerate assolutamente fuori luogo. Simoni aveva cercato di limitare l'uso di quegli espedienti, anche se gli attori durante le prove continuarono a non badare particolarmente alle sue indicazioni:

Non si arriva a comprendere come essi abbiano creduto non solo opportuno, ma necessario infarcire in tal modo quelle scene già così vivaci di tanto bestiali scempiaggini. E bisogna vedere come ci tengono e come soffrono quando Simoni abolisce quelle... creazioni che a loro paiono più sacrosante del testo del Vangelo e a tal punto che batti e batti

---

<sup>110</sup> *Il ventaglio* di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni e Guido Salvini, assistenti alla regia Orazio Costa e Tullio Covaz, scene di Guido Salvini e Aldo Calvo, costumi di Aldo Calvo, con Nerio Bernardi (Evaristo), Rossana Masi (Geltrude), Laura Adani (Candida), Augusto Marcacci (il barone del Cedro), Ermete Zacconi (il conte di Rocca Monte), Ermanno Roveri (Timoteo), Andreina Pagnani (Giannina), Maria Melato (Susanna), Memo Benassi (Coronato), Renzo Ricci (Crespino), Tino Erler (Moracchio), Enzo Baldanello (Limoncino), Luigi Zerbinati (Tognino), Umberto Giardini (Scavezzo), Campo San Zaccaria, XX Biennale di Venezia, 15 luglio (1936).

<sup>111</sup> *Le baruffe chiozzotte* di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni e Guido Salvini, assistenti alla regia Orazio Costa e Tullio Covaz, scene di Guido Salvini e Aldo Calvo, costumi di Aldo Calvo, coreografie di Irene Del Bosco, con Carlo Micheluzzi (Padron Toni), Giselda Gasparini (Madonna Pasqua), Toti Dal Monte (Lucietta), Giulio Stival (Titta-Nane), Luigi Grossoli (Beppe), Cesco Baseggio (Padron Fortunato), Margherita Seglin (Madonna Libera), Pina Bertonecello (Orsetta), Daniela Palmer (Checca), Bepi Zago (Padron Vincenzo), Gino Cavaliere (Toffolo), Gianfranco Giachetti (Isidoro), Emilio Baldanello (il Comandador), Vittorio Cavaliere (Canocchia), Campo San Cosmo in Giudecca, XX Biennale di Venezia, 17 luglio (1936).

<sup>112</sup> *Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, 08.07.1936, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

qualcuna son riusciti a farla passare, e temo che si ripromettano di farne passare ancor di più nei giorni di rappresentazione<sup>113</sup>.

Costa era convinto che gli attori avrebbero cercato comunque d'inserire le loro trovate durante lo spettacolo. Inoltre, non si trovava d'accordo sulla scelta dei luoghi in cui il regista aveva pensato di realizzare i due drammi, non ritenendoli adatti a soddisfare le esigenze scenografiche contenute all'interno del testo. La sua idea d'introdurre degli elementi scenici artificiali si sarebbe potuta mettere in pratica in qualsiasi altro luogo, non per forza in quelli che aveva individuato.

Poco dopo la sua esperienza con Simoni, Costa chiese a D'Amico di poter assistere alla messa in scena del *Martirio di San Sebastiano* di Gabriele D'Annunzio che Guido Salvini avrebbe dovuto dirigere a Pompei nel mese di settembre. Quella sarebbe stata, secondo lui, una buona occasione per ampliare le sue conoscenze pratiche e realizzare una collaborazione di enorme importanza, con uno dei personaggi più illustri del panorama teatrale di quel periodo:

A me sembra che l'esser presente anche a questa nuova messinscena potrebbe costituirmi oltre che un'innegabile esperienza pratica, un piccolo titolo per l'avvenire. Quindi, (sempre che il suo parere in proposito non fosse diverso, e ch'Ella non dovesse considerare questa esperienza anche soltanto inutile,) Le sarei molto grato ch'Ella si adoperasse in questo senso presso Salvini, che sarà il regista<sup>114</sup>.

Costa credeva che l'assenza del collaboratore abituale di Salvini, Tullio Covaz<sup>115</sup>, conosciuto durante la Biennale di Venezia, avrebbe potuto in qualche modo facilitare la sua intenzione di affiancare il regista, ma purtroppo le cose andarono in maniera del tutto differente. Difatti, in seguito si propose solo come "inviato speciale" di «Scenario», la rivista diretta da D'Amico, per seguire la manifestazione napoletana, «nonostante la magra indifferenza del regista Salvini»<sup>116</sup>.

Alla fine il testo di D'Annunzio non venne rappresentato, a causa del divieto imposto dal Papa, malgrado la produzione avesse già affrontato delle grosse spese per la realizzazione delle scenografie e della pubblicità<sup>117</sup>.

Dopo aver ottenuto il diploma in regia all'Accademia d'Arte Drammatica, il 12 giugno 1937 Costa assiste la sua insegnante, Tatiana Pavlova, che mette in scena il *Mistero della natività*,

---

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> *Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, 24.07.1936, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

<sup>115</sup> Costa viene messo al corrente di quell'assenza dallo stesso assistente di Salvini in: *Lettera di Tullio Covaz a Orazio Costa*, 23.08.XIV, [1936], Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 4. 1945-46-47-48-49+38.

<sup>116</sup> *Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, 09.09.1936, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

<sup>117</sup> L'assistente di Salvini comunica a Costa l'annullamento dello spettacolo in: *Lettera di Tullio Covaz a Orazio Costa*, 30.09.XIV, [1936], Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 4. 1945-46-47-48-49+38.

*passione e resurrezione di nostro Signore*, laudi del XIII e XIV secolo, a cura di Silvio D'Amico<sup>118</sup>, allestito in occasione delle Celebrazioni giottesche, tenutesi a Padova<sup>119</sup>.

In questa circostanza, oltre a svolgere l'incarico di assistente, Costa recitò anche nella parte di Simone il lebbroso. Questo testo di capitale importanza per l'evoluzione del suo pensiero registico, verrà ripreso più volte nel corso degli anni e rappresenterà per lui un costante banco di prova.

A detta di Costa, D'Amico si era accorto della sua istintiva propensione alla religiosità assistendo all'adattamento della lauda jacononica che il regista aveva presentato in occasione del suo primo saggio di fine anno in Accademia. Difatti, secondo lui, fu proprio in occasione della messa in scena de *Il pianto di Maria*, lo spettacolo che menzionerà più volte come *Il pianto della Vergine* o *Donna del Paradiso*, che il suo maestro si accorse delle sue attitudini, tanto che in un primo momento aveva pensato addirittura di affidare la realizzazione del *Mistero* padovano a lui e non alla sua insegnante di regia:

[...] il primo anno che ero in Accademia avevo avuto la possibilità di realizzare la messa in scena del *Pianto della Vergine* di Jacopone; c'erano Irma Gramatica, Gualtiero Tumiati, e il contesto di una scenografia speciale pensata per l'occasione. D'Amico si convinse forse delle mie attitudini anche assistendo a questa rappresentazione. Tant'è vero che, già nel '37-38, quando del *Mistero* si era tentato una prima versione per la regia della Pavlova, lui aveva idea di affidarne l'esecuzione a me<sup>120</sup>.

Alla fine D'Amico decise di affidare la regia alla Pavlova, anche se fu lui stesso a curare lo spettacolo fin nei minimi dettagli, occupandosi di riunire intorno alla lauda jacononica le diverse composizioni umbrine di autori sconosciuti che avrebbero dovuto ricostruire, secondo le sue intenzioni, l'epopea cristiana dipinta da Giotto nella cappella degli Scrovegni. Si preoccupò, inoltre, di scegliere e dirigere il lavoro dello scenografo, la recitazione degli allievi e il luogo in cui venne realizzata la rappresentazione:

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 dovuto alla pur abile mano della insegnante di regia, nessuno avrebbe potuto aver nulla da ridire se invece a firmare fosse stato proprio lui<sup>121</sup>.

---

<sup>118</sup> *Mistero della natività, passione e resurrezione di nostro Signore*, laudi del XIII e XIV secolo, a cura di Silvio D'Amico, regia di Tatiana Pavlova, collaborazione di Mario Pelosini, assistenti alla regia Orazio Costa e Massimo Taricco, scene e costumi di Virgilio Marchi, musiche del XIII e XIV sec. dirette dal maestro Antonio Garbelotto, con gli Allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica, Celebrazioni giottesche, Piazza San Nicolò, Padova, 12 giugno (1937).

<sup>119</sup> Cfr. Alessandro Tinterri, *Arlecchino a Palazzo Venezia*. Momenti di teatro nell'Italia degli anni Trenta, Perugia, Morlacchi Editore, 2009.

<sup>120</sup> Orazio Costa, *L'indice sul futuro*. Conversazione tra Orazio Costa Giovangigli e Sergio Colomba, in «Teatro in Europa», N. 6, 1989, p. 10.

<sup>121</sup> Orazio Costa, *A cinquant'anni dalla fondazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico"*, cit., p. 4.

A Costa, dunque, sembrò strano che il direttore della scuola lasciasse firmare lo spettacolo all'insegnante di regia, sorvolando anche su alcune discutibili scelte registiche da parte sua. D'Amico, però, non firmò lo spettacolo. Non ne firmerà mai nessuno. Perché contrariamente a quanto andava insegnando nei suoi corsi, sosteneva le prevenzioni morali che la chiesa e i cattolici continuano a nutrire nei confronti del teatro. In questo tratto del suo pensiero, Costa vide un chiaro accostamento a quella che era la concezione teatrale di Copeau. Difatti, ricordando di aver chiesto per quale motivo avesse abbandonato le scene, il regista francese rispose che la chiusura del Vieux Colombier era stata causata dalla consapevolezza acquisita durante il suo periodo di attività di strappare attraverso l'arte scenica delle anime a Dio. Questa era la ragione per cui, secondo Costa, anche D'Amico aveva rinunciato in più di una circostanza a comparire come il vero creatore di uno spettacolo o a perseguire fino in fondo i suoi presupposti di cambiamento. Nel suo fondamentale libro, *Tramonto del grande attore*, aveva fatto intendere che con la sua opera avrebbe cercato di riportare il teatro alle sue origini religiose e non di perseguire la gloria personale, poiché la chiesa deplorava proprio l'auto-proclamazione e l'esposizione del corpo che veniva fatta dagli attori e dai registi:

È in questo stesso saggio che D'Amico, sentendo d'esser sul punto d'impegnare tutta la sua anima nell'impresa teatrale, e cercando di chiarire al lettore, ma forse anche più alla propria coscienza, qual sia la ragione della diffidenza secolare della Chiesa verso il Teatro e quale possa essere il modo di guadagnarne la rasserenante approvazione, crede di riconoscere quella ragione nella pubblica esposizione che l'attore farebbe del proprio corpo, così simile a una prostituzione, e questo modo nell'ottenere alla rappresentazione un clima affocato in cui, avvampando il dramma, il corpo sparirebbe nell'incendio e la Grazia redimerebbe a un tempo Teatro e Attore<sup>122</sup>.

Come ricordato da Costa nelle sue note di regia al *Mistero*, in cui ritornò sulla sua esperienza di assistente, la Pavlova, d'accordo con lo scenografo Virgilio Marchi, aveva cercato di realizzare lo spettacolo in una cornice tipicamente medievale utilizzando la tecnica dei luoghi deputati, assecondando la semplice linea giottesca dell'architettura del luogo, deformando di poco la prospettiva reale. Grazie a dei piccoli accorgimenti tecnici, aveva cercato anche di legare la vita del dramma a quella reale, grazie all'introduzione di alcuni suoni caratteristici, come il rumore degli zoccoli di un cavallo, del percuotere di un'incudine, della chiusura di certe imposte e del suono delle campane. A quest'ultime sarebbero seguite il suono delle trombe, che avrebbero condotto il pubblico al saluto e all'introduzione del Nunzio, dando così inizio al dramma:

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

---

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 5.

rappresentazione, pur con un valico di secoli, era felicemente superato, animando fino all'ultimo istante la piazza di una sua vita attuale ed eterna [...] <sup>123</sup>.

Costa, però, aveva riscontrato alcune incongruenze nel lavoro della Pavlova. Ad esempio non condivise affatto la scelta di far recitare la prima lauda ad un cantastorie, che avrebbe narrato il mistero dell'Annunciazione come se stesse raccontando una leggenda o una favola a un gruppo di bambini. Quella trovata sarebbe risultata buona per giustificare la narrazione, ma in realtà ritardava l'entrata del pubblico nell'atmosfera sacra del dramma, immettendo un che di laico non riscontrabile in nessun passo del testo. Le scene, quindi, si sarebbero svolte nei vari luoghi che erano stati appositamente preparati, dove le luci avrebbero sottolineato di volta in volta lo spostamento da un luogo all'altro. La Pavlova, inoltre, aveva collocato il Limbo in una posizione rialzata rispetto agli altri luoghi, affidandogli il compito di rappresentare anche il Paradiso. In questo caso, però, secondo Costa, la sua scelta registica servì soltanto a confondere il pubblico che probabilmente non era riuscito a capire il motivo di quell'accorgimento e il doppio ruolo affidatogli, come non era riuscito a capire il significato di alcune scene che furono recitate al suo interno:

Il Limbo era posto in alto, sia per dimostrarne l'importanza, sia perché avrebbe rappresentato poi il Paradiso, ma ciò produceva un facile equivoco sulla precisa destinazione del luogo stesso. Ivi le anime, prima sotto un velo alquanto agitato, quasi al modo d'un mare nebbioso, poi redente, in vista del trono di Gesù, dicevano in coro le parole a loro affidate <sup>124</sup>.

Per il coro delle anime del Limbo, l'insegnante di regia si era servita di un determinato accorgimento musicale fin troppo articolato, che contribuì ulteriormente a confondere il pubblico nella comprensione del testo. In questo modo il sentimento che sarebbe dovuto scaturire dalle semplici parole recitate venne offuscato da quella bizzarra melodia che non faceva altro che ingarbugliare il contenuto dell'opera, seguendo una linea melodica poco precisa, scarsamente aderente al sapore del dramma:

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 venisse soddisfatto l'insinuato desiderio di una musicalità più franca <sup>125</sup>.

Lo stesso difetto venne avvertito da Costa anche nel tono dell'interpretazione di alcuni personaggi, che nelle loro inflessioni travisarono decisamente il contenuto popolare del testo. Gli

---

<sup>123</sup> Orazio Costa, *Regia d'un "Mistero" medioevale*, in «Rivista Italiana del Dramma», A. IV, Vol. II, II semestre 1940-XVIII, pp. 343-344.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

attori furono indotti a mettere in evidenza l'arcaicità delle parole in maniera troppo letteraria, invece di mostrarne semplicemente il contenuto. Gli interpreti insistettero troppo su delle inflessioni che probabilmente erano state concordate durante le prove e che furono usate per raggiungere soltanto un particolare effetto sonoro.

Dopo aver concluso la sua tormentata collaborazione alla regia della Pavlova, il 13 luglio 1937 Costa assiste Simoni che mette in scena, durante la Biennale di Venezia, *Il bugiardo* di Carlo Goldoni<sup>126</sup>.

Secondo Costa, ancora una volta Simoni aveva dimostrato la sua mancanza di metodo, poiché non aveva tentato di chiarire la sua idea di messa in scena con gli attori. Oltre a non affrontare nessuna prova a tavolino, il regista non aveva spiegato agli interpreti in che modo avrebbero dovuto sostenere la caratterizzazione del loro personaggio. Costa, però, deplorava anche il comportamento degli attori che non riteneva affatto all'altezza del loro compito, ossia quello di rivelare le più minute sfaccettature e la profondità dei sentimenti che avrebbero dovuto contraddistinguere i loro personaggi. La sua idea era di provare quantomeno a istruirli sul movimento scenico, dal momento che reputava inutile concentrarsi sullo studio del testo e della parola, da cui sarebbe dovuto scaturire il sentimento che l'autore aveva cercato d'infondere alle sue creature e da cui gli attori avrebbero dovuto attingere per raggiungere il giusto accordo tra interiorità ed esteriorità:

Quando mi trovo vicino agli attori perdo sempre un poco di quel tanto entusiasmo e coraggio che ho e che mi sento, pensando quanto sia utopistico il pensiero di riuscire a far dir loro qualche cosa di veramente profondo: sarà già moltissimo se si riuscirà a farli fare qualche cosa col più esteriore ed imposto atteggiamento; ma quanto all'espressione dei sentimenti attraverso la parola, in modo che essi acquistino un rilievo soprannaturale ed altrimenti non descrivibile, temo che non varrà nemmeno la pena richiederliela: qualunque nostro allievo è diecimila volte spiritualmente più trattabile dei migliori fra questi<sup>127</sup>.

Per Costa era evidente che la formazione di quegli interpreti non permetteva di lavorare nella stessa maniera in cui era stato abituato in Accademia. D'altronde non avrebbe mai voluto realizzare degli spettacoli puramente visivi, in cui gli attori sarebbero stati condizionati dalle direttive del regista. Nei suoi lavori futuri vedeva l'attore come l'unico artefice della sua arte e il regista come la

---

<sup>126</sup> *Il bugiardo* di Carlo Goldoni, regia di Renato Simoni, assistente alla regia Orazio Costa, scene di Aldo Calvo, costumi di Titina Rota, musiche di Guido Bianchini, direzione musicale Guglielmo Russo, con Gualtiero Tumiati (il dottor Balanzone), Andreina Pagnani (Rosaura), Ernes Zacconi (Beatrice), Rosetta Tofano (Colombina), Ernesto Calindri (Florindo), Carlo Ninchi (Ottavio), Giulio Stival (Brighella), Cesco Baseggio (Pantalone), Memo Benassi (Arlecchino), Nerio Bernardi (Lelio), Alberto Carloni (un vetturino napoletano), Gino Ravazzin (un giovane mercante), Giuseppe Lo Savio (un portalettere), Riccardo Diodà (barcaiolo di peota), Sandro Binachi (barcaiolo di peota), Otello Ambri (barcaiolo di gondola), Adelio Jotta (barcaiolo di gondola), Campo San Trovaso, XXI Biennale di Venezia, 13 luglio (1937).

<sup>127</sup> *Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, 07.07.1937, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.



sua coscienza. Era sua intenzione strappare gli interpreti a quel tono teatrale falso che contraddistingueva le loro rappresentazioni e faceva sembrare coloro che tentavano di utilizzare un tono più personale assolutamente inadeguati. Voleva rendere l'attore consapevole delle proprie parole e dei propri gesti, a cui doveva restituire il mistero che l'autore aveva cercato d'infondere alle figure dei suoi drammi. Secondo la sua idea, la preparazione di questi nuovi interpreti sarebbe dovuta partire dalla scuola indirizzando l'insegnamento non solo sugli aspetti tecnici ma anche su quelli psicologici, finora poco curati. La sua breve esperienza teatrale lo aveva portato a credere di poter ricorrere alla psicologia per risvegliare negli allievi la loro naturale tendenza alla teatralità. Inoltre, estremizzando quanto appreso durante il suo periodo di formazione, quando veniva mandato a vedere solo determinati spettacoli, avrebbe voluto vietare ai giovani interpreti di recarsi a teatro, poiché lì avrebbero assimilato solo le cattive abitudini che serpeggiavano in quelle compagnie formate da attori di una tradizione ormai spenta:

Per questo credo anche che agli allievi, specialmente ai più giovani, dovrebbe essere proibito anziché reso gratuito l'ingresso ai Teatri, mentre ai più preparati potrebbe esser consentito soltanto con l'obbligo della più minuziosa critica, non tanto delle forme esteriori della regia, abbastanza facile, ma dei toni particolari e più ancora di quel famoso tono generale difficile da identificarsi ma che una volta trovato salva con ogni probabilità il fortunato critico da quel grigio baratro ove naufraga inevitabilmente ogni più felice espressione<sup>128</sup>.

Le osservazioni di Costa, sul lavoro dei registi con cui collabora come assistente, mettono in risalto gli insegnamenti impartiti nella scuola di D'Amico nei confronti di una professione che in Italia non era ancora ben capita ed accettata. L'intento dell'Accademia era quello di addestrare dei giovani registi in cerca di una professione, facendo acquisire loro un'autorevolezza da poter investire nei lavori futuri. Quando Costa si trova vicino a registi come Simoni e la Pavlova cerca di cogliere la loro lezione per attrito considerando il loro metodo piuttosto empirico, dal momento che si basava soprattutto sulle loro esperienze personali e non su un vero insegnamento. Quest'esperienza spingerà Costa a ricercare un proprio metodo di regia.

### 2.3. *L'apprendistato con Copeau*

Dopo aver concluso la sua esperienza con Simoni, nel settembre del 1937 Costa si reca a Parigi per svolgere un breve periodo di apprendistato con Copeau.

Molto tempo dopo, quando un suo giovane allievo, Raffaele Orlando, decise di presentarsi al Piccolo di Milano in qualità di assistente, gli fu chiesto di scrivere una breve lettera di

---

<sup>128</sup> *Ibidem*.

raccomandazione e in quella circostanza Costa si soffermò a pensare ai motivi che avevano spinto D'Amico, diversi anni prima, a mandarlo per quel breve arco di tempo a studiare accanto al regista francese. Quel gesto fu, secondo lui, un grande atto di umiltà. La sua permanenza accanto a Copeau gli avrebbe concesso di completare la sua formazione in maniera eccellente e di correggere alcuni dei suoi difetti. Eppure era convinto che D'Amico fosse stato spinto ad agire in quel modo anche da altre motivazioni, che a causa della sua giovane età non era riuscito a capire fino in fondo. Forse il suo maestro voleva allontanarlo o stava cercando d'incitarlo a ricercare altrove nuovi insegnamenti. Oppure credeva di avergli insegnato tutto quello che sapeva ed era arrivato il momento di andare a studiare accanto ad un altro maestro, che avrebbe fatto in modo di accrescere le sue conoscenze, senza per questo dimenticare la sua lezione:

Dopo venti anni ringraziai il mio maestro in cuor mio rendendomi conto che avermi mandato a studiare da un altro era stato un atto di umiltà, nel riconoscere meriti di altri, un atto anche di serena coscienza di sé, nel pensare che non sarebbero sparite le tracce del suo insegnamento; di fiducia nella mia fedeltà o anche addirittura in una mia scarsa iniziativa. Se ci avessi tanto pensato allora sarei potuto arrivare anche a chiedermi se non fosse addirittura per allontanarmi che lo facesse, anche senza sapermi spiegare a che fine. Ma allora non era a questioni così che rivolgevo l'attenzione del mio pensare<sup>129</sup>.

In realtà D'Amico stava cercando di seguire quelle idee che aveva esposto con tanta veemenza nei suoi scritti, prevedendo per i suoi allievi, forse solo per il suo allievo migliore, un periodo formativo all'estero per ampliare le sue conoscenze teorico-pratiche e farlo confrontare con le diverse poetiche che animavano le altre scuole europee.

Costa ricorda di aver conosciuto Copeau nell'estate del '36, quando D'Amico accompagnò un gruppo di allievi a vedere alcuni spettacoli che erano stati organizzati nell'ambito dell'Expo parigino. La manifestazione, però, si tenne tra il maggio e il novembre del '37. L'incontro, quindi, deve esserci stato probabilmente nel mese di agosto del '37.

Prima di decidere se accogliere il giovane allievo come uditore alle prove che avrebbero condotto alla realizzazione del suo nuovo spettacolo, Copeau ne richiese una conoscenza preliminare che si fece in quella circostanza senza particolari emozioni:

Nell'estate del '36 D'Amico accompagnò a Parigi un gruppo di allievi a vedere una serie di spettacoli convenuti lì in occasione dell'Expo '36. Ne approfittò per presentarmi a Copeau, che nella sua lettera di risposta aveva subordinato la eventualità di accogliermi come uditore alle prove che avrebbe condotto nell'anno 36-37, all'occasione di una

---

<sup>129</sup> Orazio Costa, *Il primo incontro con Jacques Copeau*, manoscritto, Fondo Orazio Costa, pp. 4-5, riportato integralmente in Appendice.

conoscenza preliminare \*. Questa conoscenza si fece senza particolari emozioni per me. Non deve sembrare strano né deve mal deporre riguardo ad una mia insensibilità<sup>130</sup>.

Nell'incontro successivo, Costa rimase talmente impressionato dall'enorme somiglianza riscontrata tra il suo nuovo maestro e suo padre che gli sembrò di descrivere le qualità e le caratteristiche di due fratelli estremamente somiglianti fra loro. Il regista francese era di qualche anno più giovane e aveva un aspetto più autoritario e minaccioso, tuttavia in più di qualche tratto della sua persona assomigliava in maniera veramente sorprendente al padre. Con il passare del tempo, Costa si rese conto che Copeau gli ricordava la figura paterna anche in diversi tratti del suo modo di agire e di pensare, per questo motivo non si sentì affatto in imbarazzo accanto al grande regista, pur nutrendo nei suoi confronti un profondo rispetto e ammirazione, esternando quei sentimenti che avrebbe rivolto anche al padre:

[...] non mi sentii, come sarebbe parso logico, in condizioni di timidezza dentro di me, anche se poté sembrar tale quel senso di straordinario rispetto ed ammirazione che io spontaneamente gli dimostravo, (assai più che per trovarmi accanto ad un luminaire della professione o arte di cui gli riconoscevo il primato insieme col mio maestro Silvio,) proprio perché la somiglianza con mio padre mi accresceva questi sentimenti, me li avvalorava, me li rendeva famigliari e spontaneamente dovuti più che debitamente<sup>131</sup>.

La vicinanza di Copeau fece tornare in mente a Costa le lunghe passeggiate fatte insieme al padre, acquisendo la consapevolezza che fu proprio in quella circostanza a nascere in lui il suo grande amore per l'arte e la poesia. Quell'incontro gli aveva fatto riscoprire la figura paterna come quella del suo primo vero maestro, al pari di D'Amico e Copeau, e non solo di un maestro che avrebbe dovuto insegnargli delle nozioni professionali, ma di un vero maestro di vita.

Nel periodo in cui si trovava da Copeau, Costa scrisse dei resoconti dettagliati delle sue attività che inviò a D'Amico<sup>132</sup>. Oltre a seguire le prove come uditore per la realizzazione dell'*Asmodée* di François Mauriac, riferì al suo vecchio maestro di aver assistito agli spettacoli dei registi del Cartel<sup>133</sup>, dei Comédiens Routiers diretti da Leon Chancerel, della Compagnia Habimah e di aver visitato, nel frattempo, i musei, le esposizioni, le mostre e le altre città della Francia settentrionale. Aveva provato anche ad avviare una piccola inchiesta sul movimento teatrale contemporaneo

---

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>132</sup> I manoscritti: Orazio Costa, *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il primo mese di permanenza a Parigi*, 22 settembre – 22 ottobre 1937, manoscritto, Fondo Orazio Costa, Faldone 10, Cartella 4; Orazio Costa, *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il secondo mese di permanenza a Parigi*, 22 ottobre – 22 novembre 1937, manoscritto, Fondo Orazio Costa, Faldone 10, Cartella 4. Qui sono descritte le attività svolte a Parigi con Copeau. Questi testi sono stati pubblicati integralmente in: Giovanna Princiotta, *D'Amico, Costa, Copeau*, in «Teatro e storia», A. XXII, Vol. 29, 2008.

<sup>133</sup> Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet e Georges Pitoëff, due dei quali, Dullin e Jouvet, erano stati discepoli proprio di Copeau.

francese che stava cercando di ricondurre allo stesso Copeau, poiché molti dei suoi allievi e collaboratori che avevano dato vita a delle scuole di recitazione o a un proprio teatro, si erano dimostrati molto influenti nella cultura teatrale del loro paese. Aveva frequentato, inoltre, un corso di fonetica, in cui la parte applicata alla storia delle lingue romanze sarebbe andata a completare i suoi studi universitari di linguistica, mentre la parte dedicata alla fonetica generale, gli sarebbe servita, secondo lui, ad organizzare in futuro un lavoro specifico sulla voce. Questo lavoro sarebbe consistito nel far ricorso alla voce parlata in maniera artistica per ottenere degli effetti particolari nella caratterizzazione vocale del personaggio, senza compromettere la salute degli organi vocali, restituendo le passioni umane in maniera convincente<sup>134</sup>.

Le prove dell'*Asmodée* iniziarono con la lettura a tavolino dell'opera, in cui Copeau cercò di spiegare agli interpreti principali la complessità psicologica del loro personaggio all'interno del dramma. Intanto il regista andava preparando una pianta della scena unica che avrebbe suggerito all'architetto, il quale, dopo diverse prove di aggiustamento, arrivò alla realizzazione di una scena definitiva, che fu introdotta poco dopo l'inizio delle prove in palcoscenico. Nel frattempo il testo subì diverse modifiche che furono apportate direttamente dal regista o dall'autore, che continuarono anche dopo le prove a tavolino, quando alla verifica del palcoscenico ci si accorgeva che qualcosa non funzionava. Le attenzioni di Copeau si concentrarono particolarmente sul movimento scenico. I personaggi della commedia avrebbero dovuto prender vita partendo proprio dalle sue indicazioni, ma gli attori della Comédie-Française si dimostrarono impreparati a seguire il suo metodo di lavoro. Dapprincipio aveva cercato di far affrontare l'interpretazione del testo agli attori in maniera del tutto autonoma, senza suggerire quale tono usare nelle proprie battute, inducendoli a cercare da soli i gesti, gli accenti e l'abbigliamento che si adattasse alla caratterizzazione del loro personaggio. In definitiva, però, le sue indicazioni risultavano essere sempre le più adatte. Il suo lavoro si focalizzò, quindi, nel ricercare all'interno del testo, quegli elementi che avrebbero contribuito alla costruzione del personaggio e a stabilire il movimento scenico adatto al dramma:

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<sup>135</sup>.

In particolare Copeau rivolse le sue attenzioni all'interpretazione del testo, notando che gli attori commettevano un grave errore, ossia credere che l'interpretazione finale delle battute e dei movimenti fosse un aspetto da stabilire sin da subito. Le due cose, invece, sarebbero dovute

---

<sup>134</sup> Cfr. Giovanna Princiotta, *D'Amico, Costa, Copeau*, cit.

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 242.

crescere pian piano di pari passo, altrimenti avrebbero dato vita soltanto a un dramma senza profondità. Il lavoro, per arrivare a fondere queste due componenti dello spettacolo, fu lungo e dispendioso e solo alla fine gli attori riuscirono, in un certo senso, a raggiungere un risultato accettabile. In ogni caso, gli sforzi di Copeau furono oscurati dagli attori, che modificarono notevolmente il carattere che aveva cercato di delineare per ogni personaggio, insistendo su un tipo d'interpretazione che probabilmente usavano di frequente nei loro lavori e che il pubblico riconosceva facilmente. Nonostante ciò il regista non cercò di forzarli a cambiare le loro abitudini, né il tono con cui avevano deciso d'interpretare le loro battute. Preferiva che gli attori dessero il massimo seguendo una recitazione che riteneva a loro più congeniale, senza sforzarsi di fargli raggiungere un'interpretazione più profonda che non avrebbero potuto affatto sostenere fino in fondo:

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<sup>136</sup>.

Nel corso del suo soggiorno a Parigi, Costa tentò anche di far rappresentare alcuni lavori di Ugo Betti nei teatri della capitale francese senza successo, dal momento che la messa in scena de *Il cacciatore di anitre*, al Teatro delle Arti di Roma, con Memo Benassi, era stata definitivamente cancellata. Lo scrittore ritenne opportuno attendere il ritorno dell'amico per organizzare insieme un nuovo allestimento del dramma: «Quando Lei sarà qui vedremo il da farsi, o per quest'anno o per il prossimo»<sup>137</sup>.

Prima del suo ritorno, Costa colse l'occasione di accompagnare Copeau in un giro di letture in Belgio. Colpito dalle grandi doti oratorie del regista, propose a D'Amico d'invitarlo a tenere delle letture anche a Roma e a Firenze, approfittando della sua prossima permanenza in Italia al Maggio. Quella sarebbe stata, secondo lui, una buona occasione per dimostrare praticamente agli allievi della scuola, quali problemi un regista si sarebbe trovato ad affrontare nell'interpretazione di un testo. D'altra parte, le letture sarebbero potute diventare una possibile attività collaterale della scuola, a cui gli studenti si sarebbero dedicati regolarmente<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 249.

<sup>137</sup> *Cartolina di Ugo Betti a Orazio Costa*, [s.d.; 1938], Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 4. 1945-46-47-48-49+38. Cfr., inoltre, *Cartolina di Ugo Betti a Orazio Costa*, 24.01.1938, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 4. 1945-46-47-48-49+38.

<sup>138</sup> Costa da notizia del suo viaggio con Copeau a D'Amico in una lettera custodita all'interno del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, risalente al 1° marzo 1938, pubblicata in: Orazio Costa, *Lettera a Silvio D'Amico*, in «Ariel», A. XI, N. 1, gennaio-aprile 1996.

Una volta tornato in Italia, nel maggio del 1938 Costa, assieme ad Ettore Giannini<sup>139</sup>, assiste Copeau nella messa in scena dell'*As you like it* di William Shakespeare, nel Giardino di Boboli a Firenze, durante il Maggio Musicale Fiorentino<sup>140</sup>.

In quell'occasione Costa affiancò Copeau anche nella scelta del luogo in cui sarebbe dovuto andare in scena lo spettacolo, ritenendo che il regista si sarebbe servito della sua precedente versione, realizzata nel '34 all'Atelier, soltanto nelle sue linee essenziali, come di un'esperienza preparatoria a quella che sarebbe stata un'edizione definitiva dell'opera. All'inizio Copeau aveva pensato di rappresentare il dramma shakespeariano nel chiostro di Santa Croce, in quello stesso luogo in cui pochi anni prima aveva realizzato il *Mistero di Santa Uliva*. Com'era già accaduto durante le prove dell'*Asmodée*, Costa si rese conto che le attenzioni del regista erano rivolte principalmente alla ricerca di una scena unica che sarebbe scaturita dallo studio del testo, in relazione al movimento dei personaggi e alla loro caratterizzazione, trovando così una giustificazione alle azioni drammatiche dell'opera, in maniera del tutto semplice ed elementare:

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 tenendo, 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 svolgere<sup>141</sup>.

Dopo aver considerato i diversi scenari presenti nel giardino fiorentino, Copeau decise di far svolgere il dramma servendosi dello scenario naturale del luogo, facendo ricorso soltanto a dei piccoli accorgimenti artificiali. Rinunciò, dunque, alla sua prima idea di realizzare lo spettacolo nel chiostro di Santa Croce, poiché ritenne il luogo poco indicato ad adattarsi ai diversi scenari che avrebbero dovuto caratterizzare l'opera e ad accogliere il numeroso pubblico. La scelta del luogo ricadde, quindi, su una porzione del giardino che presentava diversi elementi architettonici. Questa

---

<sup>139</sup> L'episodio viene menzionato in: Maria Di Benedetto, *Ettore Giannini: Le regie degli anni difficili*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia del Teatro e dello Spettacolo, Relatore: Prof. Ferruccio Marotti, Correlatore: Dott. Alberto Cesare Alberti, A.A. 1981-82, Sessione invernale. La tesi di laurea in questione è stata autorizzata e supervisionata dallo stesso Giannini, ed è presente in forma dattiloscritta nel Fondo Ettore Giannini, custodito ora presso la Biblioteca di Area delle Arti, Sezione Spettacolo "Lino Micciché", facente parte dell'Università degli Studi Roma Tre, donato dall'ultima erede del regista, Laura Curreli. Inoltre, anche nell'Enciclopedia dello spettacolo, Giannini viene menzionato come assistente per lo spettacolo che Copeau dirige al Maggio: Corrado Pavolini, *Ettore Giannini*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1968, p. 1224.

<sup>140</sup> *As you like it* di William Shakespeare, regia di Jacques Copeau, assistenti alla regia Orazio Costa ed Ettore Giannini, Maggio Musicale Fiorentino, Giardino di Boboli, Firenze (1938).

<sup>141</sup> Orazio Costa, *Un regista in cerca di scena*. Ovvero: con Jacques Copeau pel Giardino di Boboli, in «Scenario», A. VII, N. 2, febbraio 1938-XVI, pp. 58-59.

scelta sembrò assolutamente aderente al suo concetto di scena ideale, che si sarebbe adattata perfettamente alle esigenze scenografiche del dramma e al movimento scenico dei personaggi:

Non si può fare a meno di rimanere a 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, di ogni aggiunta che le necessità del dramma richiederanno. Non si può nemmeno dire che sia un semplice spazio dove la scena sarà costruita, perché le linee fondamentali e i luoghi principali saranno completamente sfruttati: è bensì come una stanza da ammobiliare ed abitare: le porte e le finestre sono al loro posto; il pavimento e i muri sembran fatti apposta per ricevere le suppellettili e i quadri, e già s'indovinano i passi degli abitatori<sup>142</sup>.

Uno dei momenti più importanti della regia era incentrato sulla ricerca del luogo adatto allo spettacolo, in questo caso un luogo all'aperto, in cui il testo sarebbe riuscito a prender vita fondendosi con l'ambiente circostante, adattandosi indistintamente a qualsiasi tipo di scenario indicato nel dramma. Una delle principali preoccupazioni di Copeau era proprio la ricerca di questa scena unica, dove rappresentare, secondo le circostanze imposte dall'opera, gli spettacoli e gli autori più disparati. L'esperienza di Costa al suo fianco contribuì ad aggiungere un tassello importante a quella che diventerà in seguito la sua poetica teatrale, al punto che la sua concezione estetica subì un profondo mutamento.

Nel corso della stagione '38-'39, Costa partecipa alla realizzazione di alcuni spettacoli al fianco di Pietro Sharoff, che fonda e dirige quell'anno, con Ernesto Sabbatini, la Compagnia del Teatro Eliseo. All'impresa del direttore russo presero parte diversi attori importanti, come Andreina Pagnani, Gino Cervi, Rina Morelli, Carlo Ninchi, Amelia Chellini e Paolo Stoppa. Il repertorio della compagnia comprendeva alcune fra le più celebri opere classiche del panorama italiano e straniero, affiancate da diverse novità. In quell'occasione, oltre a svolgere l'incarico di assistente, Costa interpretò anche la parte di Marchbanks in *Candida* di George B. Shaw e quella di Malvolio ne *La dodicesima notte* di William Shakespeare per la quale realizzò, insieme alla sorella Valeria, i costumi e i relativi bozzetti<sup>143</sup>.

Come riferito a D'Amico, Costa si trovò a sostituire Paolo Stoppa nella parte di Bernardo de *I giorni felici* di Claude-André Puget quando, il 22 marzo del '39, il testo fu ripreso a Milano confermando la sua ottima disposizione per le parti di natura comica. Il pubblico, infatti, apprezzò decisamente la sua interpretazione rispondendo con delle sonore risate:

---

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>143</sup> Le parti interpretate da Costa vengono ricordate dallo stesso regista in una sua intervista: Orazio Costa, *L'indice sul futuro*, cit., p. 14. Le informazioni sulla Compagnia diretta da Sharoff e Sabbatini, invece, sono state estrapolate da un programma di sala rinvenuto nel Fondo Costa: Teatro Eliseo, *La dodicesima notte*, programma di sala, Fondo Orazio Costa.

[...] ieri ho sostituito, dopo una sola prova, l'attore P. Stoppa nella parte di Bernardo dei Giorni felici! In compagnia si sono tutti rallegrati con me: il dott. Torraca, che era casualmente presente, potrà darvi dei particolari. Io sono naturalmente assai contento e sono certo che lo sarete anche voi. Il pubblico ha riso moltissimo e pare che non si sia troppo accorto dell'erre! Speriamo bene<sup>144</sup>.

Molto tempo dopo Costa ripensò con rammarico alla sua esperienza con Sharoff. La presenza del direttore russo avrebbe potuto contribuire a cambiare la scena teatrale italiana in maniera più significativa del lavoro svolto, ad esempio, dalla Pavlova. La scarsa incidenza di Sharoff sul nostro teatro era dipesa, secondo Costa, dal suo carattere riservato e dalla sua poca volontà di trasmettere agli altri il suo sapere:

È una gravissima mancanza e un vuoto ingiusto, io avrei dovuto essere, prima ancora che allievo di Tatiana, amico e collaboratore di Sharoff. Lo sono stato, invece, dopo. Ma Sharoff, non so se per delicatezza, umiltà o saggia indifferenza verso se stesso e verso gli altri non si era occupato di far conoscere quale contributo avrebbe potuto arrecarci<sup>145</sup>.

#### 2.4. *La Compagnia dell'Accademia*

L'anno in cui scoppia la seconda guerra mondiale, Costa firma il suo primo lavoro come regista, mettendo in scena quel *Mistero* curato da D'Amico, che viene considerato un po' lo spettacolo simbolo del suo teatro.

Soltanto alcuni mesi prima aveva pubblicato un articolo, con il quale partecipò e vinse i Littoriali di Trieste, dove discusse l'importanza dei compiti che un regista avrebbe dovuto assolvere nel portare in scena un testo<sup>146</sup>. Una dichiarazione d'intenti o, più precisamente, una sorta di manifesto della nuova regia, in cui sembrava assumersi la responsabilità di dimostrare quanto il teatro italiano avesse bisogno di quella nuova figura.

Secondo il pensiero di Costa, l'esempio di Copeau, che aveva cercato di addestrare degli interpreti attorno ad uno stile unitario, capaci di provvedere autonomamente a tutti i bisogni della scena, avrebbe comportato per il regista la scelta di un testo con cui sentire un profondo legame alle

---

<sup>144</sup> *Cartolina di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, 23.03.1939, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. In questo scritto, Costa chiede al suo maestro anche un consiglio sulla relazione con la quale avrebbe partecipato ai prossimi Littoriali.

<sup>145</sup> Orazio Costa, *Il Novecento: Futuro e storia*, cit., pp. 2-3.

<sup>146</sup> In una lettera inviata a D'Amico, Costa ringrazia il suo maestro dell'opportunità offertagli, specificando di aver ricevuto il compenso per la pubblicazione del suo saggio, inviato anche all'altro suo maestro Jacques Copeau: «Ho inviato la lettera a Copeau con la richiesta per Giannini e gli ho mandato nello stesso tempo i due articoli ginevrini che parlavano di lui, insieme col mio articolo sulla regia e il volume dei "Promessi sposi". A proposito dell'articolo, ho ricevuto il compenso e vi ringrazio molto»: *Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, 08.08.1939, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.



aspirazioni proprie e a quelle del pubblico, per restituire in maniera efficace l'opera d'arte dell'autore. Nel caso in cui di opera d'arte non si trattasse, seguendo lo stile di Reinhardt, il regista avrebbe dovuto farsi egli stesso autore del testo prendendo tutte le decisioni riguardo all'allestimento scenico, visivo, interpretativo e recitativo del dramma<sup>147</sup>.

In quell'articolo Costa espose i principi etici ed estetici a cui un regista avrebbe dovuto prestar fede, mettendo in evidenza il suo metodo di lavoro e i punti cardine attorno ai quali ruotava. In particolare riteneva che il nuovo animatore della scena dovesse «creare alla rappresentazione una coscienza spirituale, e farne una cosa viva ed attuale»<sup>148</sup>, ricercando all'interno del testo lo stile e il tono adatto, da cui far scaturire il movimento scenico e tutti quegli elementi capaci di contribuire alla costruzione di una scena ideale, dove far svolgere gli eventi del dramma. Secondo Costa, uno dei compiti fondamentali del regista, oltre alla scelta del testo, era quello d'individuare proprio quei punti fermi attorno ai quali si concentravano le azioni e i fatti più importanti, i nodi drammatici e i colpi di scena, che erano strettamente connessi al movimento e che erano in grado di fargli capire se un testo fosse privo di teatralità o no:

Le larghe linee fondamentali del movimento della vicenda sono date dallo scontro dei personaggi o dall'intervento di forze esteriori che agiscono contro di essi. È essenziale individuare i punti in cui questi scontri accadono, venendo a costituire dei nodi drammatici, che sono come i piloni su cui tutta la costruzione drammatica si regge.

Sono rari i casi in cui un'opera comincia con un nodo drammatico, cominciandosi generalmente con una impostazione delle parti in conflitto; più facile, è chiaro, che finisca. Questi nodi drammatici per intenderci sono culmini, vertici verso i quali tendono le situazioni che li precedono, e da cui dipendono e defluiscono quelle che li seguono.

Le larghe linee del movimento spirituale del dramma, e che poi si traducono in un movimento materiale, (vedremo che il movimento di una messa in scena non è qualche cosa di arbitrario e decorativo, ma strettamente legato al testo) sono già contenute nell'individuazione dei nodi drammatici, che sono i movimenti essenziali in cui si scaricano, come per contatto, le energie che si accumulano nelle situazioni del dramma; le quali situazioni sono a larghi tratti delimitate da questi punti fermi.

Anche le situazioni però non si debbono considerare come statiche o come l'insistenza di un motivo; le situazioni variano continuamente secondo gli scambi che avvengono fra gli interlocutori, e si modificano cambiando tono e direzione secondo i colpi di scena.

Generalmente per colpo di scena si intende un fatto (battuta) o un atto, assai vistoso ed inaspettato, che viene a modificare violentemente il corso di un'azione scenica<sup>149</sup>.

---

<sup>147</sup> Cfr. Orazio Costa, *La regia teatrale*, in «Rivista Italiana del Dramma», A. III, Vol. II, N. 4, 15 luglio 1939-XVII.

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>149</sup> *Ivi*, pp. 21-22.

Costa, dunque, riteneva il colpo di scena un continuo «incentivo al movimento scenico»<sup>150</sup>, un elemento spettacolare determinato dal testo, assieme alla scenografia e ai costumi.

Per quanto riguarda l'attore, invece, Costa affermava che il regista non avrebbe mai dovuto affidare la parte ad un attore in base alle sue qualità fisiche ed esteriori, ma assecondando sempre le sue capacità attoriali, in riferimento all'uso artistico che avrebbe saputo fare della voce, del movimento, del trucco e della ricerca attraverso il testo di quegli elementi che avrebbero contribuito alla caratterizzazione del personaggio.

La regia del *Mistero*, come dichiarò in seguito lo stesso Costa, fu un omaggio al suo maestro Copeau<sup>151</sup>. Lo spettacolo fu recitato dalla neonata Compagnia dell'Accademia che D'Amico aveva tentato di formare nello spirito dei Copiaus, il gruppo di attori che si era riunito attorno al regista francese nel suo ritiro in Borgogna, dopo la chiusura del Vieux Colombier:

[...] 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 arrise a quella nuovissima compagine di giovanissimi debuttanti, che è rimasta unica e irripetibile, anche se a firmare gli spettacoli sono stati i non meno debuttanti registi Wanda Fabro, Alessandro Brissoni, Orazio Costa non ancora Giovangigli, fu veramente Silvio D'Amico, che n'era l'anima ancor più che l'animatore<sup>152</sup>.

Secondo D'Amico, il progetto Compagnia dell'Accademia avrebbe cambiato il vecchio sistema produttivo, immettendo i nuovi interpreti della scena e i registi direttamente nell'ambito lavorativo. Nelle due sole stagioni della sua attività, la Compagnia dell'Accademia rappresentò un deciso cambiamento rispetto agli spettacoli del tempo, ormai privi di qualsiasi slancio e di un vero rinnovamento estetico-culturale. Il suo nucleo artistico era formato interamente da allievi ed ex allievi dell'Accademia e secondo quanto stabilito dal suo direttore essi non avevano ruoli, erano obbligati ad accettare qualsiasi tipo di parte. I suoi spettacoli suscitarono tanto clamore soprattutto perché avrebbero dovuto consolidare il tanto agognato rinnovamento propugnato da D'Amico, soppiantare il vecchio sistema produttivo e acquisire la forma di una compagnia da teatro stabile:

[...] è noto che la scuola da cui provengono li ha addestrati nelle discipline più varie e nelle più assortite virtù. Tutti compensati con la identica paga, non hanno «ruoli», ma l'obbligo di prestarsi a qualsiasi parte: il «primo attore» d'oggi

---

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>151</sup> È lo stesso Costa, in una nota intitolata *Presenza di J. Copeau*, ad esprimersi in questi termini, raccontando l'importante incontro con il regista francese: Orazio Costa, *Quaderno 14*, 22 Giugno 1963 – 19 Aprile 1964, (versione digitale), Fondo Orazio Costa, pp. 31-34.

<sup>152</sup> Orazio Costa, *A cinquant'anni dalla fondazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico"*, cit., p. 4.

sarà la «comparsa» di domani; la regola è: uccisione d'ogni vanità personale, subordinazione degli individui all'insieme, dedizione assoluta all'arte<sup>153</sup>.

Il suo atto di fondazione è stato fatto risalire alla prima romana del *Faust* quando il Ministro Bottai salì sul palcoscenico per complimentarsi con gli attori e suggerì di formare una Compagnia dell'Accademia. Tale proposito, però, si concretizzarono solo dopo i successi ottenuti a Milano e in Svizzera. All'inizio Costa aveva proposto a D'Amico di chiamarla Compagnia numero uno o Nuova Compagnia Drammatica<sup>154</sup>. Il luogo stabilito per la messa in scena dei lavori sarebbe dovuto essere il Teatro Valle, ma in realtà la giovane impresa non riuscì mai ad ottenere una vera sede.

Il 26 dicembre 1939 Costa mette in scena, con la Compagnia dell'Accademia, il *Mistero* curato da D'Amico, al Teatro Quirino di Roma<sup>155</sup>.

Già da questo primo lavoro, possiamo notare come Costa, per diversi motivi, non riuscì a mantenere le idee espresse nel suo progetto iniziale di regia. Purtroppo questa sarà una costante che lo accompagnerà nell'allestimento di alcuni dei suoi spettacoli più importanti.

In particolare, per quel che riguardava la messa in scena del *Mistero*, Costa aveva pensato di rappresentare il dramma nell'angolo di una piazza di un piccolo paese e di farlo recitare da pochi attori che avrebbero sostenuto più parti, inscenando la rappresentazione direttamente fra il pubblico per fare in modo che i fedeli partecipassero alla narrazione dell'opera:

E confesso che in un primo momento, allorché mi fu affidata la regia di questo *Mistero*, ebbi la tentazione di dar vita un poco a queste ultime immagini. Cioè di far avvenire la rappresentazione in un piccolo paesello, come fosse adesso, nell'angolo adatto di una piazzetta, come ve ne sono tante nei mirabili paesi umbri; e di farla recitare da pochi attori, alcuni dei quali magari facessero più parti (non ho assistito io stesso, tant'anni fa, a una sacra rappresentazione recitata da comici girovaghi, nella quale la donna che faceva Maddalena faceva anche la parte di Giovanni?) in mezzo a una piccola folla di fedeli, intenta a partecipare commossa ai fatti rappresentati<sup>156</sup>.

In questo modo, secondo Costa, la folla avrebbe ricoperto un ruolo di primo piano, sarebbe diventata allo stesso tempo attrice e spettatrice dei fatti narrati, realizzando quello che sarebbe

---

<sup>153</sup> Cfr. Teatro Quirino, Compagnia Giovane, *Molto rumore per nulla*, programma di sala, Fondo Orazio Costa, dove viene annunciata la prima di *Molto rumore per nulla* di William Shakespeare, con la regia di Alessandro Brissoni, in cui Costa interpreta la parte di Don Pedro, il principe di Aragona. Al suo interno la nuova compagnia drammatica diretta da Silvio D'Amico viene indicata come Compagnia Giovane.

<sup>154</sup> Cfr. *Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, 08.08.1939, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, in cui Costa riferisce a D'Amico di esser in attesa dell'approvazione di De Piro per il repertorio della nuova impresa e avere da lui una lettera di presentazione per la stampa.

<sup>155</sup> *Mistero della natività, passione e resurrezione di nostro Signore*, laudi del XIII e XIV secolo, a cura di Silvio D'Amico, regia di Orazio Costa, Compagnia dell'Accademia, scene e costumi di Valeria Costa, musiche eseguite dal Coro della Polifonica Romana, maestro del coro Monsignore Raffaele Casimiri, con Miranda Campa, Antonio Crast, Leonarda Finocchi, Otello Cazzola, Adriana Sivieri, Beatrice Mancinotti, Anna Canitano, Elisa Lovari, Tino Carraro, Pietro Tordi, Giovanni Dicrucciati, Teatro Quirino di Roma, 26 dicembre (1939).

<sup>156</sup> Orazio Costa, *Regia d'un "Mistero" medioevale*, cit., p. 342.

potuto essere un nuovo modo di far partecipare gli spettatori al dramma. Questa partecipazione si sarebbe esplicitata mediante un coro che avrebbe fatto da tramite fra gli spettatori e l'opera. La parte del coro, però, non era stata prevista nel testo originale. Tale soluzione avrebbe, quindi, indebolito la potenza dell'opera che non si prestava affatto a un'interpretazione così popolare. L'idea del coro Costa l'aveva ripresa dagli insegnamenti di Copeau.

Per la parte del prologo, invece, Costa avrebbe voluto inscenare l'arrivo «dentro una chiesa di un gruppo di turisti che fuggono un temporale, seguiti da un gruppo di bambini [...] che vengono anch'essi a ripararsi e che essendo chierichetti della stessa chiesa approfittano dell'occasione per vestire le loro tonacelle rosse e i camici bianchi e improvvisano una loro Lauda in onore di Maria»<sup>157</sup>. Questi bambini avrebbero accompagnato con una danza simile al tiptap l'interpretazione della prima lauda, incuriosendo i turisti che pian piano sarebbero diventati complici della rappresentazione.

Purtroppo non sappiamo quali furono i motivi che portarono Costa ad abbandonare i suoi propositi. Possiamo solo supporre che le raccomandazioni di D'Amico, con cui Costa mantenne sempre un aperto scambio di idee, a volte furono determinanti per la costruzione dei suoi spettacoli.

Nelle sue note di regia, pubblicate l'anno successivo alla sua messa in scena, Costa ammise di aver realizzato lo spettacolo allo stesso modo di una qualsiasi rappresentazione moderna, con l'idea di raggiungere soltanto quell'atmosfera che riteneva caratteristica dei Misteri, ricreando quell'ambiente mistico in cui i fedeli partecipavano sprofondati nella preghiera alle sacre funzioni. In questo modo sarebbe riuscito a coinvolgere il pubblico anche nello spirito, rievocando in maniera semplice e naturale i vari passaggi del racconto sacro. Costa era convinto che ogni testo racchiudesse potenzialmente al suo interno un tono recitativo che caratterizzava tutto il dramma, da cui sarebbe scaturito anche il movimento scenico. Questo tono generale dell'opera si sarebbe dovuto scoprire man mano, attraverso il lavoro delle prove e mai stabilirlo a priori. Un'altra lezione che Costa aveva appreso da Copeau: «Ho cercato di spiegare anche altre volte quello che intendo per tono generale da imprimersi alla recitazione d'un testo; tono da riscoprirsi sempre a posteriori, mai da imporsi precedentemente»<sup>158</sup>.

Secondo Costa, gli attori avrebbero dovuto rendere in maniera sincera quelle parole dal sapore antico contenute nel testo, utilizzando tutta la loro forza persuasiva per immettere il pubblico nella

---

<sup>157</sup> Orazio Costa, *Diverse dimensioni interpretative della lauda drammatica*, in AA. VV., *Le laudi drammatiche ombre delle origini*, Atti del Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Viterbo, 22-25 maggio 1980), Edizione a cura dell'Amministrazione Provinciale di Viterbo, 1981, p. 219.

<sup>158</sup> Orazio Costa, *Regia d'un "Mistero" medioevale*, cit., p. 345.

verità racchiusa in quei termini così arcaici. Per il regista, uno dei pericoli maggiori era che gli attori cercassero di pronunciare quelle parole sottolineandole troppo o facendo in modo di attenuarne l'inflessione o nel peggiore dei casi di rendere quei termini in maniera tale che risultassero addirittura ironici. Fortunatamente alcuni di loro avevano partecipato o assistito pochi anni prima alla realizzazione del testo da parte della Pavlova, quando Costa svolse il doppio ruolo di assistente e di attore, acquisendone una buona familiarità. Il regista riteneva che un'adeguata preparazione e un lungo periodo di prove, li avrebbe sicuramente aiutati ad affrontare un testo così difficile, rendendolo familiare anche al pubblico, attraverso la naturalezza della loro voce, mentre il tono delle loro parole li avrebbe certamente facilitati nel sostenere i sentimenti dei loro personaggi: «Questo è l'effetto che sempre dovrebbe rendere l'attore. Ma non basta: oltre alla naturalezza della lingua deve imporsi la ricerca di quel tono che supera la naturalezza, facendone appena un presupposto, e rendere il testo l'espressione di sentimenti che paiano addirittura prescindere»<sup>159</sup>.

A detta di Costa, gli attori avrebbero dovuto capire da soli quando il tono della loro interpretazione si sarebbe adeguato alle esigenze del testo e quando invece avrebbero dovuto sostituire alcune parole dal sapore troppo arcaico, con altre più attuali per facilitarne la comprensione, lasciandone trasparire il vero valore poetico, evidenziandone gli aspetti peculiari: «Non è un attore chi non sa immettere verità e sincerità nei più disusati termini, nelle più inabituali forme sintattiche; dire quasi che si può valutare la forza persuasiva di un attore facendogli pronunciare le frasi più arcaiche della sua lingua»<sup>160</sup>.

Solo dopo aver raggiunto una discreta familiarità con il tono del testo, Costa tentò di indurre gli attori a trovare il movimento scenico adatto con cui eseguire la propria parte. In questo caso si limitò a dare delle indicazioni generali soltanto ad alcuni di loro. Ad esempio suggerendo agli attori che avrebbero dovuto impersonare gli angeli di pronunciare le loro parole come se stessero improvvisando, sottolineandole con dei gesti caratteristici. Nell'interpretazione della prima parte del testo, gli interpreti si sarebbero dovuti accostare al dramma cercando di ricreare quel clima tipico assunto da una folla raccolta in preghiera, mentre quando avrebbero raggiunto il nucleo centrale dell'opera, fondato sulla lauda jaconica, avrebbero dovuto far ricorso ad un'interpretazione più coinvolgente, riprendendo nella parte finale il tono dell'inizio. In particolare Costa avrebbe voluto spingere l'attrice che impersonava la madre di Cristo a raggiungere un'immedesimazione di dolore che seguisse una precisa notazione musicale, rendendo il suo lamento in maniera tale da sembrare del tutto naturale:

---

<sup>159</sup> *Ivi*, pp. 345-346.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 345.

Perciò ho spinto il temperamento dell'attrice fino al pianto impetuoso e ancor più, confesso, l'avrei spinto se non avessi temuto di renderle troppo difficile la sua fatica; avrei voluto, per esempio, che durante le parole di Cristo il suo lamento si protraesse in singhiozzi che battendo sull'accento ritmico dei versi li accompagnassero stemperandoli nell'indefinito di quel canto-pianto, spontaneo dei grandi dolori e che è certo la fonte naturale di tutti i «plori» e «vòceri» di prefiche<sup>161</sup>.

Nell'interpretazione dei cori all'unisono, Costa fece in modo che la parte corale assumesse un carattere lirico-declamatorio che non somigliasse né al canto né alla semplice recitazione, affidando all'attore più intonato alcuni compiti specifici, tra cui quello di mantenere stabilmente quell'andamento tonale e di farlo seguire anche agli altri interpreti:

Adottata una inflessione ben definita la facevo apprendere al più intonato degli attori del coro, quello cioè che l'avrebbe dovuta mantenere stabilmente nonostante le spontanee modificazioni che avrebbe rischiato di apportarvi l'entrare degli altri componenti. A questo «primo» attore affidavo anche il compito difficile di battere il ritmo e di regolare la modulazione delle intensità, insegnandogli a mascherare la cheironomia [sic] sotto i gesti del personaggio che avrebbe rappresentato agli occhi del pubblico<sup>162</sup>.

Costa divise, quindi, il coro in due gruppi, quello maschile e quello femminile, all'interno dei quali, a seconda delle qualità vocali di ogni componente, assegnò dei compiti specifici per quel che riguardava la pronuncia di alcune parole e dell'effetto sonoro che voleva raggiungere. Le prove per avvicinarsi a questo preciso accordo delle voci furono tantissime e ad ogni cambiamento di luogo in cui il testo venne rappresentato, il regista dovette riaccordare le parti vocali del coro per farle adattare, di volta in volta, al nuovo ambiente.

Come dichiarato da Costa, i costumi di scena vennero realizzati con della lana dal colore simile a quello della paglia, lo stesso colore utilizzato anche per le aureole e le ali degli angeli. La costruzione delle scene non s'ispirò a nessun'opera in particolare, anche se in molti pensarono che lo spazio scenico si rifacesse alle opere di alcuni autori delle epoche più disparate. Il regista affermò di essersi volontariamente ispirato soltanto ad un'opera del Beato Angelico, ma preferì che la recitazione e le scene trovassero da sole durante le prove la propria dimensione, libere da qualsiasi costrizione, cercando d'inventare delle nuove forme a partire dalle concezioni estetiche contemporanee:

Ma io ho preferito che il testo le parole e i gesti e le necessità sceniche perfino (poiché in arte anche le necessità sono fattori estetici) componessero la loro propria realtà, libera dalle impostazioni stilistiche, senza temere, e forse inconsciamente desiderando, che questa realtà, pur essendo nuova e libera, trovasse la sua giustificazione spirituale, la

---

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 347.

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 348.

riprova continua della sua esistibilità [sic] in quella che è la coscienza estetica della nostra cultura, spingendosi magari fino ai limiti più attuali in cui diventa invenzione di nuove forme<sup>163</sup>.

Costa riferiva di essersi concentrato maggiormente sulla ricerca del luogo in cui avrebbe dovuto collocare il Limbo e il coro delle sue anime. A differenza della precedente messa in scena dell'opera da parte della Pavlova, che aveva utilizzato la tecnica dei luoghi deputati concedendogli, quindi, soltanto una piccola parte, il regista collocò il Limbo sul fondo del palcoscenico, così da occupare l'intero spazio a sua disposizione, facendo in modo che la presenza degli attori sembrasse più numerosa. La scena fu delimitata da un tendaggio nero, mentre il coro fu posizionato fra questo tendaggio e una tenda di colore azzurro che acquistava man mano, a seconda dell'illuminazione, degli effetti di opacità e trasparenza, ottenuti mediante una ribalta secondaria e da una bilancia a luce azzurra posta sulla tela stessa. Questa soluzione lasciò il palcoscenico completamente libero e permise a Costa di dividere lo spazio scenico in tre parti uguali, racchiuse a loro volta da un pannello di iuta dorata, che assunse sul fondo le stesse sfumature di luce della tela azzurra, mostrando un grosso carrello centrale, dove far apparire, di volta in volta, gli elementi scenici necessari allo svolgimento dei vari quadri del dramma. La stessa soluzione venne adottata anche per le due zone laterali, dove furono collocati altri due carrelli per la realizzazione dei quadri che si sarebbero svolti lateralmente. I tre carrelli furono utilizzati in maniera alternata, facendo svolgere le scene fondamentali sempre sul carrello centrale<sup>164</sup>.

Il 24 gennaio 1940 Costa mette in scena, con la Compagnia dell'Accademia, *Il cacciatore di anitre* di Ugo Betti, al Teatro Manzoni di Milano<sup>165</sup>.

Questa volta lo spettacolo si tenne in una città diversa dalla rappresentazione del *Mistero*. In questo senso, Costa era obbligato ad accettare le regie che venivano proposte alla compagnia di D'Amico, tenendo in considerazione anche il lavoro degli altri due registi che vi collaboravano, ovvero Brissoni e la Fabro, dove tutti, in qualche modo, dovevano adeguarsi alle disposizioni del direttore.

Dopo la mancata realizzazione nel gennaio del '38, al Teatro delle Arti di Roma, con Memo Benassi e il conseguente rifiuto da parte dei teatri parigini, Costa riuscì finalmente ad allestire l'opera di Betti.

---

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 353.

<sup>164</sup> Cfr. *Ivi*.

<sup>165</sup> *Il cacciatore di anitre* di Ugo Betti, regia di Orazio Costa, Compagnia dell'Accademia, scene di Valeria Costa, con Miranda Campa, Antonio Crast, Tino Carraro, Elisa Lovari, Pietro Tordi, Giovanni Dicrucciati, Teatro Manzoni di Milano, 24 gennaio (1940).

Come confidato a D'Amico in una lettera, lo studio accurato del testo era iniziato già nel luglio dell'anno precedente quando Costa aveva pensato di apportare alcune modifiche che avrebbe voluto concordare direttamente con l'autore. I punti di forza dei drammi bettiani, secondo Costa, andavano ricercati principalmente nelle sue parole, da cui sarebbe scaturita la giusta caratterizzazione dei personaggi e la scena ideale, che avrebbe coinvolto il pubblico, rendendolo una parte terminale della rappresentazione:

Sto leggendo e rileggendo accuratamente il "Cacciatore di anitre" per essere in grado di chiedere all'autore qualche lievissima modifica e per cominciare a pensare alla messinscena, che non avendo molti appigli esteriori, dovrà essere accuratissima nello studio della battuta e dei caratteri dei personaggi. Mi pare che potrà avere un buon esito tanto più che proprio la parte migliore si trova in fondo e in forme tali da afferrare l'interesse e l'emotività del pubblico<sup>166</sup>.

Molto tempo dopo, ripercorrendo le tappe che avevano portato alla realizzazione delle sue regie bettiane, Costa ammise che al momento di portare in scena *Il cacciatore di anitre*, Betti non era ancora molto conosciuto come autore. Mettere in scena una sua opera, perciò, sarebbe stato un po' rischioso, il successo forse non sarebbe stato garantito. D'Amico, però, insieme a Costa accettò la sfida di portarlo in scena, dopo aver ultimato la nuova versione del *Mistero*. In quell'occasione, Costa ribadì che il suo interesse per Betti era nato dopo aver letto un suo dramma, *Frana allo scalo nord*, apparso sulla rivista «Scenario», di cui in seguito ebbe l'opportunità di pubblicare una sua critica su un'altra rivista. Vedendo l'entusiasta articolo del giovane critico, l'autore volle conoscerlo e da quel momento in poi i due strinsero un'amicizia che durò fino alla morte dello scrittore. A detta di Costa, la vicinanza di Betti avviò uno scambio reciproco talmente forte da sfociare in una profonda influenza, che portò nel suo teatro quel senso di severità e rigore che altrimenti non avrebbe mai avuto:

Lo capisco bene oggi che c'è stata proprio un'influenza diretta; credo che si potrebbe facilmente, volendo prendersi cura di un fatto minore come questo, verificare che l'idea bettiana di Teatro ha portato nella mia concezione teatrale un senso di severità, una esigenza di rigore che certamente, se l'incontro fosse stato di diversa indole, sarebbero forse mancati alla mia opera<sup>167</sup>.

Dopo l'uscita di *Frana allo scalo nord*, Costa aveva valutato seriamente la possibilità di portarlo in scena, tanto da realizzare per l'esame d'ammissione in Accademia, delle scenografie molto avveniristiche che D'Amico mostrò alla compagnia che avrebbe dovuto rappresentare proprio quel lavoro. I bozzetti colpirono a tal punto la Compagnia Almirante-Palmer-Scelzo che li utilizzò per la

---

<sup>166</sup> Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 25.07.1939, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

<sup>167</sup> Orazio Costa, *Le regie bettiane da Frana allo Scalo Nord all'Aiuola Bruciata*, in AA. VV., *Betti drammaturgo*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 3-4 aprile 1984), Viterbo, Ed. Union Printing – ETI – ITI – SIAE, 1984, p. 153.



sua messa in scena leggermente modificati, a causa delle difficoltà a realizzarne le linee troppo futuristiche:

Tanto è vero che la locandina porta: Scene di O. Costa. In realtà non erano quelle che avevo disegnato, che erano fortemente avveniristiche, ma erano, invece, delle piccole scene nelle quali avevo ridotto l'idea per poterla adattare alle esigenze di una Compagnia che pur avendo dei mezzi, non poteva permettersi quello che io avevo immaginato<sup>168</sup>.

Secondo Costa, la novità assoluta racchiusa nei testi bettiani non fu mai veramente capita dai suoi contemporanei. I suoi drammi lasciavano intendere che ogni essere umano sarebbe potuto diventare un potenziale criminale, semmai fosse stato messo alle strette dalla vita. Nel momento in cui la contorta psicologia del suo protagonista fosse trascesa in maniera ossessiva nella realtà, avrebbe sicuramente innescato degli avvenimenti degenerativi che avrebbero dato corso ai possibili fatti del dramma, legati indissolubilmente a quel modo di pensare. Per Costa, il teatro di Betti si esprimeva con un linguaggio e una recitazione diversa da quella dell'epoca che avrebbe richiesto un nuovo tipo di recitazione, giustificando così il suo livello discorsivo, che non seguiva affatto la dovuta consequenzialità del botta e risposta, ma che cambiava all'improvviso, senza per questo rifugiarsi nelle allusioni psicologiche del sottotesto. La drammaturgia bettiana poggiava su un testo che sovrastava il sottotesto, attraverso un livello di realtà altro che sarebbe stato possibile scoprire in tutta la sua potenza, solo grazie ai numerosi tentativi che si sarebbero intrapresi sulla scena per cercare di sprigionarlo e restituire al suo autore il giusto valore:

Qui non si tratta di sottotesto, ma di testo, che semmai sta al di sopra e che va riconosciuto al suo misterioso livello che non è critico, non è pura trasmissione di pensiero, (come nei tentativi di O'Neill in *Strano Interludio*) e che non è nemmeno quello da Betti stesso più scopertamente praticato in *Marito e moglie* dove i personaggi quasi sempre pensano soltanto, sia pure in presenza l'uno dell'altro. Qui sono le dimensioni stesse della realtà ad essere veramente diverse. E solo a furia di tentativi da ripetere instancabilmente sulla scena, si potrà arrivare ad intuire la vera grandissima singolarità del linguaggio di Ugo Betti<sup>169</sup>.

In questo caso, per le opere di Betti, Costa prende come metro di paragone un dramma di O'Neill, *Strano interludio*, in cui i personaggi, invece di agire, passano la maggior parte del tempo a pensare. A differenza del drammaturgo americano, i testi bettiani, secondo Costa, fornivano agli attori, ma soprattutto al regista, maggiori spunti interpretativi. La struttura del testo permetteva esperimenti che in altri casi sarebbero stati impossibili. È forse questa la ragione per cui Costa, col tempo, prese sempre più a cuore le opere di Betti, arrivando ad avere un rapporto quasi speciale con i suoi testi.

---

<sup>168</sup> *Ivi*, pp. 153-154.

<sup>169</sup> *Ivi*, pp. 157-158.

Il 9 maggio 1940 Costa mette in scena, con la Compagnia dell'Accademia, *Attilio Regolo* di Pietro Metastasio, nell'ambito della I Mostra triennale delle terre italiane d'oltremare, al Teatro Mediterraneo di Napoli<sup>170</sup>.

Lo spettacolo venne presentato dalla Compagnia dell'Accademia, alla presenza del re Vittorio Emanuele III, per inaugurare l'evento e il nuovo teatro, progettato dall'architetto Luigi Piccinato, situato all'interno dell'enorme complesso fieristico, che avrebbe dovuto celebrare l'ambiziosa politica coloniale dell'Italia fascista.

Anche in questo caso si tratta di una regia d'occasione, in una città diversa. Com'era già accaduto per la regia del *Mistero*, Costa preparò un progetto di regia iniziale che non fu rispettato appieno. Alcune delle sue idee non trovarono una piena realizzazione.



1. Plastico della scena dell'*Attilio Regolo*, conservato nel Fondo Orazio Costa, presso il Teatro della Pergola, facente parte del Teatro della Toscana – Teatro Nazionale.

Nelle sue note di regia, pubblicate un anno dopo la sua messa in scena, Costa dichiarò apertamente di aver rivolto le sue attenzioni su quest'opera per ricordare il secondo centenario dalla sua realizzazione, originariamente ideata dall'autore per celebrare la conquista dell'Africa da parte di Roma. Secondo il regista, i testi metastasiani si contraddistinguevano per la sincerità della loro lingua, per la melodia dei versi, per la misura con cui le vicende erano state adattate alla forma del melodramma e, soprattutto, per la teatralità così popolare che l'aveva reso uno degli autori più apprezzati dei suoi tempi. Difatti, nelle sue opere migliori il Metastasio aveva cercato di giustificare

---

<sup>170</sup> *Attilio Regolo* di Pietro Metastasio, regia di Orazio Costa, Compagnia dell'Accademia, scene su bozzetto di Tullio e Valeria Costa, realizzate dall'architetto Luigi Piccinato, costumi di Valeria Costa, musiche di Gian Francesco Malipiero, I Mostra triennale delle terre italiane d'oltremare, Teatro Mediterraneo di Napoli, 9 maggio (1940).

proprio la forma del melodramma, tentando di liberare i fatti narrati dall'incombenza delle necessità drammatiche, esponendoli liricamente in maniera tale che le vicende sembrassero inventate per essere raccontate in musica. In particolare Costa riteneva che le principali opere metastasiane dovessero far parte del repertorio di qualsiasi compagnia italiana, quale espressione dello spirito settecentesco del nostro paese. Per il regista, uno degli errori comuni che veniva commesso nel portare in scena i suoi drammi era quello di trasportare i suoi racconti nello stile rococò delle corti europee, allontanandoli così dal loro sapore tipicamente popolare, intriso di quella moralità cristiana e di quel tono eroico-elegiaco che li caratterizzava. Del resto i passi elegiaci dell'*Attilio Regolo* erano piuttosto scarsi, ma si collegavano fra loro proprio attraverso quelli eroici, i quali erano contraddistinti da una tale potenza di accenti che si opponeva magnificamente ai seppur limitati tentativi d'elegia. Le arie conclusive, invece, donavano quella leggerezza e serenità che insieme al tono eroico-elegiaco, invadevano tutto il dramma<sup>171</sup>.

In un primo momento Costa aveva pensato di tenere separate le due componenti essenziali dello spettacolo, ossia la severità romana e la grazia settecentesca, ricercando all'interno del testo quegli elementi che avrebbero contribuito alla costruzione di una scena unica che sarebbe stata costituita soltanto da alcuni ruderi e da una luce lunare. In questo scenario avrebbe fatto irruzione una compagnia di comici che accostando quel luogo a quello di un loro dramma, avrebbe deciso di provarlo per ingannare la loro attesa, dove le voci degli attori si sarebbero fuse con l'ambiente circostante e i loro vestiti colorati avrebbero fatto da contraltare al canto:

E fu così che mi venne in mente di rappresentare il dramma in un unico sfondo, quello di romantici ruderi, al lume di luna paurosi. I canti di una compagnia di comici si avvicinano. Virtuose e virtuosi vengono arditamente a curiosare: i loro vestiti variopinti fanno strano contrasto con quella scena. Nella notte estiva, meravigliando, ritrovano i luoghi di una loro tragedia; decidono quindi di provarla, profittando di non so quale attesa: le parole in dolci versi fioriscono lì appunto sulle loro labbra. Lo sfondo aiuta a comprendere di che si parli, i costumi aiutano ad accettare in toni seri quei contrappunti così musicali<sup>172</sup>.

Questa soluzione avrebbe condotto il tono elegiaco della tragedia a fondersi con quello eroico, ma Costa si rese subito conto che in questo modo i due elementi rimanevano comunque separati. Inoltre, in molti avrebbero potuto pensare che avesse preso in prestito tale soluzione da uno scritto di Gaspare Gozzi, in cui l'autore aveva spiegato com'era nata una sua opera, che somigliava in maniera veramente sorprendente alla sua scelta registica. Un passo di cui entrò a conoscenza solo

---

<sup>171</sup> Cfr. Orazio Costa, *Regia dell'"Attilio Regolo"*, in «Rivista Italiana del Dramma», A. IV, Vol. I, I semestre 1940-XVIII, pp. 94-95. Le note di regia di Costa sono state ripubblicate insieme al testo metastasiano e ai bozzetti di scena dello spettacolo in: Pietro Metastasio, *Attilio Regolo*. Melodramma in tre atti con regia di Orazio Costa e 9 disegni, Roma, Edizioni Roma 1942.

<sup>172</sup> Orazio Costa, *Regia dell'"Attilio Regolo"*, cit., pp. 94-95.

molto tempo dopo, ma che fortunatamente non utilizzò, evitando così d'incorrere in una possibile accusa di plagio.

Abbandonando la sua idea, quindi, Costa preferì richiamare le qualità dei personaggi attraverso dei vestiti classici in stile barocco, arricchendoli di vari prolungamenti che seguissero, di volta in volta, il gesto e il movimento degli attori. Il regista professava ancora una volta che le esigenze del dramma erano contenute principalmente nel testo, da cui sarebbe stato possibile ricavare il tono dell'opera, il movimento scenico, i costumi che avrebbero caratterizzato i personaggi e la scena adeguata dove far svolgere le vicende della tragedia. Costa riteneva, infatti, il tono e il gesto come due facce della stessa medaglia che, prendendo vita dai sentimenti dei personaggi, si sarebbero fuse indissolubilmente con lo stile della vicenda. D'altra parte in quei drammi in cui si sarebbero volute richiamare determinate caratteristiche storico-estetiche, come nel caso dell'*Attilio Regolo*, bisognava accostarsi al tono e al gesto seguendo due strade distinte che solo in un secondo momento si sarebbero incontrate per confrontarsi e legarsi insieme:

Sono, tono e gesto, due fatti e una cosa sola; talmente nascono dal medesimo impulso sentimentale, che si completano a vicenda e si scoprono per ogni stile pieni di analogie. Ma nel doverli rievocare per una rappresentazione, specialmente quando questa debba risentire d'un particolare clima storico-estetico, non si può avvicinarsi al gesto e al tono per la stessa via, come si potrebbe fare in uno spettacolo cui si volesse imporre un tono di pura invenzione attuale, ma bisogna ricercarli indipendentemente per confrontarli poi, e direi quasi verificarne la bontà, con l'esame reciproco, per fonderli finalmente in una indissolubile unità<sup>173</sup>.

Per trovare dei punti d'appoggio da cui sarebbe stato possibile determinare il gesto adatto alla rappresentazione, Costa aveva pensato di ricorrere ai vari documenti presenti nell'arte figurativa, mentre per quel che riguarda il tono purtroppo, non esistevano, secondo lui, delle fonti attendibili per raggiungere tale scopo. Il verso metastasiano era considerato piuttosto difficile da interpretare, tanto che non sarebbe stato facile trovare un tono adeguato con cui portarlo in scena, ma il fatto di essere stato creato per il canto non era assolutamente un buon motivo per metterlo da parte e rinunciare così a far conoscere al pubblico la sua potenza.

In questo caso, la preoccupazione maggiore di Costa riguardava il verso breve delle arie, poiché avrebbe potuto provocare all'ascolto un effetto quasi ironico per via delle sue caratteristiche peculiari, causando una possibile interpretazione inappropriata da parte degli attori. Il regista era convinto che la pronuncia del verso breve non fosse affatto più veloce di quella che si sarebbe dovuta utilizzare per declamare il verso lungo. Toccava all'attore stabilire il giusto accordo tra gli

---

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 97.

accenti delle parole e gli accenti che caratterizzavano gli eventi per fare in modo che gli ascoltatori gradissero la melodia presente nei diversi passaggi cantati:

[...] ma si può dire che il tono giusto per declamare un testo poetico è quello in cui il verso è completamente giustificato ed esaltato; quel tono cioè, che porta il senso letterale a quel tale calore in cui, fusa in sentimento la logica del significato, si rendono necessarie, comprensibili, belle e direi fino attuali, tutte le parti espressive, anche se alcune di queste siano o paiono antichate<sup>174</sup>.

Il compito dell'attore, secondo Costa, era quello di esaltare il verso dell'autore attraverso il tono della sua interpretazione, cercando di renderlo familiare al pubblico, attraverso i suggerimenti che lui avrebbe saputo dargli. Costa riteneva fosse possibile ricavare e descrivere il tono di una rappresentazione in analogia al gesto, essendo le due cose strettamente connesse fra loro. Il punto di partenza rimanevano le arti figurative, tenendo presente che per quel che riguarda il gesto esse ne fornivano soltanto una sintesi, mentre l'azione drammatica ne richiedeva uno sviluppo dinamico. D'altronde sarebbe stato possibile ricavare il gesto attraverso l'analisi di opere figurative dello stesso stile, tentando d'inventare delle nuove forme che si sarebbero adattate perfettamente alle esigenze del dramma. Lo stile del gesto che, secondo le intenzioni di Costa, si sarebbe adeguato facilmente alle opere metastasiane, si sarebbe contraddistinto per la sua pacatezza e la sua rotondità, diventando più concitato durante gli atti violenti ed interessando tutto il corpo. Durante le arie, l'attore sarebbe riuscito a trovare il tono adatto e, di conseguenza, anche il gesto per esprimere i sentimenti del suo personaggio, passando con estrema naturalezza dal tono elegiaco a quello eroico<sup>175</sup>.

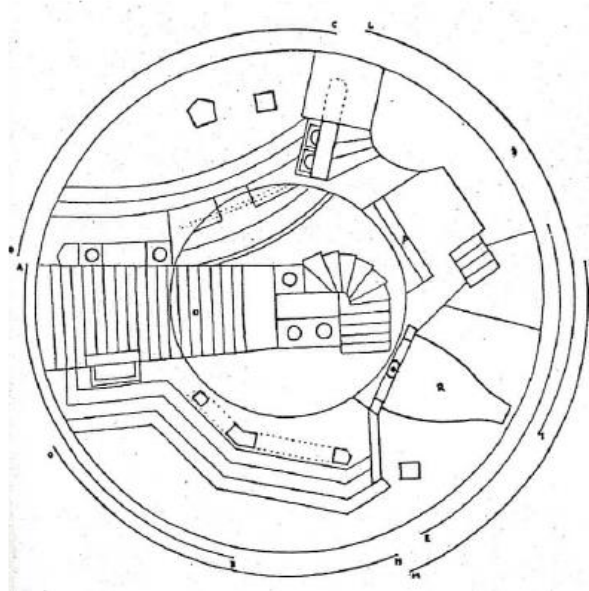
Convinto in questo modo di essere riuscito a fondere i due toni fondamentali che caratterizzavano la tragedia con il costume e il gesto, Costa si preoccupò di ricercare la scena in cui si sarebbero adeguate sia le parti eroiche che quelle elegiache, affidandosi alla sua prima idea di utilizzare soltanto dei ruderi e una luce lunare. A tal proposito, l'architetto Luigi Piccinato, basandosi sui bozzetti di Tullio e Valeria Costa, realizzò una piattaforma centrale che potesse, secondo le circostanze, cambiare posizione e altezza, indipendentemente dalla grande corona esterna. Nei primi due atti, la piattaforma venne portata a circa un metro di altezza, mentre nel terzo atto venne fatta girare e portata alla stessa altezza della corona esterna, in maniera tale che la scala principale s'incontrasse con dei gradini che si trovavano alle sue spalle. I cambiamenti di posizione avvennero tutti a vista durante l'intervallo fra il secondo e il terzo atto, avvolti nella penombra lunare. Una volta raggiunta la posizione stabilita, il centro della scena fu illuminato a giorno e il resto rimase a far da sfondo immerso nella penombra. Nelle arie finali, la luce si sarebbe ristretta sul

---

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>175</sup> Cfr. *Ivi*.

personaggio rimasto solo in scena. I vari spostamenti del palcoscenico vennero sfruttati per ottenere anche dei particolari effetti di movimento in alcune scene d'insieme. Ad esempio nell'ultimo atto Costa decise di far entrare un gruppo di persone che, assecondando il giro del palcoscenico, sembrava acquistare una spiccata velocità, mentre al gruppo che entrava dalla parte contraria donava una maestosa lentezza.



2. Pianta del plastico scenico dell'*Attilio Regolo*, realizzato in scala 1:134<sup>176</sup>.

Secondo Costa, la scena pensata per il dramma si sarebbe dovuta adattare a qualsiasi tipo di teatro, indipendentemente dai mezzi economici che si avevano a disposizione, poiché il suo sviluppo era strettamente connesso allo sviluppo drammatico del testo e dal loro rapporto sarebbe dipesa la drammatizzazione degli eventi dell'opera e la conseguente caratterizzazione dei personaggi:

La costruzione di una scena per un determinato palcoscenico, che offre speciali possibilità, è evidentemente un fatto purissimamente contingente. Rimane però, qualunque sia la forma che la scena possa assumere da una ad un'altra edizione dello spettacolo, una rispondenza ben definita, un rapporto plastico fondamentale, fra lo sviluppo del piano scenico e lo sviluppo drammatico del testo. È questo rapporto che, sotto la veste architettonica della scena, ne costituisce la vera essenza drammatica<sup>177</sup>.

Le caratteristiche peculiari che la scena avrebbe assunto, di volta in volta, in base ai vari cambiamenti, avrebbe contribuito senz'altro ad evidenziare i nodi drammatici e i colpi di scena che Costa riteneva gli elementi costitutivi del nucleo centrale di qualsiasi dramma. Inoltre, la componente musicale, oltre ad accompagnare le arie finali dei personaggi e ad introdurre l'apertura

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>177</sup> *Ivi*, p. 107.

e la chiusura dello spettacolo, avrebbe aiutato ulteriormente il tono eroico dell'opera a fondersi con quello elegiaco. L'uso della luce, dei costumi e della scena, infine, avrebbe favorito l'isolamento dell'attore e creato dei punti d'attenzione per il pubblico nei riguardi del dramma, richiamando, in tal senso, alcune delle più importanti caratteristiche del teatro antico, dove l'attore veniva immerso completamente nella luce e posto sotto dei paesaggi naturali, riprendendo degli enormi spazi aperti:

Mezzi d'isolamento si propongono prima di tutto fatti naturali, *luce e paesaggio*, quindi fatti artificiali, costume e, cosa importante in un secondo tempo, la ripetizione funzionale di fatti naturali.

*Luce*: disporre l'attore nella massima luce con la fronte verso sud o addirittura contro sole. *Paesaggio*: disporre l'attore contro cielo, cioè ai margini di una discesa, o viceversa contro una parete rocciosa o semplicemente fra due alberi<sup>178</sup>.

Questo fu l'ultimo spettacolo che Costa diresse per la Compagnia dell'Accademia. All'apertura della nuova stagione lascerà il gruppo di D'Amico per intraprendere un lungo periodo come regista di compagnia, prima di mettere a frutto un'altra collaborazione con il suo maestro, formando una compagnia tutta nuova.

---

<sup>178</sup> Orazio Costa, *Appunti sui rapporti fra arti plastiche e teatro*, in «Lo spettatore critico», N. 6-7, aprile-maggio 1955, p. 199.

## CAPITOLO TERZO

### *Regista di compagnia*

#### 3.1. *La prima regia senza D'Amico*

Dopo solo due stagioni di attività la Compagnia dell'Accademia chiuse i battenti. Purtroppo per Costa quella breve esperienza si concluse nel peggiore dei modi. Dopo una prima stagione all'insegna dell'instabilità economica e delle critiche altalenanti ricevute dalle diverse realizzazioni, il secondo ciclo di spettacoli iniziò con un fatto assolutamente inaspettato.

D'Amico pose la direzione della compagnia nelle mani di Corrado Pavolini, il critico e regista, fratello del potente Alessandro Pavolini, divenuto da poco ministro della Cultura Popolare, padrone quindi del cinema, della radio, del teatro e, in un certo senso, anche della stampa:

[...] dopo il trionfo della Compagnia nel '39-'40, [D'Amico] rinunciò a dirigerla. E per l'anno successivo l'affidò, con un atto ingenuamente politico, che non gli somigliava, a Corrado Pavolini, colto e raffinato poeta, modesto regista, uomo di teatro inesperto che ne stravolse subito lo spirito con l'immissione di un'attrice quanto mai estranea agli assunti artistici del gruppo<sup>179</sup>.

Pavolini aveva iniziato la sua esperienza teatrale al fianco di Renato Simoni, collaborando con il Teatro dell'Opera, con il Maggio Musicale Fiorentino e con la Scala. Secondo i piani di D'Amico, Pavolini avrebbe dovuto soltanto coordinare le regie di Costa, di Brissoni e della Fabro, ma le cose purtroppo andarono in maniera del tutto differente.

Innanzitutto il nuovo direttore ebbe un durissimo diverbio con Costa, che in teoria avrebbe dovuto prendere il posto di D'Amico alla guida della compagnia o quantomeno essere considerato una specie di direttore in seconda. Il giovane regista, invece, con un abile colpo di mano fu allontanato. Pavolini gli comunicò che tutte le decisioni della compagnia, compresa la scelta e la direzione degli spettacoli, sarebbero state prese da lui e solo secondariamente dai giovani registi che insieme a Costa avrebbero dovuto dirigere gli spettacoli. Dopo la pausa estiva, Pavolini anticipò la ripresa delle prove, in maniera tale da servirsi anche degli allievi che ancora non avevano conseguito il diploma. In questo modo avrebbe svuotato la scuola dall'interno, allo scopo di formare

---

<sup>179</sup> Orazio Costa, *A cinquant'anni dalla fondazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico"*, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa, p. 4.



una Compagnia Pavolini. Costa, vedendo mancare la libertà con la quale pretendeva di svolgere il suo lavoro, se ne andò, accettando la scrittura offertagli dalla Compagnia Pagnani che si sciolse poco dopo. Nel frattempo D'Amico, appresa la notizia, cercò anche lui di dimettersi. Venne convocata, quindi, una riunione straordinaria, a cui partecipò lo stesso D'Amico che tentò di far reintegrare Costa nelle file della compagnia senza successo, ottenendo, però, la promessa che si continuasse a scritturare solo allievi o ex allievi dell'Accademia, senza prendere in considerazione l'eventualità di poter assumere degli artisti dall'esterno. Di lì a poco, invece, Pavolini chiamò Simoni e Fulchignoni a dirigere alcuni spettacoli, restringendo sempre di più il campo d'azione di Brissoni e della Fabro, gli altri due registi rimasti all'interno della compagnia. Dal canto suo, Pavolini intendeva solo far confrontare i giovani allievi con le diverse poetiche che animavano gli attori e registi dell'epoca, che prendevano spunto dai più disparati metodi d'insegnamento, ma in realtà condusse la compagnia alla sua inevitabile fine, cercando di portarsi via anche gli attori migliori.

Dopo quanto accaduto con la Compagnia dell'Accademia, Costa rimase quasi un anno senza lavoro. Dopodiché, sul finire di quella sfortunata stagione teatrale, iniziò un lungo periodo in cui, con alterne fortune, diresse spettacoli per diverse compagnie. Il suo primo lavoro come regista di compagnia gli venne probabilmente offerto grazie all'interessamento di D'Amico, che nonostante tutto continuò a seguire e ad aiutare il suo allievo.

Durante l'allestimento de *Il poeta fanatico* di Goldoni, D'Amico inviò una lettera a Costa, in cui cercava di rassicurarlo dicendogli di aver risolto l'intera faccenda con l'Eiar, che avrebbe dovuto lasciar libero un attore permettendogli così di continuare le prove. Costa avrebbe dovuto soltanto aspettare il consenso da parte del direttore generale dell'ente Chiodelli:

[...] Le notizie sarebbero buone; tutte le difficoltà pratiche per lasciar libero il Tommei dal 20 luglio a tutto il 7 agosto sono state superate; manca un assenso, formale ma necessario, del Direttore Generale Chiodelli, che arriva mercoledì mattina; per le II ant. di quel girone avrò la risposta, e te la darò per telegrafo, o per telefono se mi richiamerai a casa fra le 13,30 e le 14<sup>180</sup>.

Costa aveva trovato delle difficoltà a lavorare per la prima volta distante dal suo maestro e dai suoi consigli. Tanto è vero che lo esortava a raggiungerlo al più presto per avere il suo preziosissimo appoggio. D'Amico, però, gli riferiva che non sarebbe riuscito ad arrivare prima della

---

<sup>180</sup> Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 14.07.1941, Fondo Orazio Costa, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'Amico.

sua penultima prova: «[...] ti prego di scrivermi subito a che ora la farai, per vedere di mettere in relazione con essa il mio arrivo»<sup>181</sup>.

Nella sua lettera di risposta, Costa confidava a D'Amico di aver incontrato non pochi ostacoli che avevano minato la buona riuscita del suo lavoro. Difatti, aveva dovuto condurre le prove sopperendo alla mancanza del Tommei, malgrado avesse già stabilito con gli altri interpreti il movimento scenico che si adattasse in maniera adeguata al testo. Il regista riteneva fosse impossibile che in pochi giorni l'attore avrebbe potuto mettersi al passo con gli altri interpreti, che ormai provavano da più di quindici giorni, raggiungendo così una buona intesa recitativa:

Adesso se non fosse per questo sciagurato Tommei (lui non c'entra credo) sarei già abbastanza a posto per quanto riguarda la recitazione. Ormai sono già in grado di provare tutta la commedia regolarmente dal primo all'ultimo atto con tutti i suoi movimenti. E se avessi già tutti gli attori potrei dedicarmi ad altre cose importanti quali la scena e le musiche. Ma pare un destino che non si possa mai essere tranquilli interamente. E io dovrò così aspettare fino al 24 (!) il buon piacere dell'Eiar! Nemmeno se questo Tommei fosse un genio credo che riuscirà più ad affiarsi completamente e tranquillamente con gli altri attori che provano ormai da oltre dieci giorni e quando lui arriverà avranno provato per quindici<sup>182</sup>.

Costa, inoltre, precisava a D'Amico che, d'accordo con la direzione della Biennale e con il maestro Malipiero, avevano deciso di affidare le musiche allo stesso Malipiero. Alla fine, invece, senza che lui venisse interpellato, la direzione aveva affidato le musiche al Gorini, un musicista per lo più sconosciuto. Una soluzione che, secondo lui, aveva spostato il carattere della commedia verso un'esteriorità troppo distante dalla natura dell'opera. Come se non bastasse, il tecnico incaricato di realizzare le scene, tratte dai bozzetti di Valeria Costa, aveva cercato di ritardarne la costruzione, come rivalsa per non essere stato interpellato durante l'ideazione, a cui seguirono altri imprevisti nella realizzazione dei costumi per la mancanza dei materiali. Ciononostante, gli attori si dimostrarono piuttosto disponibili nel mettere in pratica le sue idee, pur non essendo abituati al suo metodo di lavoro. In particolare Baseggio era tra quelli che maggiormente avevano assecondato le sue trovate, lasciandosi ispirare anche dalla sua fantasia. Il distacco dall'ambiente dell'Accademia, invece, non fu facile per Crast che non era riuscito ad accordarsi con il carattere del suo personaggio e ad abituarsi così presto a un metodo di lavoro del tutto differente:

Voglio parlare degli attori che, a prescindere anche qui da alcuni inconvenienti di distribuzione che ben conoscete, si sono dimostrati verso me pieni di attenzioni di cortesia e perfino d'una almeno apparente gratitudine. Mi pare che Ninchi vada molto bene e così anche la Palmer (se non fosse la poca avvenenza) specialmente per quel che riguarda [il] movimento. E tutti gli altri seguono abbastanza bene l'insieme tranne forse, per ora almeno, il nostro Crast che ho

---

<sup>181</sup> *Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa*, 21.07.1941, Fondo Orazio Costa, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'Amico.

<sup>182</sup> *Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, 22.07.1941, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

dovuto prendere per la parte di Lelio e alla quale non si sente portato. Ma spero di ridurre anche lui. Non vi ho detto di Baseggio perché veramente si merita un posto a parte, anche per l'interessamento particolare che mette nel lavoro. Certo se vi sarà un successo lo si dovrà in grandissima parte alla sua maschera. Ho inventato per lui, e lui stesso ha portato un certo contributo alle invenzioni, moltissime cose che lui realizza sempre, bisogna riconoscerlo, come se fossero partite dalla sua fantasia. Ho avuto delle prove veramente divertenti in cui gli attori hanno messo tanta volontà e fertilità di fantasia che è stato per me un vero grande piacere compiere il mio ufficio di suscitatore di idee e di discriminatore di effetti<sup>183</sup>.

Costa, infine, pregava ancora D'Amico di raggiungerlo il prima possibile e di chiedere a De Pirro di mandare il suo collaboratore Lodovici, a sincerarsi della qualità del suo lavoro per cercare di avere in futuro dei benefici dal Ministero.

Il 29 luglio 1941 Costa mette in scena, durante la Biennale di Venezia, *Il poeta fanatico* di Carlo Goldoni, con una compagnia riunita appositamente per l'occasione. Lo spettacolo fu allestito nei Giardini dell'esposizione<sup>184</sup>.

### 3.2. La seconda Compagnia dell'Accademia

Nel corso della nuova stagione, Costa venne chiamato dalla Compagnia di Renzo Ricci per dirigere *Ciliegi a Roma* di Hans Hoemberg, al Teatro Odeon di Milano<sup>185</sup>. Ancora una volta si trattava di una collaborazione occasionale che Costa accettò per continuare a lavorare ed affinare il suo metodo di regia.

In questo frangente Costa conobbe Paolo Grassi, che, in quel periodo, collaborava come critico teatrale per «Il sole» e per la rivista «Spettacolo-Via Consolare», oltre a lavorare in teatro come regista ed organizzatore. In seguito a questo avvenimento, Costa ebbe l'opportunità di pubblicare un suo articolo proprio sulla rivista gufina forlivese, dove raccolse le varie lettere che il personaggio di Amleto scrisse al suo amico Orazio<sup>186</sup>. La passione di Costa per quel testo era nata quando in alcuni

---

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> *Il poeta fanatico* di Carlo Goldoni, regia di Orazio Costa, Compagnia della Biennale, scene e costumi di Valeria Costa, musiche di Gino Gorini, direzione musicale Nino Sanzognò, coreografie di Aurelio Milloss, con Annibale Ninchi (Ottavio), Daniela Palmer (Rosaura), Pina Renzi (Beatrice), Gino Sabbatini (Florindo), Eva Magni (Eleonora), Antonio Crast (Lelio), Cesco Baseggio (Brighella), Fausto Tommei (Tonino), Andreina Carli (Corallina), Carlo Lodovici (Arlecchino), Giardini dell'esposizione, Biennale di Venezia, 29 luglio (1941).

<sup>185</sup> *Ciliegi a Roma* di Hans Hoemberg, regia di Orazio Costa, Compagnia Renzo Ricci, scene e costumi di Valeria Costa, con Renzo Ricci, Andreina Pagnani, Luigi Carini, Brizzolari, Bianchi, Oppi, Teatro Odeon di Milano, 1° dicembre (1941).

<sup>186</sup> Orazio Costa, *Dalle "Lettere di Amleto"*, in «Spettacolo-Via Consolare», dicembre 1941. All'interno del Fondo Orazio Costa è stato rinvenuto un dattiloscritto di 18 pagine che molto probabilmente doveva essere la bozza dell'articolo successivamente pubblicato. Cfr. Orazio Costa, *Lettere di Amleto a Orazio*, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa. Poco dopo, Costa scrisse un'altra critica su «Spettacolo-Via Consolare» recensendo l'atto unico che Giorgio

dei suoi primi quaderni intraprese una lunga riflessione sul dramma shakespeariano<sup>187</sup>. Secondo Meldolesi, quell'esperimento era stato tentato per dimostrare come un regista avrebbe dovuto risolvere i diversi problemi di rappresentazione che si sarebbe trovato ad affrontare, nell'interpretazione di un testo così difficile come l'opera di Shakespeare: «Come il regista dovesse tendere all'atto scenico puro, alla sintesi riordinatrice mostrano le *Lettere di Amleto* che Costa scrisse da «regista orale» da aspirante allestitore del capolavoro shakespeariano»<sup>188</sup>.

Poco dopo, Costa, con l'aiuto di D'Amico, cercò di formare una nuova compagnia a cui avrebbero dovuto prender parte anche la Fabro e Salvini. L'intenzione di D'Amico, seppur velatamente, era quella di creare una sorta di seconda Compagnia dell'Accademia, dove gli spettacoli sarebbero stati diretti da più registi e gli interpreti sarebbero stati scelti tra gli allievi dell'Accademia, affiancando gli artisti già affermati. Questa volta, però, D'Amico voleva tentare un esperimento diverso dall'esperienza precedente, affiancando a Costa una regista giovane come la Fabro ed un regista esperto come Salvini. Costa, invece, pretendeva di comparire come unico direttore dell'impresa per evitare sgradevoli inconvenienti di gestione come accaduto in passato.

Per quel che riguardava la composizione della compagnia, in un primo momento Costa aveva pensato di scritturare la Torrieri, la Bagni, Cortese, Randone e Stival. A questi si sarebbero aggiunti gli interpreti provenienti dall'Accademia, che avrebbero ricoperto i ruoli mancanti. Inoltre, in previsione di un mancato accordo con la Torrieri, aveva pensato di reclutare la Galletti e la Sivieri o addirittura la Pagnani che aveva mostrato un vivo interesse per la sua nuova impresa. La scelta del repertorio sarebbe dipesa dalle intenzioni degli altri registi e dalla disponibilità degli interpreti, poiché riteneva opportuno affidare agli attori solamente quelle parti che avrebbero potuto mettere in risalto le loro qualità artistiche. L'intenzione di Costa era quella di proporre un repertorio che avrebbe compreso alcune delle migliori opere comiche e drammatiche del panorama internazionale, senza trascurare qualche testo in italiano per il quale si sarebbe potuto scegliere fra le opere di Pirandello, D'Annunzio e Betti:

Quanto al repertorio non è improbabile che ci tocchi, o ci convenga, (come meglio si vuole) ritoccare le nostre intenzioni secondo gli attori di cui disporremo e così come mi parrebbe imprudente affidare Amleto a Cortese, per il quale sarebbe forse preferibile ripiegare su un "Romeo e Giulietta" così forse potrebbe essere opportuno anche rivedere qualche altra delle nostre intenzioni, sempre di pieno accordo fra noi, anche per non rischiare di aver un repertorio

---

Strehler presentò accanto ad un altro testo, che considerò di difficile rappresentazione, a causa dello stile troppo antirealista dell'autore: Orazio Costa, *Nota a "Un cielo"*, in «Spettacolo-Via Consolare», gennaio 1942.

<sup>187</sup> Cfr. in particolare Orazio Costa, *Quaderno 1 bis*, 1938-1939-1940, (versione digitale), Fondo Orazio Costa e Orazio Costa, *Quaderno 2 bis*, 1940-1941-1942, (versione digitale), Fondo Orazio Costa, dove, nel primo dei due *Quaderni*, sono riportate le bozze delle lettere di Amleto a Orazio estremamente somiglianti a quelle del dattiloscritto citato nella nota precedente.

<sup>188</sup> Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*. La generazione dei registi, Roma, Bulzoni Editore, 2008, p. 50.

esclusivamente drammatico, anche se sia nei miei sogni averlo prevalentemente tale. Bisogna saper che cosa desidera fare Sal. e io sono disposto a rivedere i miei desideri in conseguenza del peso degli altri lavori. Ci vorrebbe un De Musset, e poi anche qualcosa di comico, uno Schow [sic] per esempio o un Gogol! Il problema sarà al solito la parte italiana: si potrà pensare a Pirandello, a D'Annunzio e a Betti<sup>189</sup>...

D'Amico avrebbe voluto scritturare la coppia Scelzo-Cortese, mentre la Fabro avrebbe preferito unire al nome del secondo quello di Stival. Salvini, invece, si era mostrato piuttosto titubante sulla scrittura di Randone, al posto del quale avrebbe voluto mettere un nome di sicuro richiamo per il pubblico. La scelta della Torrieri, inoltre, non convinceva D'Amico, che in un suo lavoro precedente aveva notato quanto l'attrice tendesse a ricopiare ogni volta le sue stesse trovate. Al suo posto avrebbe preferito una tra la Ferrati e la Morelli, anche se la Fabro aveva cercato di metterlo in guardia sul brutto carattere della prima, mentre l'indole più dolce della seconda non avrebbe di certo compensato le sue limitate capacità artistiche:

Per gli uomini, si penserebbe al binomio Scelzo-Cortese; la F. preferirebbe Stival-Cortese; Randone non piace a Sal., che vuole nomi di cartello, graditi già al gran pubblico. Più difficile la scelta dell'attrice: la Torr., a parte la sua provenienza, sono stata a rivederla nella CATERINA IVANOVNA di Andreiev, e ricopiava in tutto e per tutto sé stessa nella Elettra del LUTTO; Torraca sta impegnando Sara e Rina, ma si farebbe in tempo a prenderne una, tanto più che tutte e due sono seccate di stare insieme: quale delle due? La F. dice che Sara è un carattere pericoloso e, seppure accetterà, sarà difficile a trattarsi; Rina, dato che sia di carattere migliore (a me è più simpatica), è deliziosa ma limitata<sup>190</sup>.

Alla fine la nuova compagnia assunse la denominazione di Zacconi-Bagni-Stival-Cortese, prendendo accordi con il Teatro Eliseo di Roma, come luogo designato per la presentazione dei suoi lavori.

Gli spettacoli che la nuova impresa mette in scena sono *Fermenti* di Eugene O'Neill<sup>191</sup>, *Le case del vedovo* di George B. Shaw<sup>192</sup> e *Candida* di George B. Shaw<sup>193</sup>.

Durante la preparazione di *Candida*, Costa chiese a D'Amico di prestargli il testo: «[...] dovendo riprendere la regia di "Candida" per la Bagni e Cortese e mancando (ahimè!) del testo, Le sarei grato se potesse prestarmelo Lei: glielo restituirei non appena fattene battere a macchina alcune

---

<sup>189</sup> Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 12.03.1942, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

<sup>190</sup> Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 18.03.1942, Fondo Orazio Costa, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'Amico.

<sup>191</sup> *Fermenti* di Eugene O'Neill, regia di Orazio Costa, Compagnia Zacconi-Bagni-Stival-Cortese, scene e costumi di Mario Pompei, con Ermete Zacconi, Eros Pagni, Valentina Cortese, Giulio Stival, Teatro Eliseo di Roma (1942).

<sup>192</sup> *Le case del vedovo* di George B. Shaw, regia di Orazio Costa, Compagnia Zacconi-Bagni-Stival-Cortese, scene di Aldo Calvo, con Giulio Stival, Leonardo Cortese, Ermete Zacconi, Pagliarini, Toniolo, Teatro Eliseo di Roma (1942).

<sup>193</sup> *Candida* di George B. Shaw, regia di Orazio Costa, Compagnia Zacconi-Bagni-Stival-Cortese, con Giulio Stival, Margherita Bagni, Leonardo Cortese, Ermete Zacconi, Toniolo, Pagliarini, Teatro Eliseo di Roma (1942).

copie»<sup>194</sup>. Inoltre, gli comunicava che forse avrebbe realizzato anche un'*Aminta*, pensando alla Morelli nei panni di Silvia: «Non è quella descritta dal satiro nemmeno lei (ah no!) ma è brava e può somigliare ad un'aspra piccola Diana»<sup>195</sup>.

Le regie realizzate per la Zacconi-Bagni-Stival-Cortese, però, non furono firmate da Costa che di conseguenza non ebbe il suo nome in cartellone. I presupposti iniziali su cui si sarebbe dovuta fondare la sua nuova impresa evidentemente non andarono a buon fine e il regista decise di rendersi estraneo alle sorti della compagnia.

Poco tempo dopo aver terminato la sua collaborazione con la Zacconi-Bagni-Stival-Cortese, Costa venne richiamato in servizio per l'aggravarsi della situazione bellica<sup>196</sup>. Durante questo periodo continuò a tenersi in contatto con D'Amico che gli prospettò la possibilità di fargli ottenere una licenza straordinaria, affidandogli degli incarichi d'insegnamento in Accademia. In questa circostanza Costa cercò di tenersi occupato buttando giù delle idee per il suo futuro incarico, con la speranza che i giorni di leva finissero al più presto così da non dover rinunciare ai suoi propositi:

Così questo servizio si prolunga senza che se ne veda molto chiaramente la fine. Mi hanno perfino detto che non è improbabile che mi trattengano nel luogo di arrivo per penuria di ufficiali! E in tal caso se il provvedimento relativo alle scuole non sarà già cosa fatta mi toccherà rinunciarci chi sa per quanto tempo! Se non sarà per le scuole spero che sarà per qualche altra cosa di importante. Ma come vi ho già detto la cosa mi interessa e già vado immaginando e progettando programmi ed iniziative che credo vi sembreranno interessanti.

Nei momenti di ozio le vado stendendo queste idee e appena sarò un po' più tranquillo, se lo sarò, ve le manderò un po' per disteso. Intanto voi pensate a me, altrimenti addio Scuole e Compagnie ed ogni altra cosa che potrebbe accadermi di dover dirigere<sup>197</sup>.

Le intenzioni di D'Amico purtroppo non videro la luce e Costa fu costretto a continuare il suo servizio, durante il quale partecipò alla realizzazione di un teatrino di marionette per la Gioventù Italiana del Littorio (GIL)<sup>198</sup>.

---

<sup>194</sup> *Cartolina di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, s.d., [06.1942], Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. La cartolina è stata erroneamente datata dall'istituzione genoana al giugno 1939, mentre i fatti di cui parla Costa risalgono evidentemente al giugno del 1942.

<sup>195</sup> *Ibidem*.

<sup>196</sup> In una cartolina inviata a D'Amico, dove accenna a degli accordi presi con la Lux per la possibile realizzazione di un film sul testo di Giuseppe Ricciotti, *Vita di Gesù Cristo*, Costa ribadisce al suo maestro la continuazione del suo servizio militare: *Cartolina di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, Assunta 1942, [15.08.1942], Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Cfr., inoltre, la lunga lettera in cui Costa accenna per la prima volta alla possibilità di realizzare un film sul testo del Ricciotti, dove parla anche di un articolo da consegnare a D'Amico sull'*Unità della storia del teatro* per una possibile pubblicazione sulla rivista diretta allora dal suo maestro: *Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, 18.11.1941, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

<sup>197</sup> *Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, 17.09.1942, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Cfr. anche un'altra lettera senza data in cui Costa parla ancora del protrarsi del suo servizio militare e della possibilità che gli venga concesso un permesso: *Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, s.d., [1942], Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

### 3.3. *Le regie ibseniane*

Nel 1942 venne fondato l'ETI<sup>199</sup>, un ente governativo che avrebbe dovuto promuovere l'allestimento di nuovi drammi e favorire la divulgazione delle opere teatrali su tutto il territorio nazionale, attraverso alcuni teatri di proprietà, l'organizzazione di festival, rassegne ed altri eventi. Nel periodo in cui Costa si trovava sotto le armi, approfittò di alcune licenze lavorative per avviare una collaborazione con due diverse compagnie, dove si confrontò con un autore, per il quale sentiva una profonda affinità al suo modo di fare teatro. Nelle opere di Ibsen, il regista apprezzava soprattutto il modo in cui veniva esposta l'universalità dei destini umani e abbattuta qualsiasi tipo di barriera spazio-temporale per creare un racconto in cui ognuno avrebbe potuto immedesimarsi<sup>200</sup>.

Il 20 febbraio 1943 Costa mette in scena *Il piccolo Eyolf* di Henrik Ibsen, proprio con la Compagnia dell'ETI, al Teatro Quirino di Roma<sup>201</sup>.

In quest'occasione il lavoro di Costa fu colpito da alcune critiche. Rispondendo a queste critiche in maniera provocatoria, il regista aveva supposto che d'ora in avanti avrebbe realizzato un prologo a ogni suo spettacolo per giustificare le sue scelte registiche. A suo dire gli spettatori non riuscivano a cogliere, pur avendolo sotto gli occhi, il collegamento che esisteva fra gli avvenimenti della scena e quelli della loro vita, essendo per loro più facile interpretarli come degli eventi distanti o appartenenti a un'altra epoca. Con la sua messa in scena, Costa aveva cercato di dimostrare come nel dramma ibseniano fosse celato in realtà lo scontro fra l'"intelligenza" e la "vita", scatenato dalla

---

<sup>198</sup> Le informazioni circa le attività intraprese da Costa durante il suo servizio militare sono state reperite in: Amministrazione Regia Accademia d'Arte Drammatica Roma, *Scheda personale*, formulata dall'Alto Commissariato Aggiunto per l'Epurazione, Fondo Orazio Costa, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'Amico.

<sup>199</sup> L'Ente Teatrale Italiano (ETI), costituito con la legge del 19 marzo 1942 n. 365, aveva il compito di promuovere e diffondere le attività teatrali in Italia e all'estero. L'Ente era incaricato di coordinare, programmare e promuovere, i vari spettacoli teatrali anche attraverso alcuni teatri di proprietà, come il Teatro Valle e il Teatro Quirino a Roma, il Teatro "Eleonora Duse" a Bologna e il Teatro della Pergola, oggi facente parte del Teatro della Toscana, a Firenze, a cui venne affiancata la redazione di una testata editoriale («ETInforma») e l'organizzazione di festival e rassegne. L'ETI faceva riferimento direttamente al Ministero della cultura popolare, il dicastero gestito da Alessandro Pavolini, antesignano dell'Ufficio Stampa della presidenza del Consiglio, che aveva il compito di controllare la stampa e diffondere la propaganda del regime fascista, a cui erano sottoposti diversi enti ed istituti, tra cui l'Istituto Luce e l'Istituto Nazionale del Dramma Antico. Dopo il riordinamento avvenuto con la legge del 14 dicembre 1978 n. 836 e l'introduzione con il decreto legge del 21 dicembre 2005 di una regolamentazione del Dipartimento per lo spettacolo e lo sport in materia di contributi all'ETI, l'ente venne soppresso con il decreto legge del 31 maggio 2010 n. 78 e i suoi compiti e le sue mansioni furono affidati al Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

<sup>200</sup> In quel periodo, Costa pubblicò anche una critica sul nuovo dramma di Ugo Betti, apparso sulla rivista «Scenario»: Orazio Costa, *Notte in casa del ricco*, in «Scenario», A. XI, N. 12, dicembre 1942-XXI.

<sup>201</sup> *Il piccolo Eyolf* di Henrik Ibsen, regia di Orazio Costa, Compagnia dell'ETI, scene e costumi di Tullio e Valeria Costa, con Diana Torrieri, Piero Carnabuci, Anna Maresti, Elena Da Venezia, Giusi Dandolo, Alfredo Bragaglia, Mario Pisu, Teatro Quirino di Roma, 20 febbraio (1943).

crisi romantica e solo velatamente trasposto nella vicenda dei due genitori, che si accusano reciprocamente della morte del proprio figlio:

Il «Tradimento degli intellettuali» vendutisi all'oro, per rimanere nelle loro elucubrazioni lentamente sociali, ma liricamente egoistiche, per nutrire non il frutto naturale dell'amore, ma amori sia pur inconsapevolmente incestuosi, ha provocato il traviamiento della Vita. Dove lo spirito non vigila la vita non può far altro che reclamare i suoi diritti più materiali, anzi sensuali, ignorando e quindi lasciando rovinare i piccoli, i poveri, coloro che hanno bisogno di sostegno per non cadere nella morte (Eyolf). E solo quando la morte (la guerra, la rivoluzione) è fatale, ritorna il traditore intellettuale alla sua giusta fatica, inutilmente<sup>202</sup>.

Secondo le intenzioni di Costa, il suo lavoro avrebbe dovuto evidenziare come la concatenazione degli eventi del dramma generava una serie di avvenimenti che avrebbero riportato il rapporto fra l'«intelligenza» e la «vita» ad incidere positivamente sulle vicende dei personaggi, riconoscendo l'importanza di vivere in armonia con le altre persone. I suoi propositi, però, non incontrarono il favore del pubblico, che purtroppo non era riuscito a comprendere i suoi intendimenti. Non bastarono nemmeno i vari accorgimenti che il regista aveva tentato di prendere nei confronti della scena e dei costumi che, secondo le sue idee, avrebbero dovuto aiutare il pubblico a entrare in contatto con la potenza dell'opera e con il vero messaggio celato nelle sue profondità.

Il 23 giugno 1943 Costa mette in scena, con la Compagnia Ferrati-Morelli-Stival-Carraro, *Hedda Gabler* di Henrik Ibsen, al Teatro Eliseo di Roma<sup>203</sup>.

Com'era già successo per *Il piccolo Eyolf*, il lavoro di Costa non fu completamente accettato dal pubblico che, secondo il suo pensiero, aveva il torto di commettere lo stesso errore, in cui inciampava a volte anche l'attore, esponendo il proprio personaggio come se stesse parlando di qualcun altro, distaccandosi completamente dagli avvenimenti del dramma. A detta di Costa, lo scopo dello spettacolo era quello di creare dei presupposti che avrebbero indotto il pubblico ad immedesimarsi con i fatti e i personaggi dell'opera per calarsi nella finzione, facendogli acquistare la concretezza della realtà. In questo modo gli spettatori sarebbero riusciti a sorvolare anche sui vari tecnicismi e i difetti di realizzazione che si sarebbero trovati davanti nel corso della rappresentazione:

La rappresentazione chiede un abbandono, chiede, almeno entro certi limiti, un abbuono della critica, per poter costituire il piacere profondo per cui è stata faticosamente creata, il piacere d'una rivelazione interiore di fati, d'una

---

<sup>202</sup> Orazio Costa, *A proposito dell'interpretazione di Hedda Gabler*, in «Rivista Italiana del Teatro», A. VII, N. 5, 15 settembre 1943, p. 5.

<sup>203</sup> *Hedda Gabler* di Henrik Ibsen, regia di Orazio Costa, Compagnia Ferrati-Morelli-Stival-Carraro, scene e costumi di Tullio e Valeria Costa, con Sarah Ferrati, Tino Carraro, Elena Da Venezia, Ave Ninchi, Giulio Stival, Pagliarini, Teatro Eliseo di Roma 23 giugno (1943).



lettura di destini, d'una manifestazione storica cui noi pubblico siamo gli estremi, siamo la materia stessa, insieme con i personaggi cui dobbiamo lasciare la libertà non criticata di «rappresentarci»<sup>204</sup>.

Costa riteneva che il teatro, per assolvere la sua funzione, doveva ricostruire sulla scena gli insegnamenti della tradizione popolare, raccontare la storia di un popolo o prevedere degli avvenimenti futuri. Così facendo avrebbe eluso quella parvenza di storicità assunta dalle varie opere per divenire un fatto assoluto senza tempo. Per il regista il teatro rappresentava la coscienza di ognuno e allo stesso tempo la coscienza collettiva di una nazione. Era lo strumento più potente di cui potevano disporre gli uomini per tramandarsi le conquiste del passato e le speranze per il futuro. I capolavori del passato, per essere considerati tali, dovevano possedere quel senso dell'universale capace di abbattere ogni confine e scatenare qualsiasi tipo di azione, servendosi dei racconti più disparati<sup>205</sup>.

Nel caso specifico delle opere di Ibsen, Costa deplorava l'atteggiamento del pubblico che aveva la mania di storicizzare i suoi drammi, con la convinzione che i suoi testi contenessero soltanto delle storie del passato, tralasciando il fatto che l'autore vi aveva previsto con estrema lucidità al suo interno la loro stessa condizione. In particolare, nel dramma di *Hedda Gabler*, Ibsen aveva cercato di analizzare criticamente la teoria del Superuomo di Nietzsche, dove il personaggio di Hedda rappresentava quella parte di umanità che, non accettando la propria realtà, sentiva la necessità di cambiarla, ritenendo il suo un atto estremamente eroico. Quel comportamento, dettato dall'impellente bisogno morale di migliorare le cose, sembrava non tener conto affatto di un valore morale più grande, ossia quello di aiutare le altre persone, cercando di non riversare su di esse i propri gesti egoistici. Secondo Costa, il pubblico avrebbe dovuto immedesimarsi nei fatti del dramma, invece di criticare soltanto la psicologia del personaggio principale o quantomeno avrebbe dovuto sentirsi coinvolto in quella misera manipolazione del destino altrui per scopi esclusivamente personali ed egoistici, mostrati nelle vicende della protagonista:

Quanto vorrei aver saputo condurre le cose in modo che questo convincimento si fosse radicato in ognuno degli spettatori dopo aver assistito alla rappresentazione di *Hedda Gabler* anziché in modo da provocare critiche e polemiche sulla maniera di porgere dell'attrice in questo personaggio terribile, la cui giustificazione pratica, in veste di insoddisfatta borghese fin di secolo, non dovrebbe nascondere agli occhi di nessuno, se fossimo una civiltà teatrale, il peccato storico del Superuomo<sup>206</sup>.

Come riferito da Costa, l'interpretazione del personaggio di Hedda scatenò numerose critiche, poiché l'attrice abusò in maniera eccessiva del movimento, attraverso cui avrebbe dovuto ricercare

---

<sup>204</sup> Orazio Costa, *A proposito dell'interpretazione di Hedda Gabler*, cit., pp. 3-4.

<sup>205</sup> Cfr. *Ivi*.

<sup>206</sup> *Ivi*, p. 7.

il giusto clima interiore. La costruzione del personaggio, secondo la critica, andava affrontata assecondando proprio la sua interiorità. L'attrice, dunque, avrebbe dovuto iniziare a lavorare partendo dall'interno, per trovare il giusto accordo tra interiorità ed esteriorità, mentre quell'eccessivo spreco di energie aveva lasciato che l'interiorità del suo personaggio rimanesse soltanto abbozzata. A nulla erano serviti i vari accorgimenti che il regista aveva tentato di adoperare nei riguardi della scena e dei costumi, per evitare che l'interpretazione dei personaggi incorresse in quel tipo di errore e che il dramma s'incamminasse in direzione di una recitazione tipicamente borghese, tralasciando i risvolti politici e la critica latente alla teoria del Superuomo, che sarebbe dovuta emergere con la sua rappresentazione<sup>207</sup>.

Costa era convinto che il suo lavoro avrebbe potuto aiutare il pubblico ad avvicinarsi a quella nuova concezione teatrale che la nascente regia stava tentando d'introdurre sulle scene italiane, ma che purtroppo stentava ancora ad essere accettata. Il suo allestimento avrebbe dovuto sottolineare come i fatti del dramma rispecchiassero talmente da vicino la vita reale da indurre il pubblico a prendere coscienza della propria condizione e a riconoscersi nella narrazione delle vicende:

Io considero questa mia fatica, come un passo fatto attraverso il voluto mantenimento, almeno parziale, di una solidità realistica, verso la liberazione del teatro al suo più scoperto linguaggio rappresentativo; al quale, data la nostra impreparazione, arrivare d'un balzo sarebbe pericoloso per l'impossibilità del pubblico a seguirci immediatamente, mentre gli è stato possibile, se non facile, seguirci in questa fatica (che veniva dopo il fallimento di altre simili da altri recentemente tentate) e in cui, se non altro, ha riconosciuto la realtà d'una vita, anche se ancora, come noi avremmo voluto, la realtà della Vita che esso stesso patisce nel suo quotidiano tormento<sup>208</sup>.

Prima dell'inizio della nuova stagione apparve su diversi giornali della Capitale il *Manifesto per un teatro del popolo* che Costa redasse insieme a Diego Fabbri, Gerardo Guerrieri, Vito Pandolfi e Tullio Pinelli<sup>209</sup>. Quello scritto avrebbe dovuto sancire una sorta di frontismo della nuova regia e della critica militante giovane, dove la tecnica e non la poetica avrebbe dimostrato che lo sperimentalismo non solo era efficace, ma addirittura doveroso nell'attuazione di una riforma teatrale. Più Pandolfi che Guerrieri era d'accordo con Costa nell'affermare che il teatro avrebbe dovuto risvegliare il pubblico dal suo torpore e prenderlo per mano mostrandogli il suo destino, facendo in modo che le persone si rispecchiassero nei fatti del dramma, allontanandosi da quel teatro tradizionalista che loro stavano cercando di superare. Pandolfi, infatti, fu l'unico a lodare il lavoro di Costa su *Il piccolo Eyolf* di Ibsen, dove il regista aveva tentato di dimostrare come il teatro

---

<sup>207</sup> Cfr. *Ivi*.

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>209</sup> Il manifesto è stato pubblicato integralmente in: Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 126; Maricla Boggio, *Mistero e teatro*. Orazio Costa, regia e pedagogia, Roma, Bulzoni Editore, 2004, pp. 207-209.

dovesse essere il luogo in cui affermare l'autorità che pubblico, autore, e attore erano tenuti a scambiarsi reciprocamente nell'atto rappresentativo:

Non vi può essere gusto al teatro, né teatro se non v'è autorità nel pubblico, che vuol dire indipendenza e libertà di giudizio, nell'autore, che vuol dire, come abbiamo accennato, di trovarsi un una posizione rappresentativa, nell'attore che vuol dire la garanzia di una scelta, di una preparazione, e di un appassionato e consapevole commercio con la poesia<sup>210</sup>.

Questo legame fra teatranti-amici, come lo definì Meldolesi, ebbe vita breve. Le affinità ideologiche e filosofiche non bastarono. Ognuno cercò di attuare la propria riforma e le proprie idee indipendentemente. Il manifesto rappresentò piuttosto una sorta di anticipazione della politica frontista a teatro che si concretizzò solo con l'avvento dei registi della generazione successiva. Quest'atto comune forse intendeva affermare l'autorità e la preparazione teorico-tecnica di giovani registi ancora senza un teatro e i presupposti su cui sarebbe dovuto basare il loro metodo di lavoro per tentare di allontanarsi dal vecchio sistema produttivo e superare gli stereotipi delle rappresentazioni del passato<sup>211</sup>.

### 3.4. *I semi del metodo mimico*

Alla data dell'8 settembre 1943 Costa era stato messo in licenza straordinaria dal Comando del Deposito Granatieri di Roma. In seguito a tale data venne richiamato in servizio, senza però rispondere alla chiamata, attuando una sorta di resistenza passiva. Il regista rimase nascosto per più di sei mesi a Cossinino, un piccolo paesino disabitato delle Marche. Periodo durante il quale continuò a scrivere a D'Amico, confidandogli quanto fosse insopportabile per lui quell'esilio lontano dai suoi affetti, dai suoi cari e soprattutto dal suo lavoro:

Studio Ibsen, Alfieri e Cechov. Mi sono letto le raccolte di teatro sacro del De Bartholomeis e del Bonfantini. Ho trovato questo teatro, (salvo le "laude" e qualche sparsa grazia lirica perduta qua e là) insopportabile e stramorto. Eppure il teatro sacro dovrebbe essere domani l'unico teatro. Ma bisogna rifar tutto daccapo, poiché la nostra irregolarità d'oggi ha bisogno di ben altra forza<sup>212</sup>.

A seguito di una stagione molto complicata, che l'aveva visto dirigere soltanto due lavori in altrettante compagnie, a causa dei suoi obblighi militari, Costa fu costretto a interrompere la sua attività teatrale per circa un anno.

---

<sup>210</sup> Orazio Costa, *Notte in casa del ricco*, cit., p. 426.

<sup>211</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit.

<sup>212</sup> *Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, 16.03.1944, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

Nell'estate del 1944 Costa mette in scena, con la Compagnia per la Liberazione, *La dodicesima notte* di William Shakespeare, all'interno di Villa Giulia a Roma<sup>213</sup>.

Questo evento fu organizzato per celebrare la liberazione della città. Il regista e gli attori, infatti, lavorarono senza alcun compenso. Dapprincipio, Costa aveva pensato di realizzare lo spettacolo nel Teatro del Parco dei daini di Villa Borghese. Successivamente, però, si rese conto che la corte di Villa Giulia si prestava magnificamente a ospitare i vari scenari descritti dall'autore all'interno dell'opera. Nella sua rappresentazione, il regista aveva cercato ancora una volta di unire il movimento dei personaggi alla scena unica che sarebbe scaturita direttamente dal testo per creare una sorta di ambientazione da festa rinascimentale<sup>214</sup> richiamando, in tal senso, «una speciale attitudine della nostra architettura a offrire nei palazzi, nelle piazze e nei giardini quasi dei teatri come per una naturale aspirazione alla disposizione spettacolare»<sup>215</sup>.

Questo fu l'unico spettacolo diretto da Costa in un periodo così complicato per il paese ed il teatro italiano.

Nel frattempo, all'inizio dell'anno accademico '38-'39, Guido Salvini prese il posto della Pavlova, che dopo soli tre anni aveva abbandonato la cattedra di regia in Accademia, per insanabili divergenze artistiche con D'Amico. Salvini, a differenza dell'attrice russa, tenne il suo incarico per circa sei anni: «[...] c'è stato addirittura il rischio che lui [cioè Salvini] rimanesse il direttore dell'Accademia, perché (non è un segreto) ha tentato di fare il possibile per mettere fuori D'Amico stesso, che tuttavia dimostrò di essere più difficile da sostituire di quanto lui si aspettasse»<sup>216</sup>. All'inizio dell'anno accademico '44-'45, dunque, Salvini fu sollevato dal suo incarico d'insegnante di regia, lasciando il suo posto proprio a Costa che, oltre a quell'insegnamento, ricoprì anche quello di Storia del costume e Scenotecnica<sup>217</sup>.

---

<sup>213</sup> *La dodicesima notte* di William Shakespeare, regia di Orazio Costa, Compagnia per la Liberazione, con Rina Morelli, Daniela Palmer, Elsa De Giorgi, Carlo Ninchi, Sandro Ruffini, Marcello Giorda, Aroldo Tieri, Paolo Stoppa, Villa Giulia, Roma, estate (1944).

<sup>214</sup> Cfr. Orazio Costa, *Quaderno 15*, 25 aprile 1964 – 15 agosto 1965, (versione digitale), Fondo Orazio Costa, p. 2. Gli appunti di Costa sulla messa in scena del testo shakespeariano, che riprendono per ampi tratti la bozza presente nel *Quaderno* indicato, verranno pubblicati diversi anni dopo in: Orazio Costa, *Tre domande ai registi*, in «Sipario», A. XIX, N. 218, giugno 1964.

<sup>215</sup> Orazio Costa, *Lo spirito del teatro classico nel movimento contemporaneo degli spettacoli all'aperto*, «Atti del V Congresso Nazionale di Studi Romani», Vol. V, Reale Istituto di Studi Romani Editore, 1946, p. 5.

<sup>216</sup> Orazio Costa, *Il Novecento: Futuro e storia*, 1989, (versione digitale), Fondo Orazio Costa, p. 5.

<sup>217</sup> D'Amico comunica a Costa l'assegnazione degli incarichi in Accademia in due lettere distinte che riportano la stessa data: *Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa*, 11.10.1944, Fondo Orazio Costa, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'Amico. Pochi giorni dopo, in un'altra lettera, D'Amico gli confida l'ipotesi di dare in affitto il Teatro Studio "Eleonora Duse" per racimolare un po' di soldi da destinare ai saggi di fine anno e al corpo insegnanti, prospettando l'ipotesi di poter usare il Teatro Argentina per i prossimi lavori dell'Accademia: *Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa*, 14.10.1944, Fondo Orazio Costa, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'Amico.

Nei suoi corsi, Costa iniziò sin da subito a impartire nozioni di mimica, la metodologia pedagogica che, a suo dire, aveva iniziato a sviluppare partendo dagli insegnamenti di Copeau e dalle asserzioni teoriche di Proust e Rilke. In questo modo avrebbe voluto dimostrare come nell'uomo fosse presente una naturale tendenza ad antropomorfizzare il mondo esteriore e a sentirlo in maniera affettiva: «“Mimer l'anbéjine” dice Proust; “Danza per l'arancia” dice Rilke. È la scoperta della nostra naturale tendenza ad antropomorfizzare il mondo esteriore, per poterlo sentire affettivamente. Il bambino dice: “la faccia del tram...” Don Chisciotte vedeva giganti nei mulini a vento»<sup>218</sup>.

Oltre a curare la mimica, l'improvvisazione e lo studio del testo, nelle sue prime lezioni Costa cercò di spiegare agli allievi il suo nuovo metodo di lavoro fornendo anche alcuni consigli utili per curare a fondo la recitazione e lo studio dei personaggi che gli sarebbero stati affidati:

Lunedì 20 Novembre.

Dopo lunghi undici giorni passati a raddrizzare un mediocrissimo saggio, e dopo un breve necessario periodo di riposo per distaccare gli allievi da quell'atmosfera di improvvisazione nociva, oggi si comincia il lavoro che mi auguro serio.

I ragazzi sono divisi in tre gruppi: due gruppi di I° corso con allievi registi di primo corso (e uno di secondo) e un gruppo di 2° e 3° corso con allievi registi di terzo corso. Essi passano a turno, ogni giorno sotto un diverso insegnante: io li ho quindi una volta ogni tre giorni, ogni gruppo due volte alla settimana i registi tutt'insieme due volte al pomeriggio: lunedì e venerdì.

Oggi ho il gruppo C (2° e 3° corso). L'ordine del giorno porta: recitazione corale e interpretazione del personaggio.

Chiedo a tutti di farsi uno Zibaldone di appunti, di cose viste, di cose udite, d'impressioni letterarie ecc...

Spiego il valore della recitazione corale come addestramento al lavoro d'insieme; come affinamento della sensibilità uditiva; come possibilità di lavoro coperto dalla presenza degli altri.

Per questo corso inizio con il coro finale della favola di Orfeo: “Ognun segua Bacco Te”.

Passando all'Interpretazione del personaggio chiarisco che un metodo per inquadrare il personaggio (per me) ha un valore puramente meccanico per permettere il fissaggio della memoria, che i dati del personaggio non hanno nessun valore assoluto in quanto valgono esclusivamente se e in quanto vengono tradotti in linguaggio teatrale. Che tutta l'attenzione va posta su questa traduzione che deve avvalersi di ogni esperienza personale, mediata e immediata ricordando che la liberazione della esperienza subcosciente è uno dei fondamentali argomenti per la resa del personaggio.

---

<sup>218</sup> Orazio Costa, *Quaderno 2 bis*, cit., p. 27.

Suggerisco di preparare uno specchio di dati circoscriventi il carattere del personaggio pensando al personaggio portato all'esame e di preparare un breve studio del personaggio di "Carmen"<sup>219</sup>.

Il giorno seguente, Costa iniziò un lungo studio sul *Cantico delle creature* che gli servì, alcuni anni dopo, per la messa in scena de *Il poverello* di Copeau:

Martedì 21

Oggi il corso B (I° anno). Recitazione corale. Da una prima idea di una recitazione "a oratorio" delle "Laudes" di S. Francesco. I primi versi delle "Laudes Creaturarum".

Interrompiamo la lezione per l'inaugurazione. Nel pomeriggio andiamo alle prove di Salvini<sup>220</sup>.

### 3.5. La collaborazione con la Compagnia Pagnani-Ninchi

Alla fine del conflitto mondiale e di quella sfortunata stagione teatrale, Costa collaborò con la Compagnia Pagnani-Ninchi allestendo, il 13 giugno 1945, *La carrozza del santissimo sacramento* di Prosper Mérimée, al Teatro Eliseo di Roma<sup>221</sup>.

Lo spettacolo ottenne un buon successo di pubblico e fu lodato anche da D'Amico che sottolineò, però, nella sua critica la discutibile scelta del suo allievo, che decise di non firmare il suo lavoro: «La cinica ma intelligentissima ed elegantissima commedia è stata messa in scena, da uno squisito regista che non ha tuttavia voluto firmare la sua fatica, con una essenziale fedeltà al suo spirito, tra un fasto di gradevole pesantezza [...]»<sup>222</sup>.

La rappresentazione sul testo di Mérimée venne seguita, lo stesso giorno, dalla messa in scena de *Il candeliere* di Alfred De Musset<sup>223</sup>.

Anche in questo caso, Costa decise di non firmare il suo lavoro e di conseguenza il suo nome non fu riportato in cartellone<sup>224</sup>.

---

<sup>219</sup> Orazio Costa, *Quaderno 7 bis*, non datato; 1944-1945, (versione digitale), Fondo Orazio Costa, p. 12.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> *La carrozza del santissimo sacramento* di Prosper Mérimée, regia di Orazio Costa, Compagnia Pagnani-Ninchi, scene e costumi di Veniero Colasanti, con Andreina Pagnani, Carlo Ninchi, Nino Pavese, Cesare Fantoni, Roberto Bruni, Teatro Eliseo di Roma, 13 giugno (1945).

<sup>222</sup> Silvio D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, Volume primo 1945-1948, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953, p. 38.

<sup>223</sup> *Il candeliere* di Alfred De Musset, regia di Orazio Costa, scene e costumi di Veniero Colasanti, musiche di Renzo Rossellini, con Andreina Pagnani, Carlo Ninchi, Nino Pavese, Giorgio De Lullo, Dhia Cristiani, Roberto Bruni, Achille Millo, Mauro Serra, Teatro Eliseo di Roma, 13 giugno (1945).

<sup>224</sup> In questo periodo venne chiesto a Costa di interessarsi anche «alla formazione del repertorio per la Compagnia italiana di prosa Nino Besozzi-Vivi Gioi per la stagione autunno inverno 1945-46», che avrebbe dovuto comprendere nove spettacoli, tra cui cinque novità e quattro riprese: *Lettera di Italteatro a Orazio Costa*, 25.06.1945, Fondo Orazio

Non sappiamo quali furono i motivi che spinsero Costa a prendere una tale decisione. L'unica ipotesi che possiamo avanzare è che il regista continuasse ad accettare qualsiasi tipo di scrittura soltanto per affinare la sua tecnica di lavoro e per racimolare un po' di soldi che gli avrebbero permesso di vivere facendo il lavoro che desiderava. L'insegnamento in Accademia e i pochi articoli che aveva la fortuna di pubblicare, il più delle volte per intercessione di D'Amico, non bastavano per mantenersi in un periodo così difficile per tutti.

A guerra ormai finita, l'Eiar subì una profonda rifondazione cambiando nome in Rai. Nel periodo del secondo dopoguerra si affermò un nuovo tipo di lavoro radiofonico, il radiodramma, che negli altri paesi europei aveva conosciuto grandi successi già nei primi anni trenta. La fortuna di queste nuove trasmissioni, nel nostro paese, fu promossa da Ettore Giannini, l'altro assistente che Copeau aveva affiancato a Costa per la messa in scena dell'*As you like it* shakespeariano, durante il Maggio Musicale Fiorentino.

Nel mese di agosto del 1945 Costa dirige *Macbeth* di William Shakespeare per la Radio di Roma<sup>225</sup>.

Nei suoi appunti, Costa affermava di aver riordinato il testo in maniera tale da rendere le streghe dei personaggi onnipresenti, trasportando gli ascoltatori da un luogo all'altro. L'intervento delle streghe aveva permesso agli interpreti di recitare il testo tutto di seguito senza alcuna interruzione, facendo a meno di quegli espedienti tipicamente radiofonici, come lo storico e l'annunciatore, che avrebbero dovuto indicare, di volta in volta, il luogo della rappresentazione e i vari personaggi coinvolti nella vicenda. Costa, inoltre, aveva tentato di rendere udibili anche alcuni effetti del testo che in teatro sarebbero stati esclusivamente visivi. Ad esempio sostituì la candela di Lady Macbeth con una campanella, che avvertiva il pubblico della sua presenza, dove l'intensità del suono avrebbe fatto capire quanto il personaggio fosse vicino o lontano e il ritmo incalzante ne avrebbe scandito l'andatura e i passi<sup>226</sup>.

### 3.6. *Le ultime collaborazioni come regista di compagnia*

---

Costa, Faldone 8, Cartella 3. Mondo-Italteatro-Carmelitane 1945-55. Lo stesso giorno Costa comunica l'accettazione del lavoro e il relativo compenso che avrebbe ricevuto per le sue prestazioni: *Lettera di Orazio Costa a Italteatro*, 25.06.1945, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 3. Mondo-Italteatro-Carmelitane 1945-55.

<sup>225</sup> *Macbeth* di William Shakespeare, traduzione di Renato Nicolai, regia di Orazio Costa, con Gino Cervi, Paola Borboni, Elena Da Venezia, Rina Franchetti, Radio di Roma, agosto (1945).

<sup>226</sup> Cfr. Orazio Costa, *Quaderno 15*, cit., pp. 2-3. Gli appunti di Costa sull'allestimento del testo shakespeariano verranno pubblicati diversi anni dopo in: Orazio Costa, *Tre domande ai registi*, cit.

All'apertura della nuova stagione, Costa diventò critico teatrale per il «Il Mondo», il quotidiano diretto da Alberto Cianca<sup>227</sup> e fu chiamato a dirigere una nuova compagnia.

Il 2 ottobre 1945 Costa mette in scena *Giorni senza fine* di Eugene O'Neill, con la Compagnia Borboni-Randone-Carnabuci-Cei, al Teatro Olimpia di Milano<sup>228</sup>.

Lo spettacolo venne ripreso da Costa nell'ottobre dell'anno successivo insieme a Luigi Squarzina, al Teatro delle Arti di Roma, con dei nuovi interpreti, tra cui la Galletti, Enrich, Crast e la Rissone<sup>229</sup>.

Il 17 ottobre Costa mette in scena, con la stessa compagnia, *Vento notturno* di Ugo Betti, ancora al Teatro Olimpia di Milano<sup>230</sup>.

Secondo Costa, l'intera produzione drammaturgica di Betti era stata concepita nello sforzo religioso di ricostruire negli uomini la speranza e la fede per mostrare quanto il destino umano fosse toccato dalla tragicità e dall'inevitabilità che la storia personale di ognuno si compisse, lasciando intravedere in fondo sempre un piccolo barlume di speranza. Il regista riteneva che nei testi bettiani fosse possibile scorgere delle piccole indicazioni, capaci di contribuire alla costruzione di una scena ideale che si sarebbe adattata alla perfezione alle sue vicende. Il suo teatro sprigionava una sensazione di claustrofobia e di disperazione immutabile, in cui i personaggi erano alla continua ricerca di un segno, che gli avrebbe concesso di spezzare qualunque tipo di tormento terreno, facendo in modo che il pubblico si riconoscesse nelle loro vicende:

---

<sup>227</sup> Durante la sua collaborazione con il quotidiano romano Costa produsse ben sei articoli, finché le pubblicazioni non cessarono nel febbraio del '46: Orazio Costa, *Le "Mosche" di J. P. Sartre*, in «Il Mondo», Roma, 22 novembre 1945, A. XXIII, N. 1; Orazio Costa, *"Maya" di S. Gantillon*, in «Il Mondo», Roma, 27 novembre 1945, A. XXIV, N. 5; Orazio Costa, *"La Mandragola" di Nicolò Machiavelli*, in «Il Mondo», Roma, 4 dicembre 1945, A. XXIV, N. 11; Orazio Costa, *"Danza di morte" di Strindberg*, in «Il Mondo», Roma, 21 dicembre 1945, A. XXIV, N. 26; Orazio Costa, *"Spirito allegro" di Noel Coward*, in «Il Mondo», Roma, 23 dicembre 1945, A. XXIV, N. 28; Orazio Costa, *"Esuli" di J. Joyce*, in «Il Mondo», Roma, 8 gennaio 1946, A. XXV, N. 6. Costa venne assunto dal giornale il 1° dicembre del '45, «con decorrenza retroattiva 16 novembre 1945 [...]»: *Lettera de «Il Mondo» a Orazio Costa*, 01.12.1945, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 3. Mondo-Italteatro-Carmelitane 1945-55. La sua collaborazione con il quotidiano romano cessò il 17 gennaio del '46. Durante il mese di dicembre, Costa era stato ripetutamente richiamato per non essersi occupato delle critica di uno spettacolo e fu accusato di non aver svolto il suo lavoro come ritorsione per un suo articolo che era stato precedentemente tagliato dall'editore in sede di stampa: *Lettera de «Il Mondo» a Orazio Costa*, 19.12.1945, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 3. Mondo-Italteatro-Carmelitane 1945-55; *Lettera de «Il Mondo» a Orazio Costa*, 16.01.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 3. Mondo-Italteatro-Carmelitane 1945-55.

<sup>228</sup> *Giorni senza fine* di Eugene O'Neill, regia di Orazio Costa, Compagnia Borboni-Randone-Carnabuci-Cei, scene di Orazio Costa, con Paola Borboni, Salvo Randone, Piero Carnabuci, Pina Cei, Mario Feliciani, Gustavo Molesini, Mario Pucci, Giuliana Pogliani, Teatro Olimpia di Milano, 2 ottobre (1945).

<sup>229</sup> È Guerrieri a comunicare la ripresa del testo, nella stessa data in cui aveva debuttato l'anno prima e a parlare di una «regia metà di Costa metà di Squarzina», anche se Costa non ne ha mai fatto cenno: Gerardo Guerrieri, *Presagi per un nuovo teatro*. Le cronache per «L'Unità» 1945-1950, Irsina, Giuseppe Barile Editore, 2016, p. 72.

<sup>230</sup> *Vento notturno* di Ugo Betti, regia di Orazio Costa, Compagnia Borboni-Randone-Carnabuci-Cei, scene di Tullio Costa, con Paola Borboni, Salvo Randone, Piero Carnabuci, Pina Cei, Mario Feliciani, Nando Cavicchioli, Mario Pucci, Mariangela Raviglia, Giuliana Pogliani, Miranda Campa, Gustavo Molesini, Enrica D'Alessandro, Adriana Celoria, Dario Riberio, Adriano Valeri, Teatro Olimpia di Milano, 17 ottobre (1945).



Quarta parete, dunque; non comoda apertura sugli atti di una umanità abbandonata a sé stessa, ma un buio a cui questa umanità guarda essa per rivolgere i suoi interrogativi; quarta parete che poi, dal più rigoroso deserto fatto in scena, Betti lascerà arcanamente risorgere: “Voi qui siete davanti a un vero muro di roccia” dice nel finale della *Fuggitiva* il Commissario a Daniele – parete di roccia, che risponde non solo con echi, ma con vere parole di tuono: Dio<sup>231</sup>.

A detta di Costa, nelle loro tragiche storie, le creature bettiane erano sempre alla ricerca di un colloquio divino, in cui confessare le proprie angosce e denunciare i soprusi e le angherie inferte dal mondo. I protagonisti dei suoi drammi erano il più delle volte delle persone sconfitte dalla vita, che riversavano le proprie forze nella fede, convinti che un giorno la giustizia avrebbe trionfato. In quella tremenda realtà anche gli uomini crudeli attendevano una sorta di giustizia, che avrebbe restituito ai più deboli l’armonia e il conforto, mentre le loro azioni spregevoli avrebbero trovato il perdono e la pietà.

Ultimato l’allestimento dei due spettacoli, Costa lasciò l’impresa per dedicarsi alla realizzazione di altri lavori.

In questo frangente, le sorti della Compagnia Borboni-Randone-Carnabuci-Cei furono affidate a due giovani registi, Luigi Squarzina e Vito Pandolfi, appena usciti dall’Accademia. L’esperimento forse fu tentato dietro suggerimento di D’Amico, per vedere come se la sarebbero cavata i due allievi, a dirigere da soli per la prima volta una vera compagnia.

Squarzina tenne una lunga corrispondenza con Costa<sup>232</sup>, nella quale gli riferì di essere stato spesso scavalcato dalle mire direttoriali della Borboni. Ad esempio l’allestimento dell’opera pirandelliana, *Vestire gli ignudi*, fu stravolta dal lavoro dell’attrice, che ne realizzò una versione stilizzata e poco aderente ai concetti espressi dall’autore all’interno del dramma. Per quanto riguarda le rappresentazioni sui testi di Betti e O’Neill, Squarzina tentò soltanto di seguire le indicazioni di Costa per fare in modo di non cambiare lo stile che il regista aveva cercato d’infondere a quei drammi.

---

<sup>231</sup> Orazio Costa, *Il teatro di Ugo Betti e le inspiegabili esigenze*, manoscritto, Fondo Orazio Costa, p. 5, riportato integralmente in Appendice.

<sup>232</sup> Cfr. *Lettera di Luigi Squarzina a Orazio Costa*, 04.11.1945, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 4. 1945-46-47-48-49+38; *Cartolina di Luigi Squarzina a Orazio Costa*, 09.11.1945, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 4. 1945-46-47-48-49+38; *Telegramma di Luigi Squarzina a Orazio Costa*, 09.11.1945, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 4. 1945-46-47-48-49+38; *Lettera di Luigi Squarzina a Orazio Costa*, 12.11.1945, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 4. 1945-46-47-48-49+38; *Cartolina di Luigi Squarzina a Orazio Costa*, 23.11.1945, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 4. 1945-46-47-48-49+38; *Cartolina di Luigi Squarzina a Orazio Costa*, 29.11.1945, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 4. 1945-46-47-48-49+38; *Lettera di Luigi Squarzina a Orazio Costa*, 03-04.01.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 4. 1945-46-47-48-49+38.

Pandolfi, invece, diresse l'allestimento de *Il corsiero bianco* di Paul Vincent Carroll, con la traduzione di Vinicio Marinucci. Il giovane regista comunicò a Costa di essere stato contattato dal traduttore dell'opera, il quale gli aveva chiesto di ripristinare alcune battute contenenti delle pesanti accuse nei confronti della chiesa e del fascismo, che al tempo della pubblicazione del dramma erano state soppresse dalla censura del regime. Marinucci sperava che le intenzioni dichiaratamente cattoliche dell'impresa permettessero tale rettifica<sup>233</sup>.

Come riferito a Costa dai due registi, sull'impresa gravarono enormi difficoltà economiche e gestionali. In alcuni paesi si trovarono di fronte teatri semidistrutti o ancora occupati dalle truppe inglesi. Ciò rese impossibile a volte il normale svolgimento degli spettacoli che si tennero in luoghi di fortuna o che furono addirittura spostati all'interno delle sale cinematografiche. Il repertorio di certo non facilitò le cose, poiché i drammi scelti non incontrarono purtroppo il favore del pubblico.

In una lettera, Grassi riferì a Costa che l'amministrazione aveva pensato di affidare la guida dell'impresa ad un altro direttore per il prossimo ciclo di rappresentazioni, ragione per cui avrebbe dovuto abbandonarla senza ripensamenti: «Chantrain ha comunicato oggi di aver offerto a Benelli, la direzione della Borboni – Randone con l'aggiunta di Guglielmina Dondi che diverrebbe così la benelliana. [...] Tronca immediatamente, perché la notizia oltre ad essere grave, è il segnale di un'offensiva della reazione e come tale va respinta»<sup>234</sup>.

Nel mese di gennaio la compagnia versava ancora nelle stesse difficoltà patite nei mesi precedenti, continuando ad essere sorretta dal lavoro di Pandolfi e Squarzina.

Il motivo che spinse Costa a lasciare la guida della Borboni-Randone-Carnabuci-Cei nelle mani dei due giovani registi usciti dall'Accademia, fu la scrittura offertagli da un'altra compagnia per allestire alcuni spettacoli a Roma.

---

<sup>233</sup> La lettera in cui il traduttore dell'opera del drammaturgo irlandese chiese a Pandolfi di restaurare le antiche intenzioni di accusa nei confronti della tirannia fascista in combutta con la chiesa cattolica venne trascritta per conoscenza a Costa, poiché direttore della Compagnia: *Lettera di Vinicio Marinucci a Vito Pandolfi*, 06.11.1945, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 1. 1945-49. Alcuni giorni dopo lo stesso Pandolfi inviò una lunga lettera a Costa per metterlo al corrente delle gravi difficoltà artistiche ed economiche incontrate durante l'allestimento dello spettacolo, a cui prese parte anche Squarzina in veste di attore: *Lettera di Vito Pandolfi a Orazio Costa*, 17.11.1945, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 1. 1945-49.

<sup>234</sup> *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 24.11.1945, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo Teatro di Milano 1945-49. Dopo la loro conoscenza avvenuta per la pubblicazione dei due articoli apparsi su «Spettacolo-Via Consolare», la rivista con cui collaborava Grassi, dove Costa recensì, tra l'altro, uno spettacolo di Giorgio Strehler che collaborava allora con il gruppo Palcoscenico, fondato proprio da Grassi, i due si scrissero di nuovo tra il '44 e il '45, quando il critico milanese cercò di interessarsi al suo lavoro: *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 10.07.[s.a.], Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo Teatro di Milano 1945-49; *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, [s.d.], Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo Teatro di Milano 1945-49.

Nel mese di settembre, l'amministratore della Compagnia Magnani, Pastorini, aveva chiesto a Costa d'impegnarsi con la loro impresa per realizzare una regia all'Eliseo:

In caso di buon esito delle trattative Vi impegnate di fare la regia della commedia di Simon Gantillon "MAYA", con almeno 20 giorni di prove. Per detta regia vi saranno corrisposte L. 30.000, (trentamila) globali oltre L. 5.000, per il bozzetto della scena che farete voi stesso eseguire da persona di vostra fiducia. Nel caso in cui, di comune accordo con la signora Anna Magnani, prenderete parte anche in qualità di attore alle rappresentazioni di "Maya", sarà stabilito con voi un compenso a parte<sup>235</sup>.

Pastorini, inoltre, teneva a precisare che l'allestimento dello spettacolo, data la sua complessità, avrebbe previsto due prove generali.

Grassi scrisse a Costa facendogli «mille auguri per Maya che spero andrà benissimo»<sup>236</sup>.

Il 27 novembre 1945, dunque, Costa mette in scena, con la Compagnia Anna Magnani, *Maya* di Simon Gantillon, al Teatro Eliseo di Roma<sup>237</sup>.

Dopo il debutto, Grassi comunicò a Costa di aver «seguito da lontano le fortunate vicende di "Maya"»<sup>238</sup> e lo pregò di scrivergli per tenerlo informato sul suo lavoro.

In questo allestimento, Costa cercò ancora una volta d'indirizzare la recitazione degli attori in maniera tale da discostarsi dal "verismo", ricercando un tono umano che rendesse esplicito attraverso i movimenti, la forza allusiva nascosta nel testo. Lo spettacolo, però, ricevette una pessima accoglienza da parte del pubblico, che rivolse i suoi applausi soltanto alla Magnani:

Il pubblico non ha potuto ascoltare la commedia, che gli dev'essere apparsa sorpassata e malinconica, ma il giudizio ostile evidentemente indirizzato da volenterosi fischiatori non è valido; non v'è giuria che possa decidere senza aver udito; infatti nelle recite domenicali i dissensi sono stati minimi, appena quali era ovvio che fossero nella rappresentazione di un tale ambiente e rivolti quasi solo alla difficile scena dell'indù, di cui non è stato afferrato il senso; calorosissimi invece gli applausi come d'altronde alla «prima», rivolti al fascino tragico di Anna Magnani [...]<sup>239</sup>.

---

<sup>235</sup> Lettera di Pompeo Pastorini a Orazio Costa, 14.09.1945, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 3. Mondo-Itateatro-Carmelitane 1945-55.

<sup>236</sup> Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 24.11.1945, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo Teatro di Milano 1945-49.

<sup>237</sup> *Maya* di Simon Gantillon, traduzione di Cesare Vico Lodovici, regia di Orazio Costa, Compagnia Anna Magnani, scene e costumi di Tullio Costa, musiche di Roman Vlad, con Anna Magnani, Ave Ninchi, Bianca Mercanti, Valeria Ravot, Ignazio Bosic, Carlo Romano, Camillo Pilotto, Sandro Ruffini, Aroldo Tieri, Edda Albertini, Teatro Eliseo di Roma, 27 novembre (1945).

<sup>238</sup> Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 14.12.1945, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo Teatro di Milano 1945-49.

<sup>239</sup> Orazio Costa, "Maya" di S. Gantillon, cit., p. 2. In questo articolo Costa annunciava ai lettori l'inizio della sua collaborazione con la testata romana per cui aveva lavorato in passato anche il noto critico Adriano Tilgher.

D'altronde Costa affermava che la colpa di quell'incomprensione era da attribuirsi, in parte, anche alla sua regia, che forse non era riuscita a sprigionare fino in fondo il vero valore poetico contenuto nel testo, lasciando che la ricostruzione delle scene più difficili non fosse accettata dal pubblico.

Tuttavia la collaborazione di Costa all'impresa della Magnani fu rinnovata per l'allestimento di un altro spettacolo.

Il 14 dicembre 1945 Costa mette in scena, con la Compagnia Anna Magnani, *Anna Christie* di Eugene O'Neill, al Teatro Eliseo di Roma<sup>240</sup>.

In questo periodo, l'amministratore della Compagnia Maltagliati-Cimara, Eugenio Cappabianca, chiese a Costa di dirigere un lavoro anche per la loro impresa. Il regista avrebbe dovuto portare in scena l'11 dicembre, *Piccola città* di Thornton Wilder, al Teatro Quirino di Roma. Lo spettacolo, però, venne cancellato a causa di alcuni problemi sorti con l'editore Enrico Raggio, che aveva promesso il testo sia alla Compagnia con cui avrebbe dovuto collaborare Costa che alla Compagnia di Elsa Merlini, per questa ragione il regista decise di abbandonare il progetto<sup>241</sup>.

Il 23 marzo Costa mette in scena *Amarsi male* di François Mauriac, per la Compagnia Pagnani-Ninchi, al Teatro Eliseo di Roma<sup>242</sup>.

Lo spettacolo venne recensito ancora da D'Amico che sottolineò questa volta la bravura di Costa, poiché era riuscito a ricavare la giusta interpretazione dei personaggi esclusivamente dal testo, a dispetto della scena che forse risultò stilisticamente inadeguata, ma che era riuscita comunque a rispondere alle esigenze del dramma:

Il disperato dramma di questa gente che, in definitiva, si ama ma così male – *Amarsi male*, ha tradotto Lodovici *Les mal aimés* – è stato mirabilmente interpretato dalla magistrale regia di Orazio Costa; che non ha ricorso a nessun lenocinio esteriore, ma v'ha scavato dentro, frugando nell'anima dei suoi quattro antagonisti, con una intelligenza pari al pudore. [...] E se anche l'ambiente, foggato dallo scenografo Tullio Costa con scene assai belle ma forse un po' troppo nuove, non sempre spirava la consunta severità della vecchia provincia, le parole dei quattro eroi, ciascuno

---

<sup>240</sup> *Anna Christie* di Eugene O'Neill, regia di Orazio Costa, Compagnia Anna Magnani, scene di Tullio Costa, musiche di Roman Vlad, con Anna Magnani, Camillo Pilotto, Roldano Lupi, Teatro Eliseo di Roma, 14 dicembre (1945).

<sup>241</sup> La notizia circa la mancata collaborazione di Costa con la Compagnia Maltagliati-Cimara emerge da una lettera che Cappabianca inviò al regista per esortarlo a trovare un altro testo su cui poter lavorare, a causa dell'equivoco sorto con l'editore: *Lettera di Eugenio Cappabianca a Orazio Costa*, 18.11.1945, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 1. 1945-49.

<sup>242</sup> *Amarsi male* di François Mauriac, traduzione di Cesare Vico Lodovici, regia di Orazio Costa, Compagnia Pagnani-Ninchi, scene di Tullio Costa, con Andreina Pagnani (Elisabetta), Rossano Brazzi (Alain), Valentina Cortese (Marianna), Carlo Ninchi (il padre), Dhia Cristiani, Teatro Eliseo di Roma, 23 marzo (1946).

chiuso nella sua ragione di vita e nella conseguente condanna, sono state bastevoli a creare l'atmosfera, e a darci il senso dell'irrimediabile<sup>243</sup>.

Il 9 aprile Costa mette in scena, con gli Allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica, *La famiglia dell'antiquario* di Carlo Goldoni, al Teatro Quirino di Roma<sup>244</sup>.

Pandolfi, che in quel periodo collaborava con la rivista «Il politecnico» di Milano, propose a Costa di rappresentare l'opera goldoniana, durante la pausa estiva, in una tournée all'aperto: «Ti scriverò tra breve sia perché spero proprio che si possa portar su “La famiglia dell'antiquario” sia perché vorremmo darti una collaborazione fissa a un nuovo settimanale che uscirà qui, e pagherà bene»<sup>245</sup>. Il mese successivo, Pandolfi riferì a Costa di aver presentato i responsabili della tournée anche a D'Amico per garantire la serietà dell'impresa, a cui avrebbe dovuto prender parte anche Grassi:

[...] il capocomico dell'impresa è cambiato. Ho parlato a lungo con loro, e stamane sono riuscito a convincere – ora ci si trova dinanzi a gente assai più seria – a far venire su “La famiglia dell'antiquario”, posticipando una mia regia che ora non avrei potuto fare nella necessaria calma, con gli elementi che desideravo ecc. Due ore fa li ho presentati a D'Amico, il quale, quando riceverai questa mia, ti avrà già telefonato al riguardo; e ti telefonava anche Grassi per l'organizzazione. Così, speriamo proprio di averti fra breve: e sono molto contento di aver potuto combinare questa cosa<sup>246</sup>.

Purtroppo, a causa delle sue pessime condizioni di salute, Costa fu costretto a rinunciare alla proposta di Pandolfi. Qualche tempo dopo, lo stesso Grassi gli scrisse manifestandogli tutto il suo rammarico per quella mancata collaborazione:

Sono lieto che tu abbia deciso, drasticamente, di riposarti, ché, in condizioni fisiche depresse, non avresti potuto reggere sulle spalle il peso della compagnia. Mi spiace soltanto non essere riuscito a combinare per LA FAMIGLIA DELL'ANTIQUARIO: avevo trovato chi pagava per sette giorni, non è cosa da nulla. È un vero peccato questa tua infermità che ha impedito la cosa! Anche D'Amico mi ha scritto in tal senso<sup>247</sup>.

La rappresentazione del testo goldoniano chiuse il periodo di Costa come regista di compagnia. In quegli anni accettò le collaborazioni più disparate per continuare a lavorare, pur in mezzo a mille

---

<sup>243</sup> Silvio D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit., pp. 113-114.

<sup>244</sup> *La famiglia dell'antiquario* di Carlo Goldoni, regia di Orazio Costa, Allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica, scene di Alfredo Zennaro, con Paolo Panelli, Franca Mariani, Giancarlo Sbragia, Giuliana Bellini, Tino Buazzelli, Mario Lombardini, Claudio Roberti, Maria Teresa Albani, Renato Lupi, Nino Manfredi, Luciano Salce, Teatro Quirino di Roma, 9 aprile (1946).

<sup>245</sup> *Lettera di Vito Pandolfi a Orazio Costa*, 01.07.[1946], Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 4. 1945-46-47-48-49+38.

<sup>246</sup> *Lettera di Vito Pandolfi a Orazio Costa*, 02.08.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 4. 1945-46-47-48-49+38.

<sup>247</sup> *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 29.09.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo di Milano 1945-49.

difficoltà, per costruirsi un suo metodo registico. D'Amico lo nominò insegnante di regia all'Accademia, riservandogli il posto che in passato era stato della Pavlova e di Salvini. Qui Costa iniziò a sviluppare le teorie della sua metodologia pedagogica, il metodo mimico. Il tentativo fallito di formare una nuova compagnia fu presto accantonato. All'inizio della nuova stagione, Costa e D'Amico fondarono una nuova impresa, la Compagnia del Teatro Quirino.

## CAPITOLO QUARTO

### *LA COMPAGNIA DEL TEATRO QUIRINO*

#### 4.1. *La formazione della Compagnia*

Prima dell'apertura della nuova stagione, Costa e D'Amico tentarono ancora una volta di formare una nuova compagnia, con l'intento d'introdurre allievi ed ex allievi dell'Accademia direttamente nell'ambito di produzione degli spettacoli e permettere loro di lavorare accanto ad alcuni degli interpreti più acclamati della scena teatrale italiana. L'impresa sarebbe dovuta diventare la nuova Compagnia dell'Accademia, ma in seguito ad una proposta dell'ETI assunse il nome di Compagnia del Teatro Quirino, per richiamare il luogo in cui sarebbero andati in scena i lavori. La direzione fu affidata a Costa, mentre D'Amico ne avrebbe fatto parte soltanto in veste di supervisore.

Nei suoi appunti Costa, in accordo con D'Amico, aveva pensato di affidare a Copeau la messa in scena de *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij dalla sua stessa riduzione o in alternativa avrebbe potuto allestire *l'Asmodée* di Mauriac o *Le colonne della società* di Ibsen. Le altre opere in cartellone sarebbero state *I giganti della montagna* di Pirandello, *Il giardino dei ciliegi* di Čechov, una novità italiana, *Tessa* di Giraudoux, *l'Amleto* di Shakespeare, *Il soldato Tanaka* di Kaiser, *l'Aminta* del Tasso rappresentata all'aperto, il *Mistero* curato da D'Amico allestito per Pasqua, dopo una recita in Vaticano e una rivista settimanale che con tutta probabilità sarebbe stata *Giornale 1947*. Gli altri registi che, insieme a Costa e a Copeau, avrebbero diretto i lavori sarebbero stati Brissoni, Celi e Giannini. In particolare Celi avrebbe dovuto allestire *I giorni della vita* di Saroyan<sup>248</sup>. Brissoni, invece, avrebbe rappresentato due spettacoli, pensando all'*As you like it* shakespeariano. D'Amico, però, gli comunicò che, dalle iniziali due opere concordate, avrebbe dovuto scegliere un solo dramma, tra *Lucrezia*, *Endymione* e i *Sei personaggi* che il regista rifiutò seccamente<sup>249</sup>. Gli attori che avrebbero incarnato i personaggi dei drammi scelti sarebbero stati Evi Maltagliati, Camillo Pilotto, Vittorio Gassman, Edda Albertini, Ave Ninchi, Giorgio De Lullo,

---

<sup>248</sup> Celi comunica a Costa in una lettera l'accettazione della scrittura offertagli per le sue prestazioni di attore e regista. Anche se alla fine collaborerà all'impresa solo in veste di attore: *Lettera di Adolfo Celi a Orazio Costa*, 04.09.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 4. 1945-46-47-48-49+38.

<sup>249</sup> Brissoni esprime in una lettera tutto il suo rammarico a D'Amico, poiché dagli iniziali due spettacoli accordatigli, dovrà sceglierne solo uno che alla fine verrà comunque cancellato: *Lettera di Alessandro Brissoni a Silvio D'Amico*, 15.10.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 5. Compagnia Quirino-D'Amico.

Antonio Crast, Giovanna Galletti, Elena Da Venezia, Giusi Dandolo, Vittoria Martello, Adolfo Celi, Luciano Mondolfo, Antonio Battistella, Ignazio Bosic, Vittorio Caprioli e Marcello Moretti<sup>250</sup>.

In una lettera inviata a Grassi, Costa gli confidava la sua volontà che il repertorio «risultasse per uno di quei fortunati doni unitariamente concepito anche attraverso la varietà dei temi intorno ad un tema unico»<sup>251</sup>, che sarebbe dovuto essere quello della “società”, di cui l’*Amleto* sarebbe stato il dramma principale.

Poco tempo dopo, però, D’Amico riferì a Costa la rinuncia della Maltagliati. Al posto della quale stava tentando di scritturare Sarah Ferrati<sup>252</sup>.

Ottenuta la conferma di quest’ultima si presentò una nuova difficoltà. Mondolfo che, insieme ad un gruppo di altri attori, era entrato in sciopero metteva a rischio la composizione dell’intera compagnia, rivelando una sorta di avversione nei confronti della Ferrati. D’Amico prontamente scrisse all’attore comunicandogli che il progetto sarebbe andato avanti anche senza di lui, poiché aveva adottato, assieme agli altri, una condotta a dir poco incresciosa:

Tu mi conosci da molti anni. Tu sei intelligente, e, almeno fino a ieri [sic], hai inteso e condiviso il mio cocciuto criterio: che era, ed è, di far leva su un gruppo di uomini nuovi, per il rinnovamento dell’arte nostra. Tu conosci la mia vita, tutta, di fuori e di dentro; tu sai benissimo l’infantile disinteresse con cui io perseguo la mia idea; mai mai mai io ho combattuto o appoggiato un movimento, una iniziativa, una persona per un motivo estraneo all’arte. Eppure, che un bel giorno tu abbia parlato e agito come hai parlato e agito nei riguardi miei e di S. F., è un fatto misterioso quanto indubitabile<sup>253</sup>.

In compenso D’Amico rivelava a Costa la possibilità di sostituire gli scioperanti con altri attori e di poter contare sulla disponibilità di Crast, di Carraro e di uno tra De Lullo, Tieri e Cortese, anche se quest’ultimo era a lui poco gradito. Sperava, inoltre, di ottenere una risposta da Gassman, che ancora non aveva dato conferma della sua presenza, immaginando di potergli affidare una parte importante in *Tessa*. Intanto la Ferrati gli comunicava di non trovare adatto a lei il ruolo che avrebbe voluto affidarle ne *Il soldato Tanaka* di Kaiser. A tal proposito, quindi, D’Amico avrebbe

---

<sup>250</sup> Cfr. Compagnia del Quirino, *Repertorio*, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 5. Compagnia Quirino-D’Amico. Nello scritto Costa aveva cancellato la regia de *Le mosche* di Sartre che Copeau avrebbe potuto realizzare in alternativa a *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij, sostituendola con il testo di Ibsen. Inoltre, aveva sottolineato i nomi della Maltagliati, della Ninchi, della Galletti, della Da Venezia, della Dandolo, della Martello, cancellato il nome di Gassman, di Celi e aggiunto a matita i nomi della Ricci, della Campa, di Panelli e Busoni.

<sup>251</sup> In una lunga lettera, Costa confida a Grassi la sua intenzione di voler scegliere delle opere che si riuniscano attorno al tema della “società”, valutando ad una ad una quelle scelte e descrivendone i punti di contatto con il tema prescelto: *Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi*, s.d., Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

<sup>252</sup> D’Amico comunica le sue intenzioni a Costa in un telegramma risalente molto probabilmente al luglio del '46: *Telegramma di Silvio D’Amico a Orazio Costa*, [s.d.], [07.1946], Fondo Orazio Costa, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D’Amico.

<sup>253</sup> *Lettera di Silvio D’Amico a Luciano Mondolfo*, 18.08.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 5. Compagnia Quirino-D’Amico.



voluto inserire nel repertorio un dramma di Federico García Lorca, *La casa di Bernarda Alba*, che avrebbe potuto mettere in risalto le doti della Ninchi, della Albertini, della Galletti, della Dandolo e, soprattutto, della Ferrati<sup>254</sup>.

Riguardo al testo di Lorca, pochi giorni dopo, D'Amico scrisse a Costa un'allarmante lettera. Durante la sua villeggiatura aveva incontrato la Capodaglio che, a suo dire, aveva strappato all'editore Ridenti, una promessa per la rappresentazione del dramma, che con tutta probabilità sarebbe stato affidato alla regia di Pandolfi. D'Amico, dunque, sollecitò Costa a chiedere in tutta fretta delle spiegazioni proprio a Ridenti:

Se egli ha dato alla C. un affidamento morale, è sempre in tempo a sollecitare da lei delle intenzioni precise: ha lei una Compagnia, un progetto concreto per la esecuzione, entro un termine X, della commedia? Se non lo ha (come per ora è sicuro) ecco che noi riabbiamo la nostra libertà. Vorrei aggiungere che la Capodaglio mi ha detto di non aver mai sentito parlare di una obbligata regia di Pandolfi. Però io Pandolfi non vorrei scontentarlo; come non vorrei scontentare Grassi. Li stimo, sebbene diversamente, tutti e due; e avere nemici anche loro, no<sup>255</sup>.

La cosa sembrò alquanto strana, dal momento che l'opera di Lorca era stata segnalata a D'Amico proprio da Pandolfi, che in una lettera inviata a Costa, qualche tempo prima, gli aveva consigliato di metterla in scena con la loro compagnia: «Ho fatto leggere a D'Amico un'importantissima novità, "La casa di Bernarda" di García Lorca che mi sembra molto adatta per una compagnia come la vostra: soprattutto perché è molto bella. È di molto superiore a tutta l'altra opera di Lorca. Ne sono entusiasta, e credo che anche a te piacerà molto»<sup>256</sup>.

D'Amico, infine, informava Costa che Stefano Landi stava pensando di scrivere una commedia per la loro compagnia, chiedendo quali fossero gli attori scritturati. Nella sua lettera, D'Amico si lamentava del fatto che l'amministratore Saccenti, non gli aveva ancora comunicato l'elenco completo degli attori, come non aveva ancora stabilito una data precisa per indire una riunione, a cui avrebbero dovuto prender parte tutti i partecipanti all'impresa<sup>257</sup>.

In un'altra lettera, D'Amico metteva al corrente Costa che la Commissione direttiva del teatro aveva imposto delle regole ben precise a cui la compagnia avrebbe dovuto attenersi in maniera scrupolosa per ricevere la loro sovvenzione. Per prima cosa aveva stabilito che la scelta degli attori

---

<sup>254</sup> Cfr. *Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa*, 18.08.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 5. Compagnia Quirino-D'Amico.

<sup>255</sup> *Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa*, 20.08.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'Amico.

<sup>256</sup> *Lettera di Vito Pandolfi a Orazio Costa*, 02.08.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 4. 1945-46-47-48-49+38.

<sup>257</sup> Cfr. *Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa*, 20.08.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'Amico.

sarebbe stata concordata soltanto con l'approvazione del consiglio. In secondo luogo, non avrebbero perseguito alcun tipo di scopo sperimentale e il repertorio avrebbe compreso principalmente le opere di autori italiani, a cui si sarebbero aggiunte delle novità, che sarebbero state selezionate attraverso un concorso nazionale. D'Amico era convinto che al repertorio stabilito con Costa, si sarebbe aggiunto un solo dramma uscito da quel concorso, poiché lui avrebbe fatto di tutto per influenzare la Commissione giudicante, di cui avrebbe fatto sicuramente parte:

Contro cinque lavori stranieri (CILIEGI, TESSA, il Lorca oppure il Kaiser, e i due di Giannini) possiamo offrirne altrettanti italiani, cioè: un Pirandello, la rivista, due classici (AMINTA, e il Mistero), e un lavoro prescelto al famoso concorso. Ché se, in quel concorso, la Commissione giudicatrice – di cui io farò gran parte – trovasse più lavori degni di lauro, gli altri si diano ad altre compagnie<sup>258</sup>.

D'altra parte, le preoccupazioni di D'Amico andavano ancora alla “questione Mondolfo”, infatti, chiedeva a Costa di conservargli due lettere che avrebbe dovuto restituirgli a Firenze, prima della famosa riunione<sup>259</sup>. La prima era indirizzata proprio a Mondolfo, così da aiutarlo a chiarire la faccenda una volta per tutte. L'altra, invece, era indirizzata all'amministratore Saccenti per tentare di mettere in chiaro la questione delle scritture agli attori:

[...] ho sempre molta ansia di conoscere se Crast, a cui tengo moltissimo, si è scritturato.

Mi farebbe anche assai piacere di avere Tieri, che recita bene, o De Lullo che, ben guidato, può rendere assai. Invece più ci penso, e più mi sento contrario a scritturare Cortese. Carraro, per quanto manierato, vale ben più di lui: è mai possibile che, dopo di avermi promesso di attendere le nostre decisioni, si sia già scritturato con altri? Ti prego vivissimamente di accertartene, senza il minimo dubbio possibile. Cortese è superficiale, in intelligente, senza vero sentimento, ed ha una cattiva dizione: esattamente il contrario di quell'ideale a cui mira la nostra Compagnia. Se anche, per venire a un compromesso da me poco gradito, si dovesse ricorrere a qualche elemento di richiamo per il pubblico che frequenta il cinema, varrebbero sempre meglio un Roldano Lupi o un Rossano Brazzi, mediocri, ma a cui ho visto fare qualche parte che Cortese neanche se la sogna<sup>260</sup>.

Qualche tempo prima, Ugo Betti aveva scritto a Costa proponendogli l'allestimento di due suoi lavori: «Riguardo alle due commedie (Ispezione e Corruzione) avete deciso qualcosa? Sono impaziente di avere qualche notizia»<sup>261</sup>. Lo scrittore, in seguito, ebbe anche un colloquio con D'Amico, che gli comunicò l'impossibilità di accettare i suoi drammi, poiché la novità italiana che la compagnia avrebbe rappresentato sarebbe stata selezionata esclusivamente attraverso il concorso

---

<sup>258</sup> *Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa*, 21.08.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'Amico.

<sup>259</sup> Cfr. *Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa*, 22.08.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 5. Compagnia Quirino-D'Amico.

<sup>260</sup> *Lettera di Silvio D'Amico a Eugenio Saccenti*, 22.08.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 5. Compagnia Quirino-D'Amico.

<sup>261</sup> *Cartolina di Ugo Betti a Orazio Costa*, 01.08.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 3A. 1945-52.

nazionale. Betti, quindi, riferì a Costa tutto il suo rammarico per quella mancata collaborazione: «Mi fa un certo effetto pensare che la comp. tua e di D'Amico possa non dare niente di mio»<sup>262</sup>. Costa cercò in tutti i modi di rassicurare lo scrittore promettendogli di far rientrare le sue opere in cartellone, ma Betti rispose con ancor più crescente disagio alla sua proposta: «[...] mi sento un po' (!) umiliato al pensiero che io dovrei essere introdotto quasi alla chetichella e con un espediente e contro il parere degli organizzatori»<sup>263</sup>!!!

Per quanto riguarda gli attori, D'Amico riferiva a Costa che Crast non avrebbe più fatto parte della compagnia. Giannini, invece, non riusciva a decidersi nella scelta dell'attore che avrebbe dovuto incarnare la parte del protagonista ne *Il voto*, mentre la Ferrati era poco convinta circa l'allestimento de *Il fiume scintillante* di Morgan. Saccenti, infine, avrebbe voluto da lui dei ragguagli sulla scelta del bozzettista, del figurinista e dello scenografo de *Il giardino dei ciliegi*<sup>264</sup>.

Successivamente D'Amico comunicò a Costa e a Saccenti che il direttore generale del teatro Tosti, aveva ricevuto diversi attacchi da parte del Ministero, per non aver preteso da loro un cartellone più italiano. La compagnia, secondo il Ministero, avrebbe dovuto debuttare con un lavoro italiano e assumere una forma semistabile o se proprio fosse voluta andare in giro, avrebbe dovuto toccare anche la città di Napoli. Per tutta risposta, D'Amico si giustificò dicendo che la compagnia aveva in programma su nove lavori, cinque italiani, che lo spettacolo inaugurale sarebbe dovuto essere *Il giardino dei ciliegi*, perché meglio dei *Sei personaggi* e de *Il voto* si adattava a presentare l'intera compagnia. L'impresa, ribadiva, era davvero a forma semistabile, dal momento che si sarebbe fermata nel teatro a cui era intitolata cinque dei sette mesi previsti per l'allestimento dei lavori. Le spiegazioni di D'Amico si concludevano con l'affermare che la richiesta di andare a Napoli si sarebbe potuta prendere in considerazione non prima del 15 maggio, poiché molti degli attori scritturati erano stati rassicurati sulla lunga permanenza della compagnia a Roma<sup>265</sup>.

Saccenti, dunque, scrisse a Costa informandolo del fatto che Giannini aveva rifiutato Tieri per la parte del protagonista ne *Il voto* e che con D'Amico stavano provando a trattare Randone, il quale molto probabilmente avrebbe accettato la loro proposta. Nel frattempo la Ninchi aveva lasciato l'impresa, perché attratta da offerte cinematografiche molto più remunerative, perciò attendevano da lui qualche suggerimento per la sostituzione dell'attrice. Le riserve dell'amministratore, comprese quelle degli altri organizzatori, riguardavano *Il fiume scintillante* di Morgan, ma per

---

<sup>262</sup> Lettera di Ugo Betti a Orazio Costa, 06.10.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 3A. 1945-52.

<sup>263</sup> Lettera di Ugo Betti a Orazio Costa, 08.10.[1946], Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 3A. 1945-52.

<sup>264</sup> Cfr. Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 19.09.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 5. Compagnia Quirino-D'Amico.

<sup>265</sup> Cfr. Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa e a Eugenio Saccenti, 20.09.[1946], Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 5. Compagnia Quirino-D'Amico.

risolvere la questione si sarebbe potuto attendere ancora qualche tempo, dal momento che l'opera non sarebbe stata allestita prima di febbraio e che molto probabilmente sarebbe andata in scena a Milano. Fabbri, che avrebbe dovuto realizzare la traduzione del lavoro, aspettava impaziente un loro cenno. La successione dei lavori, quindi, avrebbe visto la rappresentazione de *Il giardino dei ciliegi*, seguita da quella de *Il voto*, dai *Sei personaggi* e da *Tessa*, oltre alla rivista che sarebbe andata in scena tra il 19 novembre e il 12 gennaio. Saccenti ribadiva a Costa che aveva cercato di accontentarlo su tutti i suoi desideri, ma, parlando con D'Amico, non ritenne opportuno accettare la sua richiesta di avere a disposizione un ufficio pubblicitario per i primi due mesi, giustificando così la sua decisione:

[...] sia perché tale ufficio non è mai stato previsto nel nostro preventivo finanziario, già sorpassato in partenza più di quanto non abbiamo denunziato, e sia perché non siamo perfettamente convinti dell'utilità, almeno in Roma, di tale spesa. Il Dr. Grassi potrà occuparsi della Compagnia sia durante il periodo Milanese, sia per l'eventuale nostro giro in Svizzera<sup>266</sup>.

L'amministratore pregava Costa di fargli ottenere quanto prima il preventivo per l'allestimento de *Il giardino dei ciliegi*, oltre a sollecitarlo a fornirgli il nome dello scenografo e del bozzettista al quale avrebbe voluto affidare il lavoro. Il primo incontro con tutti gli attori scritturati rimaneva fissato per il 15 di ottobre, data in cui forse la Ferrati non sarebbe stata presente, perché impegnata nella realizzazione di alcune recite a Milano insieme a Tofano e a Ruggeri. Ad ogni modo, l'attrice li avrebbe raggiunti tre giorni dopo.

Riguardo alla vicenda sorta attorno al dramma di Kaiser, D'Amico scrivendo a Grassi gli aveva fatto notare che non credeva esistesse un legame tra la sua richiesta di collaborazione con la compagnia e l'allestimento de *Il soldato Tanaka*. Per quel che riguardava le questioni pubblicitarie e le recite che l'impresa avrebbe realizzato a Milano, i precedenti accordi erano saltati, dal momento che la compagnia non riguardava più l'Accademia ma l'ETI. Grassi, quindi, avrebbe dovuto presentare un progetto che sarebbe stato avviato solo dopo l'approvazione del Consiglio<sup>267</sup>.

A Costa, D'Amico riferì che alcune lettere occorse tra lui e Grassi forse erano andate perdute, dal momento che non gli erano mai arrivate. Il critico milanese lo informava che se lui non avesse fatto parte dell'organizzazione della compagnia, loro non avrebbero avuto il lavoro di Kaiser. In tal caso, D'Amico confidava a Costa che non sarebbe sceso a simili compromessi: «Al "Soldato Tanaka" tu sai che io tengo solo in quanto ci tenete tu e Gassman; alla collaborazione di Grassi, mi

---

<sup>266</sup> Lettera di Eugenio Saccenti a Orazio Costa, 01.10.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 5. Compagnia Quirino-D'Amico.

<sup>267</sup> Cfr. Lettera di Silvio D'Amico a Paolo Grassi, 02.10.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 5. Compagnia Quirino-D'Amico.

affiderei unicamente sulla tua parola. Comunque ti accludo la lettera in copia, che gli ho mandato. Speriamo di venire a una chiarificazione»<sup>268</sup>. Intanto Giannini continuava a richiedere grosse somme per l'allestimento de *Il voto*, per il quale si aspettava la riscrittura del testo da parte di Alvaro. Saccenti aveva accordato al regista la cifra di 90.000 lire, mentre sollecitava la conferma di Randone, che avrebbe dovuto incarnare la parte del protagonista. Fabbri, da parte sua, non avrebbe più aspettato oltre per consegnargli la traduzione dell'opera di Morgan che, a questo punto, avrebbero fatto bene a sostituire con un lavoro più gradito a Giannini e alla Ferrati.

Qualche giorno dopo, D'Amico continuava a scrivere a Costa circa le vicende del Tanaka, poiché aveva il sospetto che quello di Grassi fosse un ricatto bello e buono: «Tanto più che Gassman, evidentemente avvertito, al momento di sostituire il suo compromesso col contratto definitivo ha sospeso la sua firma, in attesa che si risolva questa questione»<sup>269</sup>. Il Consiglio dell'ETI gli faceva sapere ancora una volta di essere in disaccordo sulle loro scelte di repertorio e li esortava ad abbandonare l'opera di Morgan per trovarne una più gradita alla Ferrati. D'Amico, quindi, aveva pensato di sostituire il Tanaka con un dramma di Newman che, forse, sarebbe piaciuto anche a Gassman. Per la rivista purtroppo ancora non si sapeva nulla. La scrittura di Randone sembrava alquanto complicata per via dei suoi altri impegni lavorativi. Brissoni, invece, non vedeva di buon occhio l'offerta di D'Amico per la sua regia, mentre bisognava trovare ancora il sostituto di Crast. La Ferrati avrebbe voluto in compagnia una donna anziana, per la quale si stava pensando, al contrario, ad una di mezza età, tipo la Morino, la Rissone o la Dandolo, oppure far posto ad un'attrice giovane come la Campa, la Sierra o la Ravot. Il contratto per la moglie di Gassman sarebbe stato stipulato solo dopo aver risolto la questione con il marito. La riunione della compagnia rimaneva fissata per il 18 ottobre, data in cui sarebbero stati presenti anche la Ferrati e Tofano che, nel frattempo, si era unito alla compagnia.

Riguardo alla vicenda del Tanaka, i contatti tra Costa e Grassi erano iniziati a giugno, quando il regista aveva chiesto al critico milanese il suo assenso per una collaborazione futura<sup>270</sup>. Pochi giorni dopo, Grassi già si lamentava con Costa del fatto che la stampa annunciava la messa in scena del Tanaka senza fare il suo nome: «[...] leggo su Sipario che la compagnia dell'Accademia l'anno venturo darà, fra l'altro, "Il soldato Tanaka" di Kaiser. Ora tu sai che i diritti di rappresentazione sono miei e che io desidero, non per ragioni di monopolio, ma per motivi personali di predilezione e

---

<sup>268</sup> Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 02.10.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 4. 1945-46-47-48-49+38.

<sup>269</sup> Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 10.10.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 5. Compagnia Quirino-D'Amico.

<sup>270</sup> Cfr. Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 17.06.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo di Milano 1945-49.

di affetto, mettere in scena il lavoro»<sup>271</sup>. Grassi insisteva sul fatto che, in un modo o nell'altro, si sarebbero messi d'accordo, ma poco dopo le cose precipitarono in maniera disastrosa. Il critico voleva a tutti i costi essere lui a dirigere il dramma di Kaiser senza accettare alcun tipo di compromesso, poiché era stato lui a far tradurre l'opera e ad ottenere i diritti dall'autore prima della sua morte. Le proposte di D'Amico e Saccenti, riguardo al suo impegno per la pubblicità della compagnia per un periodo inferiore ai sei mesi, non erano accettabili<sup>272</sup>. Grassi affermava di avere ben due compagnie che avrebbero inserito volentieri il Tanaka in cartellone, offrendone la regia a lui. Questo era il suo unico lavoro teatrale, oltre all'impegno con il partito e agli incarichi per l'«Avanti!»<sup>273</sup> e non ci avrebbe rinunciato per nessun motivo. Alla fin fine, però, Grassi sconsolato si mostrò propenso a lasciare a Costa il lavoro a lui tanto caro:

Ma io me ne disfo, sai Orazio, me ne disfo, lo metto sull'altare della nostra amicizia e mi auguro che essa dalla mia rinuncia si rafforzi e acquisti in calore e in confidenza. Me ne disfo perché ho sempre pensato al Teatro e mai a ME nel teatro. Me ne disfo perché non potrei mai pensare di crearmi dei nemici in D'Amico, in Gassman in un momento in cui sono SOLO, tremendamente solo e in cui HO BISOGNO di non sentirmi almeno in apparenza SOLO<sup>274</sup>.

Intanto Gassman scriveva a Costa informandolo di aver ritirato il copione di *Tessa* a casa sua. La parte che gli aveva riservato lo intrigava molto, mentre gli accordi che avevano preso, riguardo ai ruoli da affidare a sua moglie, Nora Ricci, avevano soddisfatto anche lei<sup>275</sup>. Pochi giorni dopo, però, l'attore comunicò al regista tutta la sua insoddisfazione per la vicenda sorta attorno al dramma di Kaiser: «[...] sono molto addolorato per le incertezze del Tanaka. Cerca di insistere per risolvere la faccenda e notiziami»<sup>276</sup>.

#### 4.2. *Gli spettacoli della Compagnia del Quirino*

Messi da parte tutti gli sfortunati eventi occorsi attorno alla composizione della compagnia e del repertorio, D'Amico e Costa avevano pensato di aprire la stagione con l'allestimento de *Il giardino dei ciliegi* di Čechov. Lo spettacolo, però, venne rimandato, forse per accontentare il Consiglio, facendo posto ad un testo di un autore italiano.

---

<sup>271</sup> Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 23.06.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo di Milano 1945-49.

<sup>272</sup> Cfr. Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 27.07.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo di Milano 1945-49.

<sup>273</sup> Cfr. Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 29.09.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo di Milano 1945-49.

<sup>274</sup> Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 03.11.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo di Milano 1945-49.

<sup>275</sup> Cfr. Lettera di Vittorio Gassman a Orazio Costa, 30.09.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 2. 1941-54.

<sup>276</sup> Cartolina di Vittorio Gassman a Orazio Costa, 07.10.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 2. 1941-54.

Il 29 novembre Costa mette in scena, con la Compagnia del Quirino, *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, al Teatro Quirino di Roma<sup>277</sup>.

Secondo il regista, il merito di Pirandello era consistito nell'aver preso il teatro alla fine del suo ciclo borghese e averlo rinnovato completamente dalle fondamenta. Le sue intuizioni più feconde avevano riguardato soprattutto la struttura della trama, la costruzione dei personaggi e l'ideazione della scena per riportarla ad una semplicità elementare e restituire al teatro la sua forza primitiva:

Pirandello, fully aware of the futility of the plot, reduced the argument to an interchangeable canvas; he rediscovered, in the characters' sufferings, the only dignity worthy of containing and expressing life; he stripped the stage of its decorative tinsel and restored it to the nudity of its primary function, that of a machine. Thus, he came to the theatre in a state of absolute virginity, perfectly conscious of his part as a renovator and even perhaps - all considered - the only poet of his time in such a position<sup>278</sup>.

Con il suo spettacolo, Costa aveva tentato di rendere evidenti proprio quelle idee innovative che l'autore aveva apportato al teatro europeo, tanto da spingerlo a un punto di rottura con il passato. In questo caso, si avvale della collaborazione del figlio di Pirandello, Stefano Landi, con l'intento di realizzare una ricostruzione critica del testo originale. Per prima cosa reintrodusse la canzone di Dave Stamper, *Beware of Tchou-Tchin-Tchou*, cantata e ballata dalla Figliastro, abolendo tutte le aggiunte che l'autore vi aveva apportato per compiacere i primi registi che avevano allestito il suo dramma, ristabilendo la sequenza originale delle scene per farle apparire come erano state pensate nella prima edizione dell'opera. Secondo l'idea di Costa sarebbero stati i Personaggi a mostrare l'avvento di quella nuova epoca del teatro, dove le figure che animano la scena avrebbero rispecchiato la vita reale, inducendo il pubblico a immedesimarsi nelle loro vicende: «My purpose was, essentially, to demonstrate that the "Characters" must be taken not as "poetical phantasms", but as authentic human realities, claiming for themselves an existence that history and society cannot grant them yet»<sup>279</sup>.

Per dar corpo alle sue intuizioni, Costa aveva pensato d'iniziare lo spettacolo con un prologo ambientato nel 1784, dove una compagnia intenta a provare *Le nozze di Figaro* veniva interrotta

---

<sup>277</sup> *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, regia di Orazio Costa, Compagnia del Teatro Quirino, scene di Tullio Costa, costumi di Valeria Costa, musiche di Renzo Rossellini, con Sarah Ferrati (la figliastro), Camillo Pilotto (il padre), Sergio Tofano (il capocomico), Adolfo Celi, Edda Albertini, Giovanna Galletti, Giusi Dandolo, Antonio Battistella, Jone Azorino, Jone Morino, Manlio Busoni, Alba Maria Setaccioli, Nino Dal Fabbro, Giancarlo Sbragia, Luigi Gatti, Ignazio Bosic, Teatro Quirino di Roma, 29 novembre (1946).

<sup>278</sup> Orazio Costa, *The Italian directors face to face with Pirandello: 1. Six Characters, Right you are... and Henry IV, by Orazio Costa*, in «World theatre», Vol. XVI, N. 3, 1967, pp. 248-249. La bozza in italiano dell'articolo si trova in un dattiloscritto di 18 pagine conservato nel Fondo Orazio Costa, leggermente diverso dalla versione definitiva: Cfr. Orazio Costa, *Note sulle interpretazioni pirandelliane*, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa. Nel fondo, inoltre, è presente anche un altro dattiloscritto in cui Costa parla dei suoi allestimenti sui testi pirandelliani: Cfr. Orazio Costa, *Esperienze di regia pirandelliana*, Ancona, 27 gennaio 1962, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa.

<sup>279</sup> Orazio Costa, *The Italian directors face to face with Pirandello*, cit., p. 249.

all'improvviso da sei personaggi vestiti in abiti del 1793, che rivendicavano l'accettazione della propria realtà in un'epoca in cui le loro vicende erano considerate inaccettabili<sup>280</sup>.

Com'era già successo per altri spettacoli, i propositi di Costa non vennero pienamente realizzati in questa circostanza, ma il regista si convinse che le opere di Pirandello prefigurassero in maniera inequivocabile la nascita della letteratura del periodo immediatamente successivo alle due guerre mondiali. I suoi capolavori, secondo Costa, ebbero il merito di immettere nel teatro un nuovo tipo di formula, che scardinò completamente gli schemi del passato. In essi era possibile scorgere una sorta di antagonismo evangelico tra "il mondo" e "il Giusto", dove "il Giusto" rappresentava il classico esempio dell'eroe o della persona sventurata. Il suo teatro era riuscito a divincolarsi da tutte le costrizioni materiali della scena, lasciandosi alle spalle qualsiasi forma di religiosità esteriore per facilitarne la rinascita ed esprimere la religiosità interiore di ognuno, unita allo spirito e alla potenza della poesia drammatica. Lo stesso autore in una nota della prefazione aveva cercato di fornire un'altra interpretazione della sua opera, definendo il Figlio come l'unico vero personaggio in cerca d'autore, il solo a perseguire una strada che lo avrebbe condotto alla liberazione e a ritrovare la fede in Dio<sup>281</sup>.

In questo caso, Costa aveva cercato di raggiungere i suoi propositi soprattutto nella costruzione della scena, facendo realizzare sul fondo del palcoscenico una riproduzione del teatro vuoto per tener fede alle indicazioni dell'autore, che avrebbe voluto creare una sorta di spaesamento nel pubblico, evidenziando l'inadeguatezza della sua presenza, durante lo svolgimento del dramma. A detta di Costa, gli attori si dimostrarono piuttosto bravi, soprattutto Tofano che nella sua interpretazione del Capocomico si servì di alcune trovate originali, che gli permisero di diventare il vero punto d'equilibrio tra i due gruppi di personaggi, mentre la Ferrati e Pilotto non erano riusciti a divincolarsi da quel vecchio sistema recitativo, ritenuto inadeguato all'interpretazione dei testi pirandelliani<sup>282</sup>.

Per il regista questo lavoro rappresentò un simbolo del suo modo di vivere ed intendere il teatro. Difatti, fu proprio in questa circostanza che iniziò a perseguire quella nuova dimensione del teatro, presentita nel dramma pirandelliano e ricercata, in un certo senso, in tutti i suoi spettacoli a venire, in cui si sarebbe dovuto palesare lo scontro tra un'idea rivoluzionaria e i principi della tradizione:

Quell'inaspettato avvento dei sei personaggi nel dramma pirandelliano rappresentò per me una perfetta metafora dell'avvento di un teatro nuovo; nello scontro tra i sei personaggi e la compagnia sta tutto lo scontro tra un teatro di

---

<sup>280</sup> Cfr. *Ivi*.

<sup>281</sup> Cfr. *Ivi*.

<sup>282</sup> Cfr. Orazio Costa, *Quei sei, portatori di novità*, in Riccardo Bonacina, *Pirandello in quattro atti*, Milano, Edit Editoriale Italiana, 1986.



convenzione ed un teatro che riscopre una vocazione etica, tra un teatro finto ed un teatro in cui il dramma della verità ritorna ad irrompere<sup>283</sup>.

Al lavoro di Costa sarebbe dovuto seguire l'allestimento de *Il voto* di Giannini, ma le pretese del regista e i continui ritardi per la preparazione del dramma costrinsero la compagnia a portare in scena un altro lavoro.

Per Costa lo slittamento de *Il voto* aveva forzato «i SEI PERSONAGGI e i CILIEGI a un numero di repliche superiore a quello opportunamente prevedibile»<sup>284</sup>. Il regista denunciava a Saccenti il fatto che le costrizioni per fargli realizzare quegli spettacoli senza un'adeguata campagna pubblicitaria, ne avevano compromesso la buona riuscita. Giannini, invece, continuava ad avanzare continue richieste di denaro e insisteva per scritturare degli artisti esterni che avrebbero comportato un'ulteriore spesa non prevista. Costa, inoltre, sollecitava l'amministratore ad accertarsi di ottenere la scrittura di De Sica per lo spettacolo di Celi e di avere in via definitiva un assenso da parte di Gassman per la sua partecipazione all'impresa.

Il 12 dicembre 1946 Costa mette in scena, con la Compagnia del Quirino, *Il giardino dei Ciliegi* di Anton Čechov, al Teatro Quirino di Roma<sup>285</sup>.

Nel frattempo D'Amico si era reso estraneo alle faccende della compagnia. A suo avviso Costa «si è sobbarcato a un incarico gravosissimo, accettando generosamente i compromessi a cui la mutata composizione della Compagnia, e le radicali sostituzioni avvenute nel suo repertorio, hanno condotto la primitiva iniziativa»<sup>286</sup>.

Le vicende de *Il voto* avevano acceso enormi tensioni e scatenato le ire dell'amministrazione, che non intendeva reclutare più alcun artista dall'esterno o sperperare in quel modo i soldi per l'allestimento dei lavori, che avevano superato di gran lunga tutti i preventivi iniziali. La lettera di D'Amico aveva alimentato ulteriori incomprensioni. In seguito, Saccenti rese noto al direttore della produzione Mariani, che d'ora in avanti non sarebbe stata più «riconosciuta alcuna fattura, assunzione, sia pure temporanea, di tecnici, di elementi artistici, di incarichi di qualsiasi genere, se

---

<sup>283</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>284</sup> *Lettera di Orazio Costa a Eugenio Saccenti*, 09.12.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 5. Compagnia Quirino-D'Amico.

<sup>285</sup> *Il giardino dei Ciliegi* di Anton Čechov, regia di Orazio Costa, Compagnia del Teatro Quirino, scene di Tullio Costa, costumi di Valeria Costa, musiche di Renzo Rossellini, con Sarah Ferrati (Ljuba), Camillo Pilotto (Lopachin), Sergio Tofano (Gaiev), Salvo Randone (Trofimov), Giovanna Galletti (Varja), Edda Albertini (Anja), Giusi Dandolo (Dunjaša), Paolo Panelli (Epichodov), Antonio Battistella (Firs), Nora Ricci (Carlotta), Manlio Busoni, Adolfo Celi, Ignazio Botic, Nino Dal Fabbro, Rossella Falk, Franco Giacobini, Flora Carabella, Teatro Quirino di Roma, 12 dicembre (1946).

<sup>286</sup> *Lettera di Silvio D'Amico a Eugenio Saccenti*, 18.12.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 5. Compagnia Quirino-D'Amico.

prima non vi sia stato accordo con il capocomico, e la spesa relativa non sia stata preventivamente concordata ed approvata dal direttore della nostra compagnia, e ratificata, rendendola esecutiva, dalla nostra società»<sup>287</sup>.

Ripensando all'apertura de *Il giardino*, in alcune note di regia scritte per una possibile ripresa dell'opera, si scatenarono nella mente di Costa diverse elucubrazioni che gli fecero immaginare il ritorno nei luoghi dell'infanzia come una sorta d'incontro poetico, dove sarebbero riaffiorati i ricordi del passato. Secondo il regista, l'opera di Čechov rappresentava la continua rivoluzione della vita, «la sostituzione dei servi attivi ai padroni inetti, modulati da letterati, innamorati dei momenti perché muoiono, estranei ai sopravvivenenti perché troppo vivi»<sup>288</sup>.

Qualche tempo prima, in un suo quaderno, Costa aveva raccolto e composto diverse poesie su *Il giardino dei ciliegi* e si era convinto che il dramma cecoviano contenesse una caratteristica tipica delle opere classiche, in cui le creature della scena venivano mostrate come le parti di un unico personaggio, come dei piccoli frammenti di un'anima collettiva<sup>289</sup>.

Nel medioevo il dramma cristiano aveva mostrato per la prima volta un protagonista diverso dagli altri personaggi, una caratteristica che era prevalsa nel dramma romantico, dove la realtà veniva vista attraverso gli occhi del protagonista e gli altri personaggi agivano solo in funzione del proprio ruolo, che poteva assecondare o combattere quella realtà. Il dramma di Čechov, quindi, secondo Costa, riuniva in esso le caratteristiche fondamentali sia del dramma classico che del dramma romantico. In questa ipotetica ripresa del dramma, il regista aveva pensato di far scaturire la scena e il movimento direttamente dal testo, pur trovando delle difficoltà nella realizzazione della scena ideale, che avrebbe rappresentato efficacemente le indicazioni dell'autore, così da rendere espressivi quegli elementi che nel corso del tempo avevano perso o cambiato di significato<sup>290</sup>.

La prima scena avrebbe dovuto rappresentare la stanza dei bambini, il luogo in cui aveva avuto sfogo la fantasia infantile, dove sarebbe stato possibile far riaffiorare i ricordi e le visioni del passato. In proposito, l'autore aveva fornito poche indicazioni, menzionando solo alcuni oggetti che avrebbero contribuito a far sì che le antiche visioni tornassero, accanto ad altri elementi che Costa aveva pensato d'inserire, come ad esempio un vecchio strumento musicale o un corridoio, che avrebbero donato a tutto l'ambiente una sorta di atmosfera fantastica:

---

<sup>287</sup> Lettera di Eugenio Saccenti a Teofilo Mariani, 26.12.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 5. Compagnia Quirino-D'Amico.

<sup>288</sup> Orazio Costa, *Note alla regia*. "Il giardino dei ciliegi", in «Lo spettatore critico», A. II, N. 4, febbraio 1955, p. 121.

<sup>289</sup> Cfr. Orazio Costa, *Quaderno 3*, 4 febbraio 1943 – 29 agosto 1943; 25 febbraio 1951 – 30 dicembre 1951, (versione digitale), Fondo Orazio Costa.

<sup>290</sup> Cfr. Orazio Costa, *Note alla regia*. "Il giardino dei ciliegi", cit.

Ma vi potrebbe, io direi: dovrebbe esservi, un'antica spinetta assordata fra i suoi tarlati tasti, le sue corde ronzanti [...]. Se potesse esistere un lungo corridoio (ciò potrebbe sempre avvenire in cinematografo, ma rifletti con quanto scarso significato e valore!) vi si vedrebbero risorgere da lungi i personaggi al mondo fantastico, all'atmosfera «stanza dei bambini», perdendo via via la rumorosa evidenza realistica con la quale sono sbarcati dalla carrozza con bauli, cani e valigie, e passando dal chiasso mondano e lontano alla mistica pudicizia di una voce trattenuta come all'interno di una chiesa: il tempio dell'infanzia<sup>291</sup>.

Secondo Costa, gli oggetti e la stanza avrebbero assunto la loro vecchia forma, in cui si sarebbe inserito il ricordo di una danza infantile, che sarebbe scomparso con il procedere del racconto, mentre tutto ritornava al suo stato reale. Un effetto puramente cinematografico che in teatro sarebbe stato quasi sicuramente difficile da realizzare e comprendere. La stanza, quindi, avrebbe assunto un colore che con i vari effetti di luce avrebbe contribuito a incalzare la psicologia dei personaggi. Una tonalità di azzurro che nell'ultimo atto avrebbe aiutato a mostrare la mancanza del vecchio mobilio.

Per la scena della campagna al crepuscolo, invece, l'autore aveva fornito fin troppe indicazioni, perché venissero inserite tutte nella rappresentazione, caricandole opportunamente del loro significato. Gli elementi principali di questa scena sarebbero dovuti essere dei pioppi, un fiume e dei pali telegrafici, a cui Costa aveva pensato di far riacquistare la loro potenza evocativa, attraverso determinati accorgimenti tecnici:

Quindi la campagna ha come suoi elementi dei pioppi che rappresentano in un certo senso, il fiume vicino, e quel tanto di fluviale che c'è in questa poesia ricca di lenti meandri. Il filare dei pioppi può dare un'impressione di infinità con una prospettiva digradante. In simmetria con i pioppi vi è il «filare» dei pali telegrafici. Questo elemento ha in realtà perduto assai della sua poesia «fin di secolo». Bisogna ricordare la pascoliana «immensa arpa sonora al vento» e pensare all'idea di arcani collegamenti che poteva suscitare la novità della magra alberata dei frutti di vetro verde sostenente le lunghe corde di rame squillante, per comprenderne la sottolineata presenza<sup>292</sup>.

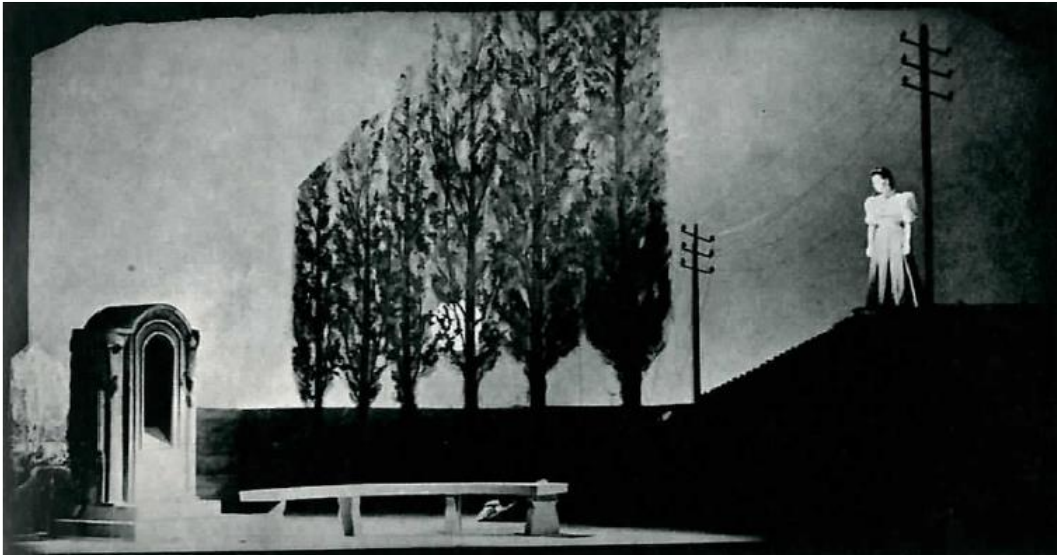
In questo caso, Costa intendeva restituire ai pali telegrafici la loro forza poetica, grazie all'introduzione di alcuni momenti di vento, rievocando la musicalità della loro figura per risvegliare in molti spettatori i ricordi della loro infanzia, in cui ammiravano quei fili rapiti dalla loro maestosità. Anzi immaginava addirittura che alcuni personaggi potessero ripetere quel gesto di mettere l'orecchio sul palo, come facevano loro da bambini, prefigurando forme fantastiche e suoni misteriosi. Questa scena, inoltre, avrebbe dovuto contenere altri due elementi, una cappella diroccata e delle pietre tombali, che fondendosi insieme avrebbero dato vita a un cimitero padronale diroccato, donando a tutto l'ambiente un triste alone di morte. Tuttavia, per evitare che la scena sprofondasse nel macabro, Costa aveva pensato d'inserire una vegetazione tipica da parco

---

<sup>291</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>292</sup> *Ivi*, p. 123.

romantico, inducendo nei visitatori una sorta di malinconia poetica. Nel fondo della scena, quindi, si sarebbe dovuta intravedere la grande città avvolta dalla foschia del fiume. Un'immagine che si sarebbe potuta sostituire con un piccolo ruscello, dove uno dei personaggi avrebbe finto di fare il bagno. Qui il regista aveva immaginato che uno degli attori potesse comporre durante le prove, alcune parti di chitarra per riempire i silenzi e risvegliare l'essenza poetica della scena, oltre a donare una precisa coloritura alle sensazioni e ai sentimenti propri e degli altri personaggi.



3. *Il giardino dei Ciliegi* di Anton Čechov, regia di Orazio Costa, Compagnia del Teatro Quirino, scene di Tullio Costa, costumi di Valeria Costa, musiche di Renzo Rossellini, Teatro Quirino di Roma (1946).

La scena dell'antico salone delle feste, infine, avrebbe dovuto far risaltare la distanza esistente tra questo tipo di ambiente e le altre persone, dove solo il personaggio di Ljuba e forse quello di Anja si sarebbero trovati a proprio agio. Secondo le intenzioni di Costa, questo luogo sarebbe stato caratterizzato da colori di gusto antico, richiamando in tal senso proprio il personaggio di Ljuba e quello del vecchio maggiordomo Firs, il quale sarebbe apparso in forte contrasto con la vivacità dei costumi degli altri invitati. I colori avrebbero contribuito ad accentuare il divario fra la realtà del passato, espressa da questo luogo e la realtà del presente, amplificata dall'accompagnamento musicale, sprigionando una nota d'amore straziante per la caducità delle cose materiali. Per la danza dell'antico salone delle feste, Costa avrebbe voluto utilizzare ancora un espediente cinematografico per mostrare l'enorme differenza esistente tra la maestosità degli eventi avvenuti in passato in questo luogo e la goffaggine degli eventi reali. La musica della vecchia danza, dunque, avrebbe richiamato un accompagnamento classico, mentre il passaggio alla danza reale sarebbe stato

sottolineato da alcuni accordi dissonanti, che avrebbero ripreso in maniera del tutto ironica lo stesso motivo<sup>293</sup>.

Nell'ultima scena sarebbe dovuta ritornare la stanza dei bambini completamente spoglia, con degli evidenti segni sui muri, che avrebbero evidenziato la mancanza degli oggetti restituendo così una tremenda sensazione di vuoto. Secondo Costa, quest'ultima desolante immagine sarebbe stata accompagnata dal suono del corno di un pastore avvertito in lontananza o da una musica elettronica preregistrata contenente dei suoni naturali, compresi i colpi finali delle scuri sugli alberi.

L'autore, inoltre, aveva previsto anche un'altra scena che Costa aveva pensato di realizzare ancora con un espediente cinematografico. Si trattava di un'ipotetica scena introduttiva che avrebbe dovuto precedere l'apertura del dramma, in cui si sarebbe intravisto il giardino dei ciliegi attraverso le finestre della casa, avvolto nella luce del mattino per poi passare direttamente alla scena del primo atto. Per Costa, il suono caratteristico di quest'ambiente sarebbe stato quello delle ciaramelle, che avrebbe contribuito a risvegliare i ricordi infantili, donando una precisa connotazione musicale al paesaggio iniziale e allo stato d'animo di Ljuba<sup>294</sup>.

I propositi di Costa di costruire quel mondo surreale suggerito dall'opera cecoviana, non trovarono una completa realizzazione, tanto che nelle sue note di regia arrivò a pensare che l'unico modo per dare consistenza alle figure di Firs e Carlotta sarebbero stati degli espedienti cinematografici. I suoi appunti possedevano un carattere tipicamente cinematografico, impossibile da realizzare in teatro, a causa dell'ovvia difficoltà a trasporre quel tipo d'idee attraverso mezzi artistici così differenti. Secondo le convinzioni del regista, la trasposizione su un piano surreale avrebbe restituito al dramma cecoviano la sua vera essenza poetica. Una componente che in passato era stata messa in ombra per la scarsità di mezzi a disposizione. Gli esempi più lampanti delle sue asserzioni riguardavano i personaggi di Firs e Carlotta e soprattutto il suono della "corda che si spezza", che avrebbe voluto trasfigurare sul piano cinematografico, prendendo coscienza quasi all'istante del fatto che in teatro alcune delle sue trovate sarebbero state quasi sicuramente fraintese o avrebbero lasciato il pubblico del tutto indifferente:

Questa «corda che si spezza» è la violenta affermazione di un mondo surreale che si fa strada, quasi per esplosione, nel mondo naturalistico nel quale è fiorito Cecov [sic] e dal quale, vivendo di teatro, non si poteva sottrarne [sic]. Ma sensibile, come ogni poeta, al mondo artistico imminente, si uniformava a quell'altro solo apparentemente, mentre più o

---

<sup>293</sup> Cfr. *Ivi*.

<sup>294</sup> Cfr. *Ivi*.

meno inconsciamente, andava esprimendo, con gli elementi che gli si offrivano, e che allora erano i soli con i quali potesse farsi intendere, un mondo poetico di più libera e vasta fantasia<sup>295</sup>.

Secondo le sue intenzioni, Costa avrebbe voluto restituire il giusto valore proprio ai personaggi di Firs e Carlotta, poiché la critica e le rappresentazioni del passato ne avevano svalutato ampiamente l'importanza. In particolar modo, avrebbe voluto evidenziare come la figura del vecchio maggiordomo rappresentasse, in un tono decisamente surreale, la ricchezza e la nobiltà della famiglia di Ljuba ormai svanite, mentre il personaggio di Carlotta incarnava quel mondo surreale presentato da Čechov, accostabile alla rappresentazione di quegli elementi magici introdotti dal clown shakespeariano.

Poco dopo l'allestimento de *Il giardino dei ciliegi*, Gassman scrisse ancora a Costa confidandogli di essere «saturato di cinema fino alle gengive. E non vedo l'ora di essere fra voi»<sup>296</sup>. L'attore lo esortava a leggere un dramma di Bontempelli, *Venezia salvata*, che lo aveva a dir poco impressionato. L'autore sarebbe stato molto contento nel consegnare alla loro compagnia l'allestimento del testo. Per quel che riguardava la sostituzione del Tanaka, invece, aveva letto *Il principe di Homburg*, ma non lo riteneva un dramma adatto alla rappresentazione, almeno non per ottenere il consenso unanime del pubblico e della critica. La sua idea era di pensare ad un'opera tra *Fantasio+Jones* e *Da mezzogiorno a mezzanotte*: «Senza dubbio sarebbero entrambi degli spettacoli di grande interesse e capaci di assolvere insieme ai requisiti dell'arte e del richiamo»<sup>297</sup>. In entrambi i casi, secondo Gassman, avrebbero trovato la soluzione migliore per mettere in atto la loro collaborazione.

Il 18 gennaio 1947 Costa mette in scena, con la Compagnia del Quirino, *Un ispettore in casa Birling* di John B. Priestley, al Teatro Quirino di Roma<sup>298</sup>.

La situazione della compagnia era arrivata ormai ad un punto di svolta. L'intricata vicenda del Tanaka sembrava essersi risolta in favore di Costa. L'Agenzia Letteraria Internazionale stava trattando l'acquisto del dramma per suo conto, facendo valere un'opzione sui diritti detenuti da Grassi, evitando in questo modo che l'amicizia tra i due si guastasse. La cosa purtroppo sarebbe stata regolarizzata non prima della fine del mese di febbraio<sup>299</sup>.

---

<sup>295</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>296</sup> *Lettera di Vittorio Gassman a Orazio Costa*, 23.12.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 2. 1941-54.

<sup>297</sup> *Lettera di Vittorio Gassman a Orazio Costa*, [s.d.], Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 2. 1941-54.

<sup>298</sup> *Un ispettore in casa Birling* di John B. Priestley, regia di Orazio Costa, Compagnia del Teatro Quirino, scene di Orazio Costa, con Salvo Randone, Camillo Pilotto, Manlio Busoni, Giovanna Galletti, Antonio Battistella, Jone Morino, Teatro Quirino di Roma 18 gennaio (1947).

<sup>299</sup> Cfr. *Lettera dell'A.L.I. a Orazio Costa*, 19.10.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo di Milano 1945-49; *Lettera dell'A.L.I. a Orazio Costa*, 12.11.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 5. Compagnia

A pochi giorni dalla conclusione della questione, invece, Costa annunciò inaspettatamente le sue dimissioni dalla carica di direttore della Compagnia del Quirino, a causa di gravi problemi di salute. Per tutta risposta, Saccenti gli comunicò che avrebbe accettato le sue dimissioni solo dopo aver accertato le sue reali condizioni di salute e dietro suo esplicito consenso a sospendere ogni sua attività artistica, compresa quella cinematografica, fino alla fine della stagione. In qualsiasi caso, la compagnia avrebbe chiuso i battenti solo dopo aver ultimato le repliche de *Il giardino dei ciliegi*<sup>300</sup>.

#### 4.3. La collaborazione con il Piccolo di Milano

A seguito dello scioglimento della Compagnia del Quirino, il 18 aprile 1947 Costa mette in scena, con gli Allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica e gli Alunni del Collegio Urbano, *Representatio Herodis*, un dramma liturgico in latino di un anonimo dell'XI secolo, nell'Aula magna del Collegio Urbano di Propaganda Fide di Roma<sup>301</sup>.

Dapprincipio era stato chiesto a D'Amico «[...] di fare eseguire qualche scena dello stesso “mistero”, ma senza apparato o con apparato estremamente sommario, nell'aula magna del collegio, davanti a un pubblico prevalentemente ecclesiastico»<sup>302</sup>. Alla rappresentazione avrebbe dovuto partecipare anche un'accademia poetica e musicale, ma rispetto all'idea iniziale, il testo del *Mistero* fu sostituito infine dal dramma liturgico.

Sul finire della stagione, venne inaugurato il primo teatro a formazione stabile nella storia del teatro italiano<sup>303</sup>. La nuova istituzione nacque da un'idea di Paolo Grassi e Giorgio Strehler, i quali dichiararono di essersi rifatti per ampi tratti sui principi esposti da D'Amico, ritenendolo una sorta

---

Quirino-D'Amico; *Lettera dell'A.L.I. a Orazio Costa*, 20.11.1946, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo di Milano 1945-49; *Lettera dell'A.L.I. a Orazio Costa*, 19.02.1947, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 4. 1945-46-47-48-49+38.

<sup>300</sup> Cfr. *Telegramma di Eugenio Saccenti a Orazio Costa*, 22.02.1947, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 5. Compagnia Quirino-D'Amico.

<sup>301</sup> *Representatio Herodis*, dramma liturgico in latino di un anonimo dell'XI secolo, regia di Orazio Costa, Allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica, Alunni del Collegio Urbano, musiche curate dal maestro Praglia, con gli allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica, Geraldo Moylan, Roberto Louys, Giorgio De Souza, Adriano Ddungu, Francesco Segula, Ricardo Hentz, Eugenio Kenny, Carlo Jamada, Giovanni Cavanagh, Aula magna del Collegio Urbano di Propaganda Fide di Roma, 18 aprile (1947).

<sup>302</sup> *Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa*, 22.02.1947, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Inoltre, in quella lettera D'Amico avvertiva Costa della possibilità di allestire il *Mistero* durante il Congresso della Pax Romana, al quale avrebbero partecipato laureati e studenti cattolici, dietro richiesta di Diego Fabbri. Lo spettacolo sarebbe stato allestito in un teatro o addirittura in Vaticano alla presenza del Papa, e vi avrebbero preso parte allievi ed ex allievi dell'Accademia.

<sup>303</sup> Il 14 maggio va in scena *L'Albergo dei poveri* di Maksim Gor'kij, traduzione di Giorgio Strehler, regia di Giorgio Strehler, Compagnia del Piccolo di Milano, scene di Gianni Ratto, costumi di Ebe Colciaghi, con Armando Alzelmo, Antonio Battistella, Tino Bianchi, Lilla Brignone, Marcello Moretti, Salvo Randone, Gianni Santuccio, Giorgio Strehler, Elena Zareschi, Lia Zoppelli, Piccolo Teatro di Milano (1947).

di padre spirituale della loro impresa. I due avevano cercato di riprendere i vari tentativi più volte falliti da D'Amico di scardinare il vecchio sistema produttivo e cambiare la composizione delle compagnie. La loro impresa si sarebbe fondata su un sistema organizzativo-gestionale che avrebbe previsto, oltre al luogo in cui realizzare gli spettacoli, una scuola dove formare degli interpreti capaci di dare vita ad un nuovo tipo di compagnia. Il Piccolo di Milano, dunque, creò un compromesso importante nella gestione dei fondi destinati al teatro di prosa, dal momento che Grassi giustificò l'acquisizione delle sovvenzioni definendo il suo teatro come un servizio pubblico. La sua intuizione geniale fu quella di creare una tensione tra il Municipio e lo Stato, che si risolse facendo ottenere al teatro di prosa dei benefici che in precedenza erano stati riservati solo ai teatri dell'Opera. Questo nuovo modello di teatro stabile venne ripreso da tutti gli altri teatri che avevano iniziato ad essere diretti dai nuovi registi, aprendo così una nuova era per il teatro italiano e diventando la norma del nostro sistema teatrale. Tuttavia, le intenzioni di Grassi e Strehler, inizialmente, erano state altre. Il loro era stato un tentativo più o meno complicato di riprodurre il sistema adottato dai vari teatri d'arte, sorti all'inizio del secolo nelle altre città europee, non di creare il prototipo del Teatro Nazionale Italiano<sup>304</sup>.

Accantonati gli screzi per la vicenda del Tanaka, nel mese di giugno Grassi propose a Costa di dirigere nel suo Teatro un testo di Paul Claudel, *L'annuncio di Maria*, pensando di scritturare la Albertini per la parte di Violaine. Le sue intenzioni, però, non trovarono conferma e la collaborazione con Costa venne rimandata<sup>305</sup>.

Nell'ottobre del 1947 iniziò una lunga trattativa tra Costa e Grassi per decidere quale lavoro il regista avrebbe dovuto portare in scena nel corso della nuova stagione al teatro milanese.

Rispetto alla precedente idea di allestire il testo di Claudel, il loro progetto cambiò all'improvviso. Grassi confidò a Costa di aver pensato ad allestire un dramma di Ugo Betti. Lo esortava, inoltre, ad intercedere per lui presso Diego Fabbri per far ottenere al suo teatro un anticipo direttamente da Andreotti<sup>306</sup>.

Poco tempo dopo, Costa riferì a Grassi che Betti si era impegnato con l'Istituto del Dramma Italiano (IDI) per la messa in scena di *Corruzione al palazzo di giustizia*. Lo scrittore, però, aveva

---

<sup>304</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*. La generazione dei registi, Roma, Bulzoni Editore, 2008; Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento*. Fenomenologie e strutture: 1906-1976, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2003.

<sup>305</sup> Cfr. *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 24.03.1947, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

<sup>306</sup> Cfr. *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 04.10.1947, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.



tutta l'intenzione di farsi restituire il dramma, proponendone un altro, per accontentare la richiesta dell'amico Costa, che così avrebbe portato in scena la sua opera nel teatro di Grassi: «Io penso che in fin dei conti si può aspettare un momento, tanto più che per varie ragioni credo che Betti finirà per lasciare *Corruzione al Piccolo*»<sup>307</sup>.

Per tutta risposta, Grassi si mostrò propenso a seguire il consiglio di Costa «e attendere le decisioni di Betti, che tu del resto sei in grado di sollecitare»<sup>308</sup>. Grassi insisteva affinché Costa chiedesse aiuto a Fabbri per far ottenere al Piccolo un acconto di un milione.

Alla fine del mese, Costa comunicò a Grassi che Betti aveva acconsentito a cedergli la sua opera. Le prove sarebbero iniziate in tutta segretezza nel mese di novembre, discutendo la distribuzione delle parti, subito dopo la prima de *L'uragano* di Ostrovskij messo in scena da Strehler: «Giorgio ti dirà che sabato scorso gli ho telefonato per ottenere di cominciare le prove di “Corruzione” (concessaci da Betti sotto giuramento di assoluta riservatezza) subito dopo “Uragano” cioè l'8 di Novembre»<sup>309</sup>. Alla compagnia si sarebbe dovuto unire anche Salvo Randone, che a causa del dilungarsi delle trattative, s'era impegnato in un altro lavoro. Secondo Costa, però, un tempestivo accordo lo avrebbe convinto ad entrare nel progetto, anche se l'attore stava valutando l'ipotesi di formare una compagnia tutta sua.

Dopo un'attenta valutazione, Grassi si convinse che la messa in scena del lavoro di Betti era un rischio troppo grande: «Varare per terzo il lavoro di Betti è, in ultima analisi, impossibile»<sup>310</sup>. Il successo probabilmente non sarebbe stato garantito. Portare in scena una novità, in quel periodo della stagione, avrebbe aperto delle discussioni, scatenando critiche contrastanti. Grassi piuttosto credeva opportuno allestire un testo del genere nel mese di gennaio.

Secondo Costa, il lungo rinvio avrebbe messo in dubbio non solo la sua partecipazione, ma anche quella di Randone. Betti, invece, non aveva nessun tipo di problema a posticipare la messa in scena del suo dramma<sup>311</sup>.

---

<sup>307</sup> *Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi*, 06.10.1947, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

<sup>308</sup> *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 13.10.1947, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

<sup>309</sup> *Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi*, 30.10.1947, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

<sup>310</sup> *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 03.11.1947, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

<sup>311</sup> Cfr. *Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi*, 06.11.1947, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

Dopo alcuni giorni di silenzio, in cui Costa attendeva lo sviluppo degli eventi, la situazione ebbe una svolta improvvisa.

Grassi proponeva a Costa di sostituire il lavoro di Betti con il *Don Giovanni* di Molière, ritenendola un'opera di maggiore autorevolezza rispetto a quella dello scrittore italiano. Le prove sarebbero iniziate il 9 dicembre. Chiedeva, inoltre, al regista quanti costumi sarebbero serviti per l'allestimento, se avesse voluto affidarne la realizzazione alla Colciaghi, se avesse voluto che le scene fossero preparate dal fratello Tullio o da Gianni Ratto, se avesse diviso la commedia in tre atti o in cinque e quale traduzione avrebbe voluto adoperare. Lui pensava di farne fare una appositamente per il Piccolo, in maniera tale da potersi accaparrare una parte dei diritti. Con questo piccolo stratagemma, il teatro avrebbe risparmiato una cifra importante. Per la distribuzione delle parti, Grassi pensava di affidare il ruolo di Don Giovanni a Santuccio, quello di Sganarello a Pilotto e quello di Elvira alla Brignone, per gli altri ruoli vedeva Strehler interpretare uno tra Gusmano e Don Alonso, Otello Zago – Don Carlos, Franco Parenti – Francesco, Mirella Pardi – Carlotta, Liana Casartelli – Maturina, Marcello Moretti – Pierrot, Dino Riefolo – La Violetta, Antonio Battistella – Dimanche, Armando Alzelmo – Don Luigi ed Edoardo Toniolo – il Commendatore, lasciando scoperti i ruoli di Ragotin e La Remée. Infine, chiedeva a Costa se gli attori avessero dovuto fare anche dei raddoppi<sup>312</sup>.

Costa si mostrò d'accordo con l'idea di Grassi, pur provando un certo rammarico per aver abbandonato così il dramma dell'amico Betti. La sua intenzione era di utilizzare per l'allestimento la traduzione di Lodovici, che si era mostrato propenso a trattarne la concessione senza troppe pretese. Una parte del lavoro l'avrebbe sbrigata lui stesso riordinando la parte in dialetto del secondo atto riportandola in siciliano, secondo le indicazioni dello stesso Molière. Le scene aveva pensato di farle fare al fratello Tullio e i costumi alla sorella Valeria o allo stesso Tullio. Per quel che riguardava la distribuzione delle parti, era d'accordo su quella degli attori principali e su quella di Moretti, meno per le altre due attrici, proponendo di affidare i loro ruoli ad un'allieva e ad un'ex allieva dell'Accademia. Battistella, a suo avviso, era più indicato per la parte di Don Luigi, mentre Alzelmo avrebbe dovuto sostenere un raddoppio. Il Toniolo per lui era inadeguato ad impersonare il Commendatore, avrebbe potuto farlo uno tra Bosic e Strehler: «In fondo è una questione di tempo e di ritmo: ci vedo meglio un regista»<sup>313</sup>. Per i personaggi di Don Giovanni, Sganarello, Donna

---

<sup>312</sup> Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 24.11.1947, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

<sup>313</sup> Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi, fine nov. 47, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

Elvira, il Commendatore e lo Spettro, si sarebbero dovuti preparare dei costumi nuovi, per gli altri invece, si sarebbe chiesto aiuto alla Scala, ricercando degli abiti già pronti.

Grassi si mostrò d'accordo con Costa su tutti i punti. Rimaneva aperta soltanto la questione della distribuzione delle parti, se per i personaggi principali non c'era nulla da eccepire, per gli altri ruoli bisognava ancora trovare un linea comune. Grassi pensava di affidare la parte di Carlotta alla Pardi e mettere a riposo la Sperani. Maturina sarebbe stata incarnata da un'accademista. Per i fratelli di Elvira, uno lo avrebbe potuto fare Ettore Conti, mentre l'altro lo si sarebbe potuto scovare in Accademia. Il ruolo di Francesco sarebbe stato ricoperto da Franco Parenti e Strehler avrebbe potuto fare il Commendatore, per il quale vedeva bene anche Sabbatini. Le prove sarebbero iniziate il giorno dopo la prima di *Querela contro ignoto* di Georges Neveux, con la regia di Mario Landi, che avrebbe debuttato, il 17 dicembre, al Piccolo Teatro<sup>314</sup>.

Grassi era piuttosto sicuro della riuscita dello spettacolo, tanto da confidare a Costa: «Ho moltissima fiducia nel Don Giovanni e nella tua splendida regia. Cercheremo di contemperare la miseria del teatro italiano con la nostra fede e i nostri ideali. [...] Caro Orazio, cerca di venire vivacissimo e scatenatissimo fra noi, pronto a varare un delizioso Don Giovanni»<sup>315</sup>.

E lo stesso anche Strehler: «Caro Orazio! Due righe prima del tuo Don Giovanni. Sono certo del valore e dell'esito del tuo lavoro e davvero non saprei dirti cose che tu non conosca e non abbia capito. Tra di noi c'è sempre stato il modo di essere vicini oltre il gesto e le parole. [...] Un tuo successo queste sere sarà un mio successo»<sup>316</sup>.

Grassi, però, continuava ad insistere sulla parte di Carlotta, che avrebbero dovuto affidare per forza alla Pardi. Inoltre, pregava Costa di inviargli il copione al più presto in maniera tale da essere pronto per l'inizio delle prove e di mandare dei figuranti per fare una ricerca costumi alla Scala<sup>317</sup>.

Costa gli rispondeva che il copione lo avrebbe avuto in breve tempo, tranne il secondo atto che stava ancora provvedendo a riscrivere: «[...] spero che venga bene, ma non ne so ancora nulla. Alla peggio lo porterò io. Abbiate pazienza non sono un rapido, ma un preciso, che qualche volta può

---

<sup>314</sup> Cfr. *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 01.12.1947, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

<sup>315</sup> *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 04.12.1947, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo Teatro di Milano 1945-49.

<sup>316</sup> *Lettera di Giorgio Strehler a Orazio Costa*, 1948, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo Teatro di Milano 1945-49.

<sup>317</sup> Cfr. *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 08.12.1947, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

voler dire apparentemente lento»<sup>318</sup>. Per i costumi aveva pensato di recuperare a Firenze quelli che la sorella Valeria aveva preparato per *La dodicesima notte* all'Eliseo nel '38. Riguardo alle parti, era deciso che Santuccio avrebbe fatto Don Giovanni, Pilotto – Sganarello, la Brignone – Elvira, Moretti – Petrucchio e Battistella – Don Luigi, ma forse lo vedeva meglio per la parte di Domenica. In tal caso, Alzelmo avrebbe fatto un raddoppio interpretando sia Domenica che Gusmano. Per gli altri ruoli, era colto da molti dubbi e chiedeva a lui e a Strehler di consigliarlo per il meglio.

Grassi batteva molto con Costa per affidare la parte di Carlotta alla Pardi per questioni di compagnia. La cosa più urgente rimaneva la consegna del copione e quella dei figurini per non perdere alcun giorno di prove. Lo pregava, inoltre, di sistemare la questione con Lodovici per la traduzione: «Bisognerebbe che lui rinunciassero a una parte dei diritti a nostro favore. Io non gli scrivo per il momento in attesa che con solidarietà ed amicizia gli parli tu e mi dica tu»<sup>319</sup>.

Iniziate le prove, però, Costa incontrò diverse difficoltà. Alcuni attori saltarono degli incontri, ritenendo inutili tutte quelle ripetizioni. La maggior parte di loro, dopo un primo approccio promettente con la parte, era caduto nella noia e nella consuetudine. In una lettera molto allarmante, Costa faceva presente a Grassi che Santuccio affrontava la sua parte con assoluta indifferenza: «Poi si consolerà trovando qualche cretino che viene da Parigi e che gli dirà che l'ha fatta meglio di Jouvett»<sup>320</sup>. Il regista stava pensando seriamente di cambiare la parte a Moretti, perché l'attore si preoccupava «in maniera del tutto assurda delle mediocri difficoltà linguistiche della parte e tutto preso da quelle tralascia ogni altro studio che dovrebbe portarlo all'interpretazione comica brillantissima della graziosa parte»<sup>321</sup>. Anche Parenti e Conti avevano delle difficoltà con la caratterizzazione del loro personaggio. Quest'ultimo si mostrava piuttosto svogliato, soprattutto nelle lezioni di scherma impartitegli da Sbragia. Gli unici ad essere in perfetta armonia con il loro personaggio erano Pilotto e Battistella. Costa, inoltre, si lamentava con Grassi di non essere stato informato del fatto che Alzelmo era siciliano: «Purtroppo per servirsi bene di uno strumento imperfetto e delicatissimo quale è sempre una compagnia bisognerebbe conoscere a fondo tutti gli elementi»<sup>322</sup>. Per la parte del Commendatore ancora non si era deciso nulla, né chi avrebbe dovuto interpretarlo.

---

<sup>318</sup> Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi, 09.12.1947, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

<sup>319</sup> Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 11.12.1947, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

<sup>320</sup> Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi, 05.[01.1948], Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

<sup>321</sup> *Ibidem*.

<sup>322</sup> *Ibidem*.

Nel frattempo il fratello Tullio gli aveva consegnato il bozzetto per il figurino della statua che avrebbe dovuto realizzare la Colciaghi. L'idea di Costa era quella di far indossare nel quinto atto delle maschere al personaggio dello Spettro e del Commendatore, per questo motivo avrebbe voluto incontrare la persona che gli preparava le maschere. Infine, avrebbe voluto chiedere a Strehler di interpellare il consulente musicale del teatro «per avere da lui alcune note di canzone del seicento che deve intonare o meglio stonare Pilotto»<sup>323</sup>, oltre a pregarlo di trovare una serie di rumori che si sarebbero potuti inserire nella rappresentazione.

Riguardo all'intuizione delle maschere, in un suo quaderno, Costa aveva elaborato alcune considerazioni sul loro uso, che gli avevano fatto supporre di poter realizzare uno spettacolo fatto completamente di maschere. In questo modo, secondo il regista, gli attori avrebbero potuto interpretare più parti, secondo l'uso che avrebbero fatto delle maschere:

Oggi, andata in scena del Don Giovanni, durante le ultime prove di ritocco per il fantasma, con due maschere ho avuto per la prima volta l'idea d'uno spettacolo di "Maschera" recitato da uno (o più) attori con molte maschere variamente disposte. In testa (davanti e dietro o sulle orecchie) sulle mani (2 o anche 4) ecc. ecc. e tanti personaggi quante maschere<sup>324</sup>.

In una lettera inviata a D'Amico, Costa lo informava che anche Jovet in quel periodo stava mettendo in scena il *Don Giovanni*: «Jovet ci ha aggiunto di suo (non so da dove prese) due scene e ne ha dato una interpretazione, a quanto ho capito, insistentemente tragica»<sup>325</sup>. L'intenzione di Costa, invece, era quella di creare una tensione tra i poli opposti su cui si fondava il dramma, passando dal clima tragico a quello comico, dalla tragedia alla farsa. Tuttavia, riteneva che gli attori italiani non erano in grado di avvicinarsi alla tragedia in maniera adeguata, perché avevano il vizio di avvolgere in una specie di involucro il significato delle loro battute, oscurandone il senso: «Io in scuola e in scena mi sforzo a fargli strappare almeno un po' questa carta, perché qualcosa si veda, ma l'ambizione che avevo di obbligarli a rinunciarci affatto è troppo lontana da una qualunque probabilità di sortire alcuno effetto»<sup>326</sup>. Oltre alle difficoltà del *Don Giovanni*, Costa confidava a D'Amico le sue perplessità circa la riorganizzazione del Ministero, che forse sarebbe stato affidato di nuovo a De Pirro e ad altri personaggi che non vedevano di buon occhio il loro lavoro.

Riguardo al *Don Giovanni*, D'Amico esortava Costa a stare in guardia, dal momento che in passato anche la critica francese aveva stroncato il dramma, ritenendolo uno dei lavori più complicati e ambigui di Molière:

---

<sup>323</sup> *Ibidem*.

<sup>324</sup> Orazio Costa, *Quaderno 2*, 16 gennaio 1948 – 17 febbraio 1951, (versione digitale), Fondo Orazio Costa, p. 3.

<sup>325</sup> *Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, 01.01.1948, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

<sup>326</sup> *Ibidem*.

[...] ho scoperto che il più molieriano di tutti i critici francesi, il praticone Sarcey, lo trovava fatto malissimo, disorganico: non costruzione delle scene, ma giustapposizione di scene, alcune bellissime altre meno belle. Altri denunciano l'incoerenza del personaggio; altri le incongruenze dell'opera, in parte realistica e credibile, in parte ammazzata da un falso soprannaturale, in cui l'autore, diversamente da Tirso, non crede<sup>327</sup>.

D'Amico, inoltre, chiedeva a Costa il suo contributo per la stesura delle voci Maschera teatrale, Recitazione, Regia e Teatro per l'Enciclopedia dello Spettacolo, che aveva da poco iniziato i lavori. D'altra parte, si lamentava anche lui con il suo allievo della candidatura di De Pirro, il quale, però, aveva trovato dei sostenitori in Guerrieri, Betti e Lodovici.

Costa era convinto che il pregio maggiore dell'opera di Molière si trovasse «proprio in questa sua sorprendente novità, in questa furiosa girandola di personaggi e di scene attorno al perno di questo eroe così stupendamente coerente e incoerente»<sup>328</sup>. Il regista ribadiva in questo modo a D'Amico la sua predilezione per quel dramma, avvisandolo che non avrebbe potuto partecipare alla stesura delle voci per l'Enciclopedia dello Spettacolo, perché sommerso dal troppo lavoro. Oltretutto la messa in scena de *Le baccanti* al Teatro La Scala era stata anticipata a febbraio e per questa ragione, forse, avrebbe dovuto rinunciarci. Per la questione del Ministero lo persuadeva a consigliarsi con Salvini, poiché riteneva impossibile che anche lui fosse d'accordo con gli altri.

Il 16 gennaio Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Milano, il *Don Giovanni* di Molière, al Piccolo Teatro di Milano<sup>329</sup>.

Nel corso delle riprese, purtroppo, Costa riscontrò ancora una volta negli attori un approccio recitativo sbagliato nei confronti dell'opera. La noia e la stanchezza avevano preso definitivamente il sopravvento. In una lettera inviata a Grassi gli comunicava che gli unici a seguire le sue indicazioni erano stati Pilotto, Moretti e la Pardi: «E anche loro con che altro tono, con che imprecisione, con che stanchezza, con che noia! Bada che così lo spettacolo è proprio triste, sporco, approssimativo, non dico dilettantesco»<sup>330</sup>. L'interpretazione degli altri aveva assunto un tono decadente rispetto a quello raggiunto nelle prime repliche. In una prova stabilita per riportare gli attori al giusto livello interpretativo, la Brignone si assentò, scatenando le ire di Costa. Il regista era

---

<sup>327</sup> Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 05.01.1948, Fondo Orazio Costa, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'Amico.

<sup>328</sup> Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 07.01.1948, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

<sup>329</sup> *Don Giovanni* di Molière, traduzione di Cesare Vico Lodovici, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Milano, scene di Tullio Costa, costumi di Ebe Colciaghi, con Gianni Santuccio (Don Giovanni), Camillo Pilotto (Sganarello), Lilla Brignone (Donna Elvira), Marcello Moretti, Giancarlo Sbragia, Ettore Conti, Antonio Battistella, Franco Parenti, Mirella Pardi, Giuliana Bellini, Mario Tadini, Armando Alzelmo, Otello Zago, Dino Riefolo, Piccolo Teatro di Milano, 16 gennaio (1948). Cfr. [archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=8#a/05.07.2019](http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=8#a/05.07.2019), dove è possibile visionare le otto fotografie scattate da Giuseppe Signorelli, relative allo spettacolo messo in scena da Costa al teatro milanese.

<sup>330</sup> Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi, s.d., Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

convinto che in questo modo lo spettacolo sarebbe caduto in maniera definitiva nell'approssimazione. Inoltre, confidava a Grassi che avrebbe provveduto ad inviare alla Brignone un biglietto, per chiarire l'increscioso equivoco ed avere dall'attrice delle spiegazioni circa il suo comportamento<sup>331</sup>.

D'altra parte, la rappresentazione ottenne una buona accoglienza di pubblico e venne replicata per tutto il mese di gennaio. Grassi tenne informato Costa circa l'andamento dello spettacolo. La critica gli aveva riservato articoli favorevoli e il pubblico mostrava ogni sera vivi apprezzamenti: «Sono lieto e orgoglioso che tu abbia colto con noi, da noi, non soltanto un successo artistico, ma un successo economico, un successo di platea, che è quel che più conta»<sup>332</sup>.

Terminata la sua collaborazione con il Piccolo di Milano, il 21 febbraio Costa mette in scena *Le baccanti* di Euripide, al Teatro La Scala di Milano<sup>333</sup>.

I contatti tra Costa e lo scenografo Casorati erano iniziati già a novembre. Per l'apertura del dramma, i due avevano pensato di utilizzare un siparietto in tela che avrebbe avvolto il palcoscenico per tutta la durata del prologo, alzandosi, quindi, sulla scena che avevano chiamato "degli scalini": «Il siparietto è grigio – nero – con spruzzi di rosso specie di [?] con una macchia grande centrale su cui è disegnata a semplici e appena leggibili tratti una scena bacchica: Dioniso contornato da figure che danzano e suonano»<sup>334</sup>. Al cambiamento del quadro il siparietto si sarebbe abbassato per rialzarsi subito dopo l'inizio della nuova scena. Per l'ultimo quadro, all'apparizione di Dioniso, Casorati aveva pensato di utilizzare un'immagine che si sarebbe potuta proiettare sul fondo del teatro o sulla folla, ma tutte queste soluzioni sarebbero state concordate soltanto assieme a Costa.

Anche il direttore artistico della Scala Labroca, aveva contattato Costa inviandogli i dettagli per la preparazione dello spettacolo, precisando che la Oltrabella, l'attrice che avrebbe interpretato Agave, «stava già imparando al parte con molta facilità ed anche con molta efficacia»<sup>335</sup>.

---

<sup>331</sup> Cfr. *Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi*, s.d., Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

<sup>332</sup> *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 23.01.[1948], Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo Teatro di Milano 1945-49. Cfr., inoltre, *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 27.01.[1948], Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo Teatro di Milano 1945-49; *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 31.01.1948, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo Teatro di Milano 1945-49, in cui Grassi continua a riferire a Costa il successo del *Don Giovanni*.

<sup>333</sup> *Le baccanti* di Euripide, regia di Orazio Costa, scene e costumi di Felice Casorati, coreografie di Ugo Dell'Ara, musiche del maestro Giorgio Federico Ghedini, direttore d'orchestra Fernando Previtali, maestro del coro Vittore Veneziani, direttore dell'allestimento scenico Nicola Benois, con Augusta Oltrabella (Agave), Piero Guelfi, Annaloro, Carboni, Teatro La Scala di Milano, 21 febbraio (1948).

<sup>334</sup> *Lettera di Felice Casorati a Orazio Costa*, 22.11.1947, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 1. 1945-49.

<sup>335</sup> *Lettera di Mario Labroca a Orazio Costa*, 27.01.1948, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 1. 1945-49.

A causa delle poche prove sostenute, a pochi giorni dal suo debutto, in un suo quaderno Costa si mostrò seriamente preoccupato per la buona riuscita dello spettacolo immaginando d'incappare in un possibile fiasco:

E oggi, 14 febbraio, a sei giorni dall'andata in scena del mio debutto nel teatro lirico, febbricitante, disperato per l'impossibilità di riuscita per uno spettacolo non sufficientemente provato (per ora una prova abortita di 1,30 e tre prove di due ore con intervalli di 15') immagino non so più se con un sopravveniente incubo la mia fine (Penteo sbranato dalle Menadi, un povero regista distrutto dal teatro) dico le battute d'un orrendo suicidio a lieto fine e penso ad un soggetto cinematografico per un "Regista pazzo" un "Pazzo per il teatro"<sup>336</sup>.

La malattia di Costa rese impossibile curare la rappresentazione fin nei minimi dettagli. Nel corso delle repliche, la maggior parte dei coristi si ammalò e lo spettacolo scatenò delle critiche contrastanti.

In seguito, il maestro Ghedini scrisse a Costa un'accurata cartolina comunicandogli tutto il suo dispiacere per l'avversione che la critica e il pubblico avevano riservato al suo lavoro: «Le recite si sono chiuse con un totale di 25 coristi ammalati. Il basso invece avrebbe dovuto ammalarsi molto prima, e sarebbe stata una manna. Malgrado tutto, l'opera – o bene o male – si è tenuta in piedi; anzi alla 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> recita sono mancati i fischiatori. Discussioni e battibecchi in teatro e fuori»<sup>337</sup>...

Conclusa la sua fatica per La Scala, Costa non realizzò più alcun lavoro fino all'apertura della stagione teatrale successiva, quando vide la luce il Piccolo Teatro della Città di Roma, il teatro che il regista aveva aspettato per quasi dieci anni. La svolta istituzionale del Piccolo di Milano aveva aperto nuovi orizzonti e posto i nuovi registi in un ruolo di primo piano rispetto al passato. In tutti questi anni il metodo di lavoro di Costa aveva subito una profonda evoluzione. Dapprincipio le sue idee si erano basate sull'utilizzo di una scena unica ideale, scaturita attraverso lo studio del testo, in cui avrebbe trovato giustificazione il movimento scenico e la caratterizzazione del personaggio. Qui il lavoro con l'attore fu relegato il più delle volte a uno scambio unidirezionale, dove le indicazioni per l'interpretazione della parte arrivavano principalmente da lui e non dall'attore. Nel caso in cui la creazione del personaggio s'incamminava nella giusta direzione, veniva indirizzata e in un certo senso manipolata dalle sue direttive, facendo in modo che la fantasia dell'attore subisse delle profonde costrizioni, quando non veniva addirittura resa incosciente. In seguito il regista continuò a sviluppare ancora le sue idee sul concetto di scena unica ideale. Un esperimento che raggiunse il suo apice in alcuni dei suoi spettacoli più significativi. La svolta metodologica del suo approccio al lavoro con l'attore emerse sin dai primi spettacoli realizzati con il Piccolo di Roma, grazie a una

---

<sup>336</sup> Orazio Costa, *Quaderno 2*, cit., p. 3.

<sup>337</sup> *Cartolina di Giorgio Federico Ghedini a Orazio Costa*, 07.03.1948, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 1. 1945-49.



compagnia formata nella quasi totalità da allievi ed ex allievi dell'Accademia, in cui trovarono riscontro le sue sperimentazioni mimiche.

## CAPITOLO QUINTO

### *IL PICCOLO TEATRO DELLA CITTÀ DI ROMA*

#### *5.1. La prima stagione*

Dopo il fallimento della Compagnia del Quirino, Costa aveva ritenuto altamente improbabile riunire una nuova compagnia contando solo sulle proprie forze. Pensò, quindi, di mettere in piedi un progetto tutto nuovo, accennando brevemente la sua idea a Grassi, il quale si era mostrato molto interessato alla sua proposta: «Jouvet mi ha parlato con vivissimo interesse e con sincera stima di te. Avrei caro che tu mi accennassi (sia pure con l'impegno del segreto) del tuo progetto privato»<sup>338</sup>. Dopo essere stato messo al corrente del piano, infatti, Grassi chiese a Costa di preparare in tutta fretta un preventivo e, soprattutto, di tenere la cosa segreta:

Per l'abbinamento del tuo progetto con il Teatro dell'Università penso che la cosa più urgente ed opportuna da parte tua sia quella di farci avere un preventivo artistico ed economico, cioè l'elenco artistico del nucleo drammatico da te diretto e il suo costo giornaliero, per un eventuale contratto di 5/6 mesi, a partire da ottobre.

Non è indispensabile che tu parli del Teatro dell'Università, basta che tu dica di un teatro a Milano, senza fare dei nomi<sup>339</sup>.

Poco dopo, Grassi accennò a Costa che il progetto era stato avviato, però, al contempo, era sorto un piccolo imprevisto: «Ora l'idea è mia (stammi attento) ma Apollonio se ne è un poco impadronito, ed è lui che guida la cosa, pur essendo io con lui nel comitato direttivo»<sup>340</sup>. Grassi fece capire a Costa che per accordarsi con Apollonio avrebbe dovuto, in qualche modo, accennargli di essere stato invitato da lui ad avanzare le sue proposte, evitando di creare delle inutili incomprensioni. Il problema principale, secondo Grassi, non era quello di trovare un'intesa con Apollonio, ma di scegliere un repertorio adatto, degli artisti che avrebbero accettato delle paghe normali e, soprattutto, contenere i costi di gestione, riducendoli considerevolmente, per fare in modo che la cosa andasse in porto. L'intenzione di Costa era quella di scritturare solo allievi ed ex allievi dell'Accademia e servirsi di personale tecnico-amministrativo di sua fiducia, mentre Grassi

---

<sup>338</sup> *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 18.05.1948, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo Teatro di Milano 1945-49.

<sup>339</sup> *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 04.07.1948, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo Teatro di Milano 1945-49.

<sup>340</sup> *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 10.07.1948, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo Teatro di Milano 1945-49.

lo esortava a inserire fra i suoi allievi dei nomi di sicuro richiamo per il pubblico, facendo ricorso a un personale ridotto, che sarebbe stato ingaggiato di volta in volta sul posto.

Costa pensava ancora di dover formare una compagnia, invece avrebbe dovuto iniziare a pensare in termini di teatro stabile. Dal punto di vista pratico, Grassi riteneva la sua ambizione «assolutamente pura e come tale folle»<sup>341</sup>. Per realizzarla avrebbe dovuto seguire la strada che lui stesso aveva mostrato con il suo teatro, altrimenti avrebbe perso i pochi soldi racimolati prima ancora che la stagione finisse<sup>342</sup>.

In un'altra lettera, Grassi rendeva noto a Costa di aver scritto ai due rettori dell'Università, in particolare al professor Perussia, Rettore Magnifico dell'Università governativa di Milano, che avrebbe incontrato a San Martino per una conferenza e, in quella circostanza, gli avrebbe presentato «il problema nella sua urgenza e nella sua esattezza di termini e di responsabilità»<sup>343</sup>.

La faccenda evidentemente si era complicata oltre il dovuto e Costa aveva pensato bene di agire diversamente, confidando a Grassi la sua intenzione di voler perseguire un altro progetto. L'amico gli augurava ogni bene assicurandolo, ancora una volta, che avrebbe mantenuto il segreto sui suoi propositi futuri: «Manterrò silenzio come chiedi auguroti successo nuova soluzione credi mio rinascimento et affettuosità fraterna»<sup>344</sup>.

Ritornando sui suoi passi, Costa valutò concretamente la possibilità di formare una nuova compagnia con un gruppo di allievi che si erano diplomati nei suoi corsi. L'impresa avrebbe avuto come scopo principale quello di rinnovare la scena teatrale italiana, attraverso un repertorio che avrebbe cercato d'innalzare «il livello culturale del pubblico ed a raffinarne il gusto grazie ai metodi d'interpretazione e di messinscena»<sup>345</sup>.

La compagnia avrebbe concesso agli interpreti usciti dalla scuola di lavorare in un vero teatro d'arte e proseguire la propria esperienza artistica, evitando di finire nelle varie formazioni di giro ed essere costretti a lavorare in un modo differente da quello a cui erano stati addestrati.

---

<sup>341</sup> *Ibidem*.

<sup>342</sup> Si veda, per l'importante ruolo di Apollonio nella fondazione dell'ente milanese, S. Locatelli – P. Provenzano (a cura di), *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano*. Testi e documenti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017.

<sup>343</sup> *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 02.08.1948, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo Teatro di Milano 1945-49.

<sup>344</sup> *Telegramma di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 24.08.1948, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo Teatro di Milano 1945-49.

<sup>345</sup> Orazio Costa, *Relazione Nuova Compagnia*, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa. Il documento è stato riportato integralmente in Appendice insieme ad altri due scritti in cui Costa racconta le vicende del Piccolo Teatro di Roma: Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa; Orazio Costa, *Relazione sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa.

Come scrive Costa, il luogo che avrebbe ospitato i loro spettacoli sarebbe stato il Teatro Quattro Fontane, con il quale stipulano un accordo che avrebbe garantito l'esclusività della sala per un anno. Seguendo i consigli di Grassi, il regista avrebbe affiancato ai suoi allievi alcuni nomi noti della scena teatrale italiana, come Anna Proclemer, Dhia Cristiani, Giuditta Rissone e Wanda Capodaglio. La sua idea era quella di allestire anche alcuni lavori con la partecipazione straordinaria di Evi Maltagliati, Luigi Pavese e Vittorio De Sica. Gli altri interpreti sarebbero stati Lea Padovani, Giorgio De Lullo, Renzo Giovampietro o Achille Millo, Edda Albertini, Anna Brandimarte, Giusi Dandolo, Adriana Sivieri, Sandra Da Venezia, Vittoria Martello, Fulvia Mammi, Nino Dal Fabbro, Antonio Crast, Gianrico Tedeschi, Luciano Mondolfo, Luciano Salce, Anna Alegiani, Maria Teresa Albani, Ubaldo Lay e Ignazio Bosic. Il repertorio sarebbe stato composto da una quindicina di lavori, scelti fra le opere classiche e moderne del panorama italiano e internazionale. La programmazione avrebbe coperto un arco temporale di sette mesi, comprese le recite doppie e ogni spettacolo avrebbe avuto un periodo di prove non inferiore ai trenta giorni<sup>346</sup>.

Nel piano finanziario venivano contemplate tra le uscite nove milioni e ottocentocinquantamila lire per le paghe degli attori, due milioni e centomila lire per il personale direttivo, tre milioni e seicentomila lire per il personale tecnico, quattro milioni e mezzo per l'allestimento degli spettacoli, un milione e ottocentocinquantamila lire per la pubblicità, un milione e quattrocentocinquantamila lire per i noleggi vari, la cancelleria e gli imprevisti, quattrocentomila lire per i contributi sindacali, duecentocinquantamila lire per le regie esterne, per un totale di ventiquattro milioni, a cui si sarebbero dovuti aggiungere dieci milioni per l'affitto e l'agibilità del teatro. Le entrate prevedevano un incasso di trentasei milioni di lire per duecentoquarantuno spettacoli, alla media di centocinquantamila lire ciascuno, da cui si sarebbero dovuti detrarre nove milioni per le imposte erariali e il tredici per cento sul netto dell'erario per il teatro, pari a tre milioni e mezzo, per un totale di ventitré milioni e mezzo<sup>347</sup>.

In pratica l'impresa avrebbe chiuso la sua prima stagione con un passivo di dieci milioni e mezzo. Nel bilancio non erano previste le entrate e le spese per quelle attività che la compagnia avrebbe svolto durante il periodo estivo e per le eventuali repliche degli spettacoli in altre città.

In un primo momento, Costa aveva pensato di affidare la direzione artistica del gruppo a Corrado Pavolini, mentre la direzione amministrativa e organizzativa sarebbe dipesa da Franco Sirolesi. Il regista sostituto sarebbe stato Luciano Lucignani e i registi scritturati anche come attori sarebbero stati Luciano Salce e Luciano Mondolfo. Al termine della stagione sarebbero state organizzate

---

<sup>346</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione Nuova Compagnia*, cit.

<sup>347</sup> Cfr. *Ivi*.

diverse attività, tra cui uno scambio di sede con la Compagnia del Piccolo di Milano e invitato alcune compagnie straniere a tenere degli spettacoli. Inoltre, si sarebbero allestiti i saggi di diploma del corso di regia dell'Accademia e celebrato il cinquantenario dalla fondazione del Teatro d'Arte di Mosca. Si sarebbero organizzate, infine, nel ridotto del teatro, delle mostre di scenografia, di costume teatrale, delle conferenze e delle letture drammatiche<sup>348</sup>.

Anche in questo caso, però, Costa abbandonò all'improvviso i suoi propositi.

Proprio in quel periodo, Guido Salvini venne incaricato dal nuovo segretario generale della Biennale Pallucchini, di organizzare la sezione teatro del Festival di Venezia e il regista scelse di rappresentare quell'anno *Cristo ha ucciso* di Callegari e *l'Edipo Re* di Sofocle. Lo spettacolo sofocleo avrebbe ricevuto il patronato dell'Accademia Olimpica di Vicenza, riprendendo i costumi utilizzati nella messa in scena inaugurale del teatro vicentino. L'invito fu esteso anche a Giorgio Strehler, che avrebbe allestito *Il Corvo* di Gozzi e ad alcune compagnie straniere, che avrebbero presentato rispettivamente un'opera classica e una moderna del proprio repertorio nazionale. Secondo Salvini, però, nel cartellone mancava ancora un'opera capace di rappresentare l'importante periodo di trapasso tra il teatro ottocentesco e quello del nuovo secolo:

Era ovvio che la scelta non poteva cadere che su quel gruppo di giovani che avevamo udito negli ultimi brillanti saggi della scuola di Regia dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma e che, ormai diplomati, non avevano che l'aspirazione di entrare a bandiere spiegate nella grande battaglia del teatro armati della fede e dell'entusiasmo, covati nei non brevi anni di studio e guidati dal loro maestro della scuola di regia Orazio Costa<sup>349</sup>.

Dopo essersi confrontato con la Commissione del Festival e con D'Amico, la sua scelta ricadde sui *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello allestito da Costa. Uno spettacolo che avrebbe mostrato, secondo il suo pensiero, l'eccellenza raggiunta dalla scuola romana e introdotto i suoi nuovi interpreti direttamente nel teatro professionale. Salvini era particolarmente interessato alla proposta di Costa che non intendeva riprendere affatto l'epoca della prima realizzazione del dramma, ma quella in cui l'autore aveva pensato alla novella dalla quale estrasse la commedia<sup>350</sup>.

Nel frattempo Ugo Betti aveva chiesto a Costa di allestire *Corruzione al palazzo di giustizia* con la Compagnia dell'IDI. Gli attori impegnati sarebbero stati, tra gli altri, Pilotto, Scelzo e Tieri: «Venutesi a parlare del regista io ho dichiarato che volevo te, Gherardi ha volentieri annuito e ha aggiunto che già tu gli avevi detto un sì generico. Credo perciò che saremo nelle migliori

---

<sup>348</sup> Cfr. *Ivi*.

<sup>349</sup> Piccolo Teatro della Città di Roma, *Don Giovanni*, programma di sala, Fondo Orazio Costa. Qui Salvini ripercorreva gli eventi che avevano portato il gruppo di Costa, dopo l'enorme successo ottenuto, a riunirsi in una nuova compagnia.

<sup>350</sup> Cfr. *Ibidem*.

condizioni. Io ti scrivo per avere da te un consenso formale»<sup>351</sup>. Lo scrittore affermava che lo spettacolo sarebbe stato inserito nel cartellone della compagnia come terzo o quarto lavoro della stagione, quindi, Costa avrebbe avuto tutto il tempo per terminare gli altri suoi impegni. Betti, inoltre, gli annunciava di aver ricevuto da Andreotti un incarico «per reggere, presso De Pirro, un tranquillo agiatissimo ufficio legislativo, cioè dare forma giuridica a quei decreti, regolamenti ecc. che emanerà la [?] dello spettacolo»<sup>352</sup>.

Purtroppo a causa dei suoi molteplici impegni, Costa fu costretto a rifiutare la regia propostagli da Betti. Questo spettacolo, più volte rimandato e infine cancellato, doveva essere realizzato da Costa al Piccolo di Milano già nella stagione '47-'48, quando venne sostituito, su suggerimento di Grassi, con il *Don Giovanni* di Molière.

Il 18 settembre 1948 Costa mette in scena, con Allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica, *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, al Teatro La Fenice di Venezia<sup>353</sup>.

In un suo scritto, Costa raccontava di aver deciso per la sua rappresentazione di far svolgere l'azione delle prove della Compagnia con le spalle rivolte al pubblico, la stessa soluzione adottata anche per l'entrata dei Personaggi, che nel primo atto si muovevano dando le spalle alla platea:

The action of the rehearsals took place before the ideal – i.e. absent – public or, in other words, with the actors' backs turned on the real or effectively present public; the action of the characters, still none too anxious to “live”, took place with players' backs turned on the ideal public, as if upstage, outside the acting area of the actors of the Company and thus nearer, in actual fact, to the real public<sup>354</sup>.

Nel secondo atto, invece, l'azione si svolgeva frontalmente, in maniera tale da far sentire il pubblico coinvolto per caso nei fatti di una vicenda che non prevedeva la sua presenza, mentre nel terzo atto la situazione sarebbe ritornata al suo stato iniziale, mostrando le cose come se il pubblico seguisse l'alternarsi delle scene, trovandosi alle spalle degli interpreti.

---

<sup>351</sup> Lettera di Ugo Betti a Orazio Costa, 07.09.1948, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 1. 1945-49.

<sup>352</sup> *Ibidem*.

<sup>353</sup> *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, regia di Orazio Costa, Allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica, scene di Tullio Costa, costumi di Valeria Costa, musiche di Francis Slabert, con Tino Buazzelli (il padre), Giovanna Galletti (la madre), Rossella Falk (la figliastra), Giancarlo Sbragia (il figlio), Giuseppe Zanni (il giovinetto), Nella Anselmi (la bambina), Sandra Da Venezia (madama Pace), Manlio Busoni (il capocomico), Flora Carabella (la prima attrice), Gianrico Tedeschi (il primo attore), Alba Maria Setaccioli (la prima madre), Bice Valori (la seconda madre), Marina Bonfigli (l'attrice giovane), Franco Giacobini (il brillante), Raoul Grassilli (il generico primario), Luigi Gatti (il caratterista), Gianfelice Bonagura (l'amoroso), Paolo Panelli (il suggeritore), Nino Manfredi (il direttore di scena), Alfredo Zennaro (il segretario), Elio Pandolfi (l'usciera del teatro), Teatro La Fenice di Venezia, 18 settembre (1948).

<sup>354</sup> Orazio Costa, *The Italian directors face to face with Pirandello: 1. Six Characters, Right you are... and Henry IV*, by Orazio Costa, in «World theatre», Vol. XVI, N. 3, 1967, pp. 251-252.

In un altro suo scritto, Costa ricordava che i costumi della Compagnia erano stati realizzati in maniera tale da sembrare del periodo precedente alla prima guerra mondiale, apparendo in forte contrasto con quelli dei Personaggi, che riprendevano uno stile tipico del dopoguerra: «la diversificazione storica dei due gruppi antagonisti fu indubbiamente una scelta che contribuì a chiarire e a rendere più esplicito quello scontro di novità che nei *Sei personaggi* volevo sottolineare»<sup>355</sup>.

Nel suo allestimento Costa aveva concentrato le sue attenzioni principalmente sul personaggio della Figliastro, cercando di rendere esplicite le intenzioni che l'autore aveva espresso nella sua novella, senza tener conto delle esigenze della prima attrice. Una vecchia abitudine del passato che, purtroppo, in molti casi, aveva travisato il contenuto dei drammi pirandelliani, per andare incontro alle continue richieste degli attori più importanti. In questo lavoro, invece, la Falk e Buazzelli furono lodati per la loro bravura e per l'originalità espressa nella loro interpretazione<sup>356</sup>.

Lo spettacolo ottenne uno straordinario successo e fu applaudito anche durante la tournée realizzata nel mese di ottobre a Londra, al Cambridge Theatre e a Parigi, al Théâtre Sarah Bernhardt<sup>357</sup>. Salvini ricordava di essere stato lui ad insistere per portare questo spettacolo nei teatri londinesi e parigini per mostrare la qualità del teatro italiano e dei suoi nuovi interpreti:

Dopo che la Biennale di Venezia aveva già ospitato per due anni consecutivi compagnie straniere nel suo Festival, mi pareva giunto il momento che il complesso degli attori della Biennale restituisse la visita, del resto sollecitata, sia a Londra che a Parigi. E poiché la Direzione Generale dello Spettacolo era disposta a contribuire generosamente alle recite dell'Accademia a Venezia, mi sembrava doveroso, oltre che utile, portare all'estero anche questo spettacolo, che poteva mostrare, in un certo senso, quanto il Governo italiano faceva per addestrare le nuove leve del teatro<sup>358</sup>.

Resta famoso l'episodio che racconta il temporaneo smarrimento durante il viaggio dei costumi e di parte della scenografia, facendo decidere al regista di mandare in scena gli attori utilizzando le tute da lavoro al posto dei costumi.

In realtà, come riferito da Salvini in una lettera inviata al direttore della Dogana della stazione di Roma – San Lorenzo per attestare la proprietà e la provenienza dei materiali, l'attrezzatura fu spedita dalla Biennale a Londra il 1° ottobre per ritornare il 18 ottobre a Roma, tramite un vagone ferroviario da Parigi:

---

<sup>355</sup> Orazio Costa, *Quei sei, portatori di novità*, in Riccardo Bonacina, *Pirandello in quattro atti*, Milano, Edit Editoriale Italiana, 1986, p. 41.

<sup>356</sup> Cfr. *Ivi*.

<sup>357</sup> Istituzione francese conosciuta con diversi nomi, tra cui Théâtre des Nations o Théâtre de la Ville.

<sup>358</sup> Piccolo Teatro della Città di Roma, *Don Giovanni*, programma di sala, Fondo Orazio Costa.

Io sottoscritto, nella mia qualità di Direttore del Festival del Teatro della Biennale di Venezia, dichiaro che tutto il materiale scenico e costumi contenuti nel vagone ferroviario spedito da Parigi il 18 ottobre 1949 e indirizzato alla Accademia d'Arte Drammatica di Roma, è stato inviato il 1° ottobre 1948 dalla Biennale stessa a Londra e a Parigi per realizzare gli spettacoli previsti dalla nota tournée organizzata dalla Biennale medesima.

Quindi il detto materiale deve intendersi temporaneamente esportato<sup>359</sup>.

E così riferiva l'economista dell'Accademia tentando di recuperare i materiali:

Dichiaro che l'arredamento scenico relativo ai Sei personaggi in cerca d'autore che giace attualmente presso la Dogana della Stazione Roma – San Lorenzo è di proprietà di questa Accademia ed è stato interamente confezionato in Italia per gli spettacoli della Biennale di Venezia e temporaneamente esportato per un ciclo di spettacoli a Londra e Parigi<sup>360</sup>.

In seguito ad un disguido occorso tra lui e Costa a Londra, Grassi intendeva instaurare una nuova collaborazione chiedendogli la sua disponibilità per realizzare una regia con il Piccolo di Milano, durante le celebrazioni alfieriane: «L'epoca dovrebbe essere aprile maggio e il testo da scegliere fra i seguenti: Oreste, Filippo, Bruto minore e Mirra con una lieve preferenza alla “Mirra” data la simpatia per quest'opera dell'On. Calosso, componente del Comitato»<sup>361</sup>. Grassi lo rassicurava che avrebbero scelto l'opera di comune accordo e che avrebbe atteso le sue considerazioni circa l'allestimento. Inoltre, gli proponeva, in vista dell'evento, di realizzare anche una pubblicazione con la casa editrice Il Poligono: «[...] potremmo fare uscire il volume in occasione del bicentenario e pertanto unire anche in questa forma i nostri due nomi a un concreto ricordo del nostro scrittore»<sup>362</sup>.

Costa gli rispose che avrebbe accettato l'incarico comunicandogli che anche il suo gruppo avrebbe rappresentato, in quella circostanza, ben due opere di Alfieri: «Per ora ti dico, in massima, di sì. Io, con i miei, se Dio mi dà vita, farò Mirra e Oreste. Anna Magnani mi ha parlato tanto bene

---

<sup>359</sup> Lettera di Guido Salvini al Direttore superiore di dogana di Roma – San Lorenzo, 08.12.1948, Fondo Orazio Costa.

<sup>360</sup> Lettera dell'Accademia d'Arte Drammatica al Direttore superiore di dogana di Roma – San Lorenzo, 09.12.1948, Fondo Orazio Costa.

<sup>361</sup> Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 02.11.1948, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

<sup>362</sup> *Ibidem*. Costa, d'accordo con Grassi, avrebbe dovuto pubblicare un saggio introduttivo sulla sua regia per la casa editrice Poligono di Milano, un progetto nato già nel marzo del '47, quando Grassi gli chiese di collaborare alla collana da lui curata, *Il teatro nel tempo*, che prevedeva un'edizione da parte di Costa di due tragedie e una commedia di Alfieri: Lettera del Poligono a Orazio Costa, 31.03.1947, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo di Milano 1945-49; Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 23.04.1947, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo di Milano 1945-49. Costa rinunciò alla pubblicazione dietro suggerimento di D'Amico, che lo aveva esortato a non dare adito alla critica di attaccarlo per una riscrittura del testo alfieriano: Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 21.02.1951, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.



del Corvo. Abbraccia Giorgio, di cui sento grandissima mancanza, abbiti i miei cari saluti. P. S. Di a Giorgio che conto assolutamente su una sua regia da noi»<sup>363</sup>.

Dopo i consensi entusiastici ottenuti per l'allestimento dei *Sei personaggi*, la Direzione dello Spettacolo decise di inaugurare, l'11 dicembre, il rinnovato Teatro della Pergola di Firenze proprio con quel lavoro, che fu rappresentato insieme a *I giorni della vita* di Saroyan.

Qualche anno dopo Costa pensò anche ad una trasposizione cinematografica del dramma pirandelliano esponendo le sue idee a Diego Fabbri e Turi Vasile. Il regista immaginava di realizzare la storia calandola completamente nell'ambiente cinematografico e di aver De Sica come interprete principale:

Ho parlato con Diego e con Turi del soggetto di "Sei personaggi". Ho dato l'idea di trasporre tutto sul piano e nell'ambiente cinematografico. I 6 si presentano a un produttore. La scena da "cabaret" della figliastra, innamora dell'idea il produttore; dopo poche idee sul "soggetto" si passa alla produzione con attori veri, il più dal vero possibile, con brevi prove fatte dai "personaggi" per stendere la sceneggiatura e poi con l'esecuzione "ex abrupto" sorvegliata, criticata e rifatta dai "6". È un'idea che ha poco fuoco. "Speriamo che piaccia a De Sica" buono De Sica, su mio suggerimento, perché io sognavo che D. S. se ne era interessato<sup>364</sup>.

Grassi, intanto, faceva sapere a Costa che, in accordo con Strehler, aveva deciso in via definitiva di affidare la regia alfieriana a lui, pensando anche ad una possibile distribuzione delle parti:

Rimane confermato che il Piccolo Teatro presenterà "Filippo" di Alfieri il 10 aprile ad Asti continuandone poi le repliche a Milano. Ho parlato lungamente con Giorgio e, per varie considerazioni, abbiamo deciso di offrire a te la regia di "Filippo", con questa distribuzione: Gianni Santuccio: Filippo; Lilla Brignone: Isabella; Giorgio De Lullo: Carlo<sup>365</sup>.

In seguito ai successi ottenuti, il precedente progetto di Costa cambiò nuovamente forma. La nuova impresa avrebbe assunto il nome di Primo Gruppo Artistico, nominando capocomico Ferdinando Sacerdoti, amministratore Giuseppe Duse e direttore Orazio Costa. Gli interpreti sarebbero stati Rossella Falk, Tino Buazzelli, Marina Bonfigli, Giancarlo Sbragia, Paolo Panelli, Antonio Crast, Gianrico Tedeschi, Alfredo Zennaro, che compariva anche come regista, Bice Valori, Flora Carabella, Franco Giacobini, Manlio Busoni e Nino Manfredi. Per motivi strettamente economici, la compagnia avrebbe rinunciato al Teatro Quattro Fontane, accettando l'offerta dell'Accademia d'Arte Drammatica di utilizzare il Teatro Studio "Eleonora Duse" a titolo gratuito. L'impresa avrebbe avuto una durata di sei mesi e avrebbe iniziato a presentare i suoi lavori ai primi

---

<sup>363</sup> Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi, 13.11.1948, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

<sup>364</sup> Orazio Costa, *Quaderno 3*, 4 febbraio 1943 – 29 agosto 1943; 25 febbraio 1951 – 30 dicembre 1951, (versione digitale), Fondo Orazio Costa, p. 63.

<sup>365</sup> Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 21.12.1948, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo di Milano 1945-49.

di dicembre, stabilendo delle paghe fisse per tutti i suoi componenti e affidando l'incarico di capogruppo a Sacerdoti<sup>366</sup>.

Pochi giorni dopo, invece, venne stipulata una scrittura privata tra gli stessi attori e Costa, che veniva nominato capogruppo al posto di Sacerdoti, confermando la loro sede nel teatrino di via Vittoria e la durata di sei mesi che si sarebbe potuta anche prorogare oltre tale termine. I componenti del gruppo non avrebbero percepito delle paghe fisse, ma avrebbero diviso i guadagni al netto delle spese di gestione, in base a delle quote stabilite<sup>367</sup>.

La compagnia, quindi, cambiò forma e assunse più un assetto societario che un sistema a scritte fisse.

Come riportato da Costa nella sua relazione, «Il Comune di Roma, interessato immediatamente, considerata la serietà dell'impresa, concesse subito alla Compagnia l'autorizzazione a fregiarsi del titolo di Piccolo Teatro della Città di Roma, con lettera a firma del Sindaco»<sup>368</sup>. L'amministrazione, però, non si prodigò a fornire all'impresa né una sala dove realizzare i propri lavori né delle adeguate sovvenzioni, senza le quali la vita del teatro fu messa a dura a prova sin dall'inizio.

Ispirandosi, dunque, solo teoricamente all'assetto del gemello milanese, Costa contrasse all'apertura del suo teatro un debito personale che avrebbe estinto «solo alla fine dell'anno teatrale col premio finale di £ 2.000.000 concesso a riconoscimento dell'alto livello artistico raggiunto dalla Compagnia»<sup>369</sup>. Il Piccolo di Milano godeva di una forte sovvenzione da parte della Direzione dello Spettacolo e di alcune provvidenze del Comune che, oltre allo sgravio di tutte le spese, concedeva la sala in uso gratuito e in gestione totale, anche per le cessioni in affitto durante i periodi di inattività. Il primo anno, il teatro di Costa ricevette solo un piccolo premio dalla Direzione dello Spettacolo del tutto insoddisfacente.

Il repertorio della nuova compagnia prevedeva l'allestimento di sedici lavori, di cui otto italiani e otto stranieri. Le opere italiane sarebbero state *Ecuba* di Seneca con la traduzione di Corrado Alvaro, *Donna del Paradiso* curato da D'Amico, *La famiglia dell'antiquario e Il ventaglio* di Goldoni, *L'opera seria* di Ranieri de' Calzabigi, *Oreste* di Alfieri e due novità, *Lotta fino all'alba*

---

<sup>366</sup> Le informazioni circa la costituzione del Primo Gruppo Artistico, che avrebbe dovuto far capo a Sacerdoti, sono state estrapolate in: Primo Gruppo Artistico, *Atto costitutivo*, 25.11.1948, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa.

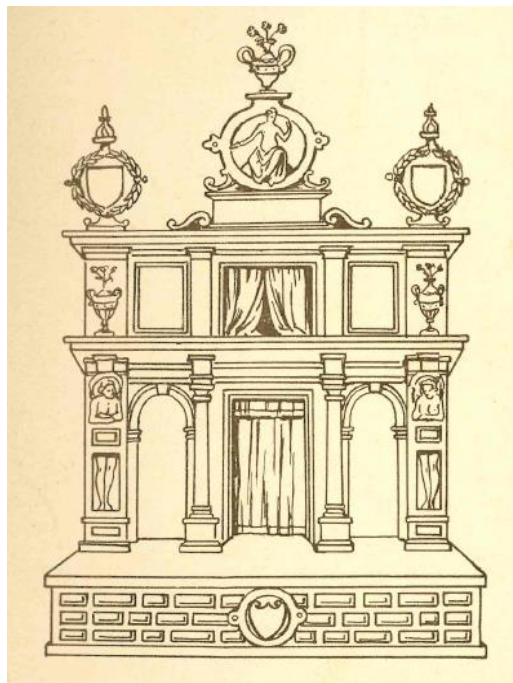
<sup>367</sup> Cfr. Piccolo Teatro della Città di Roma, *Scrittura privata*, 03.12.1948, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa. Lo stesso Sacerdoti comunicò alla Direzione dello Spettacolo di lasciare la guida della compagnia, cambiando forma da pagata a sociale, nelle mani di Costa, che a sua volta richiese il nulla osta per la richiesta di agibilità avanzata da Sacerdoti il 10 novembre del '48: Piccolo Teatro della Città di Roma, *Richiesta di agibilità*, [s.d.], dattiloscritto, Fondo Orazio Costa; *Lettera di Ferdinando Sacerdoti alla Direzione Generale dello Spettacolo*, 18.01.1949, Fondo Orazio Costa.

<sup>368</sup> Orazio Costa, *Relazione sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit., p. 1.

<sup>369</sup> Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit., p. 2.

di Betti e *Processo a Gesù* di Diego Fabbri. Le opere straniere sarebbero state *La canzone di Orlando* ridotta a mistero, il *Don Giovanni* di Molière con la traduzione di Cesare Vico Lodovici, *Il cane dell'ortolano* di Lope de Vega con la traduzione di Ottavio Spadaro, *Il sogno dello zio* dal romanzo di Dostoevskij, *Bouvard e Pecuchet* di Flaubert, *Amerika* di Kafka e *I giorni della vita* di Saroyan, con la traduzione di Gerardo Guerrieri come novità<sup>370</sup>. Costa prevedeva di realizzare anche una versione dell'*Amleto* di Shakespeare con la nuovissima traduzione di Eugenio Montale<sup>371</sup>.

Nel frattempo Grassi chiedeva a Costa il suo assenso definitivo a realizzare la regia di Alfieri, perché a breve avrebbe dovuto firmare il contratto con il Comitato di Asti. Strehler era sommerso di lavoro e, quindi, non sarebbe riuscito a fare nemmeno la regia che lui gli aveva chiesto di allestire a Roma: «Inutile dirti che la soluzione ideale, per motivi artistici e per motivi contingenti sarebbe che la regia del “Filippo” la facessi tu, e tu sai che personalmente ci tengo molto»<sup>372</sup>.



4. Simbolo del Piccolo di Roma, che ritrae «il palcoscenico stabile d'un teatro di Anversa del XVI sec.»<sup>373</sup>

<sup>370</sup> Le informazioni sulle opere che sarebbero dovute andare in scena nel corso della prima stagione sono state riprese in: Piccolo Teatro della Città di Roma, *Don Giovanni*, programma di sala, Fondo Orazio Costa.

<sup>371</sup> Costa tenne uno scambio di corrispondenza con Montale per la realizzazione della nuova versione italiana del testo shakespeariano: *Lettera di Eugenio Montale a Orazio Costa*, 21.08.1948, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 3A. 1945-52; *Lettera di Eugenio Montale a Orazio Costa*, 22.09.1948, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 3A. 1945-52; *Lettera di Eugenio Montale a Orazio Costa*, 11.10.1948, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 3A. 1945-52.

<sup>372</sup> *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 03.01.1949, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

<sup>373</sup> Piccolo di Roma, *Macbeth*, programma di sala, Fondo Orazio Costa.

Il 4 gennaio 1949 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *I giorni della vita* di William Saroyan, al Teatro Studio “Eleonora Duse” di Roma<sup>374</sup>.

Auspicando un futuro roseo e pieno di successi per la nuova impresa del suo allievo, D’Amico si affrettò a lodare nella sua critica la bravura del suo gruppo di giovani attori: «Di rado l’arte del Costa, regista di primissimo piano fra i quattro o cinque che oggi conta l’Italia, aveva avuto tanto agio di intonare a una disciplina e a uno stile un gruppo così omogeneo di attori, tutti variamente vivi e scattanti»<sup>375</sup>.

In una lettera inviata a Costa, Grassi gli confermava di aver finalmente firmato il contratto per la regia alfieriana comunicandogli di aver ricevuto anche i costumi per lo spettacolo, in prestito dalla Scala: «Ti mando a mezzo del nostro incaricato Ferrari i costumi che, con estrema fatica e con estenuante insistenza abbiamo potuto strappare al Teatro della Scala stante l’elenco e le raccomandazioni tue. Mi auguro che vada tutto bene»<sup>376</sup>. Secondo le previsioni di Grassi, le prove sarebbero iniziate subito dopo la messa in scena de *La bisbetica domata* di Shakespeare, con la regia di Strehler, che avrebbe debuttato il 17 febbraio al Piccolo di Milano. Inoltre, lo rassicurava di aver ricevuto il copione e lo pregava di fargli ricevere al più presto i bozzetti per le scenografie. Per accomodare i costumi gli proponeva di inviargli la Colciaghi a Roma oppure di attendere la sua venuta a Milano e decidere se fare dei costumi nuovi per i soldati e i gentiluomini.

Costa faceva sapere a Grassi che qualcosa mancava ancora, ad esempio qualche abito di Elvira, ma per il resto era tutto in ordine. La cosa più preoccupante era una voce che circolava sulla presunta indisponibilità di De Lullo per l’inizio delle prove:

Voglio avvertirti che qui corre insistentemente voce che De Lullo (il quale è a letto influenzato e non ho potuto interrogare personalmente) dovrebbe fare Pilade nello Oreste di Visconti; il che porterebbe la sua mancanza alle prossime prove di Milano (quelle della settimana, per intenderci) e sarebbe un piccolo inconveniente. Io me ne sincererò, ma sarebbe bene che anche tu gli dicessi per conto tuo che le prove si svolgeranno come abbiamo stabilito<sup>377</sup>.

---

<sup>374</sup> *I giorni della vita* di William Saroyan, traduzione di Gerardo Guerrieri, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene di Mario Pompei, musiche di Roman Vlad, con Antonio Crast (Joe), Franco Giacobini (Tom), Rossella Falk (Kitty), Tino Buazzelli (Nick), William Demby (Arabo), Manlio Busoni (Kit Carson), Pietro Tordi (McCarthy), Nino Manfredi (Krupp), Elio Pandolfi (Happy), Giuliano Pomeranz (Wesley), Giancarlo Sbragia (Dudlzy), Marina Bonfigli (Elsa), Bice Valori (Lorena/Mamma), Flora Carabella (Maria L.), Paolo Panelli (Willie), Ignazio Bosic (Blik), Gabriella Gabrielli (una vamp), Isabella Zennaro (una sua socia), Mario Lombardini (un marinaio), Gianrico Tedeschi (un signore distinto), Giusi Dandolo (una signora distinta), Renato Lupi (l’ubriaco) e Gino Pasquale (lo strillone), Teatro Studio “Eleonora Duse” di Roma, 4 gennaio (1949).

<sup>375</sup> Silvio D’Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, Volume secondo 1949-1952, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953, p. 13.

<sup>376</sup> *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 29.01.1949, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo di Milano 1945-49.

<sup>377</sup> *Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi*, 30.01.1949, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

Il 4 febbraio 1949 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, il *Don Giovanni* di Molière, al Teatro Studio “Eleonora Duse” di Roma<sup>378</sup>.

L’opera veniva ripresa da Costa a circa un anno di distanza dalla rappresentazione andata in scena al Piccolo di Milano nella stagione precedente.

Per il nuovo allestimento, il regista aveva pensato di realizzare una scenografia diversa e chiese al Sovrintendente del Teatro dell’Opera Salviucci, di avere in prestito alcuni praticabili: «Si tratta di numero 18 praticabili da metri 1x2x0,30, che solo il Teatro dell’Opera possiede; e questa è la ragione che mi spinge a disturbarla»<sup>379</sup>.

Secondo D’Amico, nel suo spettacolo Costa aveva avuto il pregio di non seguire affatto le mode del momento, rivolgendo le sue simpatie principalmente al personaggio di Sganarello, ricreando vagamente quell’atmosfera da mistero religioso, di cui Molière aveva conservato alcune caratteristiche:

Orazio Costa non ha acceduto ai vezzi di queste moderne, e sempre più tendenziose, interpretazioni: per lui, Don Giovanni è sì un raffinato, ma è soprattutto un malvagio. La evidente simpatia del regista è per Sganarello: di cui ha rilevato le note assennate ben più che la goffaggine. Quindi egli ha inscenato l’opera un po’ al modo d’un mistero religioso (di cui Molière ha insolitamente conservato la tecnica frammentaria); l’ha insomma riportata alle sue origini spagnole e cattoliche<sup>380</sup>.

Per D’Amico, gli attori si erano dimostrati tutti a proprio agio con la loro parte, soprattutto Buazzelli «ammirato e applaudito anche a scena aperta come umanissimo e convincente Sganarello»<sup>381</sup>.

L’allestimento delle due opere purtroppo lasciò emergere l’inadeguatezza della sala del teatrino di via Vittoria, per questa ragione Costa si affrettò a stipulare con il gestore del Teatro delle Arti di Roma, Nino Gianello, un contratto che prevedeva l’affitto della sala «dal 26 febbraio 1949 al 30 giugno 1949»<sup>382</sup>.

---

<sup>378</sup> *Don Giovanni* di Molière, traduzione di Cesare Vico Lodovici, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene e costumi di Tullio Costa, con Antonio Crast (Don Giovanni), Tino Buazzelli (Sganarello), Rossella Falk (Elvira), Giancarlo Sbragia (Don Carlos), Gianrico Tedeschi (Don Alonso), Manlio Busoni (Don Luigi), Paolo Panelli (Gusmano), Nino Manfredi (Petruccio), Marina Bonfigli (Carlotta), Bice Valori (Maturina), Franco Giacobini (il signor Domenica), Elio Pandolfi (la Violetta), Mario Lombardini (la statua del Commendatore), Mario Gregorio (Taccagno), Teatro Studio “Eleonora Duse” di Roma, 4 febbraio (1949).

<sup>379</sup> *Lettera di Orazio Costa a Paolo Salviucci*, 28.01.1949, Fondo Orazio Costa. Purtroppo non sappiamo con certezza se il prestito dei praticabili gli sia stato accordato e se furono inseriti nella rappresentazione.

<sup>380</sup> Silvio D’Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit., pp. 23-24.

<sup>381</sup> *Ibidem*.

<sup>382</sup> Piccolo Teatro della Città di Roma, *Contratto d’affitto del Teatro delle Arti*, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa, p. 1.

La sua compagnia sarebbe subentrata a quella dell'Istituto Nazionale del Dramma Italiano, che non aveva ottenuto la riconferma da parte di Gianello. Il presidente dell'IDI, Benelli, però, chiese a Costa un po' più di tempo per lasciar libera la sede del teatro: «Le rivolgiamo la viva preghiera di voler acconsentire ad una ulteriore proroga di giorni sei a partire da oggi, al termine stabilito dal contratto stipulato tra l'I.D.I. e il Teatro delle Arti per la richiesta della proroga di concessione»<sup>383</sup>.

Per tutta risposta, Costa si mostrò disposto ad accettare la richiesta di Benelli, concedendogli addirittura una proroga di dieci giorni, al termine della quale non ne avrebbe concesse di ulteriori per liberare i locali del teatro:

[...] avendomi chiesto questo favore Lei e l'Avvocato De Pirro, io non sarò così assolutamente negativo, e qualora doveste per urgente necessità, prima del vostro giro, prolungare di qualche giorno la vostra permanenza, vi farò presente la situazione della mia Compagnia affinché consideriate giornalmente nell'affitto del Teatro una quota relativa al grave danno che io sentirò per il mancato inizio della stagione alle Arti; quota che l'I.D.I. dovrebbe corrispondere regolarmente alla nostra Compagnia.

Debbo però aggiungere che se intendeste rimanere alle Arti oltre dieci giorni dopo il 25 c.m., sarò dolente di dover dire fin d'ora che non mi è affatto possibile accedere alla vostra richiesta<sup>384</sup>.

Gianello s'impegnava a mettere a disposizione del Piccolo di Roma il personale amministrativo necessario e a coprire tutte le spese di gestione della struttura. Costa, invece, avrebbe provveduto alle spese della compagnia, comprese quelle per il personale tecnico e la pubblicità<sup>385</sup>.

Nel frattempo Grassi gli confidava che avrebbe voluto affidargli una regia shakespeariana da mettere in scena durante il Maggio Musicale Fiorentino: «Offrotti possibilità *Sogno mezza estate* Shakespeare Maggio. Pensaci concretamente»<sup>386</sup>.

Intanto, il 26 febbraio, vennero ripresi nella nuova sede i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello e il *Don Giovanni* di Molière.

Quest'ultimo realizzato «con nuovo allestimento, ceduto parzialmente dal confratello di Milano, ed eseguito in serata di gala in onore del 70° compleanno di J. Copeau, alla presenza degli ambasciatori di Francia»<sup>387</sup>, invitati personalmente da Costa<sup>388</sup>.

---

<sup>383</sup> Lettera di Sem Benelli a Orazio Costa, 03.02.1949, Fondo Orazio Costa.

<sup>384</sup> Lettera di Orazio Costa a Sem Benelli, 03.02.1949, Fondo Orazio Costa.

<sup>385</sup> Cfr. Piccolo Teatro della Città di Roma, *Contratto d'affitto del Teatro delle Arti*, cit.

<sup>386</sup> Telegramma di Paolo Grassi a Orazio Costa, 12.02.1949, Fondo Orazio Costa.

<sup>387</sup> Orazio Costa, *Relazione sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit., p. 9.

<sup>388</sup> Lettera di Orazio Costa a Sua Eccellenza l'Ambasciatore di Francia, s.d., Fondo Orazio Costa.

In una lettera, Grassi avvisava Costa che la cifra per il prestito e il trasporto della scenografia del *Don Giovanni* gli sarebbe stata sottratta dal suo onorario per la regia del *Filippo*. Lo pregava, inoltre, di fargli sapere quando sarebbe potuto andare alle prove per curare i movimenti dello spettacolo: «Ti scongiuro di seguire il “Filippo” a distanza, di scrivere alla Colciaghi, a Ratto, a Strehler. I costumi sono già in lavorazione, le scene sono pronte in bozzetti dopodomani; domani la Colciaghi va a Firenze da Peruzzi a scegliere i costumi e le scarpe»<sup>389</sup>.

Poco dopo, Grassi inviò a Costa un'altra lettera in cui gli confermava di aver ricevuto un anticipo dal Comitato di Asti per l'allestimento della regia alfiariana e lo pregava di seguire, quindi, l'andamento delle prove: «Colgo l'occasione per scongiurarti di seguire sia pure a distanza il “Filippo” e di fissarmi un giorno in cui tu possa venire a Milano a impostare i movimenti. È urgente che tu prenda questa decisione»<sup>390</sup>.

Il giorno dopo, Grassi chiedeva ancora delle conferme a Costa circa le parrucche e i costumi che ormai erano stati quasi tutti reperiti e abbisognavano solo di alcuni ritocchi, come anche le calzature e l'attrezzatura. La Colciaghi aveva trovato i costumi per i soldati, per i gentiluomini e per l'ufficiale. Costa avrebbe dovuto comunicare quando sarebbe iniziato l'ultimo ciclo di prove prima della messa in scena dello spettacolo e decidersi una volta per tutte a chi affidare la parte di Elvira:

La Rosita non è molto favorevole ad Elvira perché la sua partecipazione potrebbe essere interpretata come il desiderio di Strehler di ficcare la moglie a tutti i costi in tutti gli spettacoli. Dimmi anche in merito a questo, perché la scelta definitiva di Elvira significa il poter mettere in lavorazione il suo costume, anch'esso fermo<sup>391</sup>.

Il 1° aprile 1949 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *La famiglia dell'antiquario* di Carlo Goldoni, al Teatro delle Arti di Roma<sup>392</sup>.

Questo testo, particolarmente caro al regista, era stato messo in scena già nell'aprile del '46, come saggio di fine anno dell'Accademia e interpretato da alcuni degli allievi che sarebbero entrati a far parte della Compagnia del Piccolo di Roma.

---

<sup>389</sup> Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 11.03.1949, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo di Milano 1945-49.

<sup>390</sup> Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 12.03.1949, Fondo Orazio Costa.

<sup>391</sup> Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 14.03.1949, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo di Milano 1945-49.

<sup>392</sup> *La famiglia dell'antiquario* di Carlo Goldoni, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene di Orazio Costa, con Paolo Panelli (il Conte Anselmo Terrazzani), Ave Ninchi (la Contessa Isabella), Marina Bonfigli (Doralice), Antonio Crast (Pantalone De' Bisognosi), Bice Valori (Colombina), Giancarlo Sbragia (Brighella), Luciano Salce (Arlecchino), Tino Buazzelli (Pancrazio), Gianrico Tedeschi, Franco Giacobini, Mario Lombardini, Teatro delle Arti di Roma, 1° aprile (1949).

Dopo l'allestimento dell'opera del Goldoni, il 21 aprile Nino Meloni mette in scena, al Teatro delle Arti di Roma, *La leggenda dell'assassino* di Tullio Pinelli. Il 29 aprile, invece, Luciano Salce mette in scena, al Teatro delle Arti di Roma, *L'innocenza di Camilla* di Massimo Bontempelli. I due spettacoli ottennero un buon successo di pubblico<sup>393</sup>.

Dal 9 aprile al 29 maggio furono organizzate ad Asti le Celebrazioni Alfieriane per festeggiare il bicentenario dalla nascita del poeta Vittorio Alfieri.

Il 10 aprile 1949 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Milano, *Filippo* di Vittorio Alfieri, al Teatro Alfieri di Asti<sup>394</sup>.

Dal 14 aprile lo spettacolo venne ripreso anche al Piccolo di Milano<sup>395</sup>, con «un bellissimo e caloroso esito di pubblico ma in compenso uno snobbamento ingiustificato e vile da parte, più o meno, di tutta la critica»<sup>396</sup>. Nella sua lettera, infatti, Grassi confidava a Costa come la ripresa dello spettacolo avesse interessato molto il pubblico, ma, in compenso, era stato ignorato da quasi tutta la critica, continuando forse le ostilità verso D'Amico e il suo allievo prediletto. Grassi, dunque, pregava Costa di inviare un biglietto agli attori, i quali si erano molto scoraggiati per quell'inaspettato esito negativo del lavoro.

La risposta di Costa non tardò ad arrivare. Nella sua lettera il regista tentò di rincuorare gli attori incitandoli a non abbattersi e spronandoli a continuare con abnegazione il loro lavoro:

Spero cioè che il pubblico si sia finalmente accorto della nostra fatica e che venga un po' più numeroso alle repliche di quanto non ha fatto alle prime rappresentazioni. Sono certo che avete messo in opera tutta la vostra energia e la vostra bravura perché se il pubblico diserta almeno sia una palese ingiustizia<sup>397</sup>.

Per quel che riguardava l'opera, D'Amico giudicò la scelta di Costa, riguardo alla lingua dell'Alfieri, un arbitrio troppo grave, un problema che avrebbe dovuto affrontare e non aggirare, sostituendo le parole più difficili con altre più semplici. D'altronde aveva apprezzato «la cura con cui il regista aveva genialmente ricomposto l'ambiente d'una corte del Cinquecento spagnolo, con

---

<sup>393</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit.

<sup>394</sup> *Filippo* di Vittorio Alfieri, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Milano, scene di Gianni Ratto, costumi di Ebe Colciaghi, con Gianni Santuccio (Filippo), Lilla Brignone (Isabella), Giorgio De Lullo (Carlo), Antonio Battistella (Gomez), Alberto Bonucci (Perez), Edoardo Toniolo (Leonardo), Rosita Lupi, Teatro Alfieri di Asti, 10 aprile (1949).

<sup>395</sup> Cfr. [archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=19#a/24.05.2019](http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=19#a/24.05.2019), dove sono conservate le fotografie scattate da Giuseppe Signorelli e Invernizzi, unitamente a cinque bozzetti delle scene di Gianni Ratto, relativi allo spettacolo realizzato da Costa al teatro milanese.

<sup>396</sup> *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 16.04.1949, Fondo Orazio Costa, Faldone 7, Cartella 3. Piccolo di Milano 1945-49.

<sup>397</sup> *Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi*, 23.04.1949, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.



la sua atmosfera cupa, dove la figura del dispotico monarca appariva in un alone, prima che di ferocia, di sovraumano, ineluttabile potere [...]»<sup>398</sup>.

In alcune note di regia scritte durante la seconda guerra mondiale, mentre si nascondeva in un piccolo paesino disabitato delle Marche, Costa si ritrovò a pensare che le qualità della tragedia alfieriana andavano ricercate in quei punti che l'autore aveva individuato come dei difetti contingenti, per non aver rispettato le regole a lui contemporanee<sup>399</sup>. Uno di questi difetti era proprio quello della lingua, che risentiva ancora di una lieve immaturità del poeta nei confronti della tragedia, per essere solo al suo secondo tentativo in questo genere letterario. Tutto ciò pareva aver alimentato la comparsa di un nuovo modo teatrale che la critica si era affrettata a chiamare "intimismo":

Parrebbe veramente il colmo dei paradossi letterari questo di Alfieri creatore, involontario (ma fino a che punto involontario?) dell'«intimismo» eppure a rileggere quelle poche righe del suo «Parere» sembra di leggere proprio una specie di «teoria» dell'intimismo. Una teoria che lo giustifica solo in quanto indispensabile tono d'un certo clima tragico<sup>400</sup>.

A detta di Costa, nel suo Parere, anteposto all'opera, l'autore stesso aveva ritenuto una pura fatalità l'invenzione di questo nuovo modo teatrale, dovuto alla coincidenza di diversi fattori, estranei alla sua volontà, che successivamente lo avevano spinto a non tentare mai più quella strada. L'Alfieri riscontrava dei difetti anche nel carattere del protagonista e nell'evidente mancanza di connessione tra un atto e l'altro. Ad esempio l'espedito di mostrare nel quarto atto quello che nel terzo veniva solo raccontato, era una soluzione che il pubblico avrebbe sicuramente frainteso, trattandosi di eventi accaduti in archi temporali troppo distanti fra loro.

Queste considerazioni spinsero Costa a tagliare il racconto della scena del parricidio, lasciandola avvenire direttamente nel quarto atto. In questo caso si rese conto che l'esistenza di toni drammatici riconducibili allo stile di un poeta era un fatto quanto mai assurdo. Il modo di un'opera andava ricercato al suo interno, nelle sue profondità e non in un presunto stile che la critica affibbiava agli autori, rischiando così di falsare le loro reali intenzioni. A suo parere, le indicazioni dell'autore erano uno strumento più che adatto per arrivare a definire il tono da utilizzare per rappresentare la sua opera, anche se non poteva essere questa l'unica via per arrivare a comprenderlo. Per trovare

---

<sup>398</sup> Silvio D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit., p. 46.

<sup>399</sup> Durante il periodo in cui si nascose a Cossinino, per non rispondere alla chiamata alle armi dopo l'8 settembre, Costa inviò una sua riduzione del *Filippo* a D'Amico che ne lodò il valore, pur mostrando delle riserve per una possibile messa in scena. Tuttavia, ne caldeggiava ampiamente la pubblicazione con il testo rigorosamente a fronte e la correzione di alcune forme verbali che il giovane regista aveva troppo alleggerito: *Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa*, 20.07.1944, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

<sup>400</sup> Orazio Costa, *Note alla regia. "Filippo" di Vittorio Alfieri*, in «Lo spettatore critico», A. II, N. 3, 30 gennaio 1955, p. 87.

questo tono sarebbe stato opportuno seguire un percorso personale che avrebbe mostrato alla verifica del palcoscenico la sua genuinità:

Essa consiste nel prendere il proprio gusto (opportunamente educato e possibilmente condotto ad uno stato abbastanza continuo, cioè non suscettibile di variazioni diciamo così metereologiche) come base, cioè come gusto dei contemporanei; indi attraverso vari tentativi, cercare letteralmente il «tono», il «modo» mediante il quale la parola del poeta si giustifica in un primo tempo e poi si esalta ad un più ampio e universale significato<sup>401</sup>.

In tal senso, Costa avrebbe voluto rendere attuali alcune parole dell'autore, così da non essere percepite nel modo sbagliato o da scatenare una vena d'ironia del tutto fuori luogo, senza travisarne il contenuto. In questo modo si sarebbe raggiunto un tono ideale vagamente accostabile al verso del poeta, rispecchiando il vero valore del dramma.

L'attore, secondo Costa, avrebbe dovuto far ricorso ad un tipo di recitazione diversa da quella usata abitualmente, da cui avrebbe preso vita un personaggio credibile:

L'arte dell'attore è sottile non tanto perché deve rappresentare degli stati d'animo imitando dalla natura o dalla propria fantasia, ma in quanto deve «mimare» cioè «rappresentare» cioè «tradurre» in mezzi di diversa essenza fatti e fenomeni che sono squisitamente filologici. Dove e come avvenga questa «mimesi» è il segreto dell'arte dell'attore [...] <sup>402</sup>.

Per Costa esisteva nella fantasia di ogni persona, a prescindere dalle sue qualità fisiche e vocali, un modo per esporre le cose con cui entrava in contatto che esulava dalla mera rappresentazione, una sorta di attività antropomorfizzatrice che stava alla base di ogni fenomeno artistico. Principi su cui il regista aveva fondato tutto il suo metodo d'insegnamento in Accademia.

Riguardo al problema della lingua, Costa avrebbe voluto eliminare le forme tronche e quelle di difficile comprensione, sostituendole con altre più orecchiabili, tranne alcune parole che gli sembravano definire meglio la caratterizzazione di alcuni personaggi. Secondo le sue intenzioni, il dramma avrebbe dovuto essere invaso da un senso di sospetto continuo che si sarebbe insinuato nell'anima di ogni figura umana, trattenendone i gesti e la voce. I personaggi si sarebbero espressi attraverso parole sussurrate e atteggiamenti turbati. La scena non avrebbe dovuto rispettare l'unità di luogo imposta dall'autore, ma avrebbe dovuto prevedere un'ambientazione diversa per ogni circostanza. Il testo sarebbe stato ridotto in sei sequenze, che si sarebbero raggruppate in tre o quattro atti<sup>403</sup>.

---

<sup>401</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>402</sup> *Ibidem*.

<sup>403</sup> Cfr. *Ivi*.

Come già accaduto in passato per altri spettacoli, nell'allestimento del *Filippo*, tranne alcuni accorgimenti presi nei confronti della lingua, i propositi espressi da Costa nelle sue note di regia non furono pienamente realizzati. Il dramma, infatti, venne rappresentato integralmente rispettando la struttura imposta dall'autore, che prevedeva la divisione in cinque atti.

Il 3 maggio 1949 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *Oreste* di Vittorio Alfieri, al Teatro Alfieri di Asti<sup>404</sup>.

Dal 12 maggio lo spettacolo venne ripreso al Teatro delle Arti di Roma e l'anno successivo fu presentato, in occasione del Maggio Musicale Fiorentino, al Teatro della Pergola di Firenze, con Vittorio Gassman come interprete principale<sup>405</sup>.

In questa circostanza si è deciso di prendere in esame non solo le critiche del maestro D'Amico in merito allo spettacolo di Costa, ma anche quelle di Castello, perché indicative dello stile raffinatissimo e personalissimo intrapreso ormai dal regista. Le loro considerazioni pongono l'accento sulla questione sollevata da Costa circa lo stile registico, discussa ai tempi della pubblicazione del saggio *La regia teatrale*. In quello scritto Costa aveva avanzato l'ipotesi che ogni regista avrebbe potuto scegliere due strade diverse da seguire nei suoi allestimenti, la via Reinhardt e la via Copeau. Nel primo caso, era il regista stesso a rendersi autore dell'opera facendosi carico dello stile recitativo ed interpretativo della vicenda narrata, mentre nell'altro caso, il regista avrebbe fatto ricorso ad un gruppo di attori addestrati ad una disciplina comune, nei riguardi dell'arte scenica, capace di fondere le proprie intenzioni con quelle dell'autore risvegliando nei loro animi e nell'animo del pubblico la forza evocativa celata nel suo intreccio. Costa, quindi, con il suo gruppo artistico, si stava incamminando, conscio della sua attività di "sollecitatore d'attori" in Accademia, ad intraprendere la stessa strada percorsa dal suo maestro Copeau, quella del regista pedagogo.

A differenza del lavoro realizzato da Luchino Visconti a Roma sullo stesso testo che, secondo Castello, era risultato piuttosto «irrazionale, fantasioso, istintivo, nel quale la tragedia era risolta quasi integralmente in spettacolo»<sup>406</sup>, la compagnia di Costa aveva presentato «un «Oreste» ragionato, severamente intonato al rispetto di una ragione letteraria, recitato nei limiti e nella forma del suo verso e schivo, almeno nelle intenzioni, da ogni forma di esibizionismo»<sup>407</sup>.

---

<sup>404</sup> *Oreste* di Vittorio Alfieri, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene e costumi di Valeria Costa, musiche di Roman Vlad, con Antonio Crast (Oreste), Tino Buazzelli (Egisto), Elena Da Venezia (Clitennestra), Rossella Falk (Elettra), Giancarlo Sbragia (Pilade), Teatro Alfieri di Asti, 3 maggio (1949).

<sup>405</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit.

<sup>406</sup> Giulio C. Castello, *I due Alfieri di Orazio Costa*, in «*Sipario*», A. IV, N. 38, giugno 1949, p. 24.

<sup>407</sup> *Ibidem*.

Anche D'Amico confermava che l'inventiva di Visconti aveva offerto «una serie di trovate geniali; ma visive, spettacolari, proprio là dove si sarebbe trattato di mostrarci la validità della sostanza alfieriana, nella sua scabra, riottosa, intransigente, irriducibile nudità»<sup>408</sup>.

Castello riteneva che Costa avrebbe dovuto seguire di più il suo istinto e concentrarsi prevalentemente sulla parola, senza cercare di sfuggire alle forme verbali più ostili, sostituendo alcuni termini troppo letterari con altri più semplici. In alcuni casi, il regista aveva ceduto ad alcune trovate spettacolari, in particolar modo nei costumi, realizzati in uno stile neoclassico troppo distante dalla natura dell'opera. Anche gli attori avevano incontrato diverse difficoltà nell'interpretazione dei loro personaggi, perché troppo distanti dalla loro indole e dalle loro capacità artistiche:

Antonio Crast che era Oreste, portò la sua voce morbida e vellutata fino ai toni della esasperazione più vibrante, trovandosi talvolta a sorpassare il limite. Elena Da Venezia, troppo fragile e giovanile per essere una Clitennestra veramente credibile, recitò con foga appassionata, facendosi ammirare per la continuità del suo respiro di interprete. Nella parte di Elettra, che è sovraccarica di sfumature psicologiche non di rado contrastanti, Rossella Falk diede in misura di stile recitativo quel che non poté dare in misura di persuasione drammatica. Tino Buazzelli, secondo la formula più coerente, adattò alla figura di Egisto la sua natura istintivamente tendente alla caratterizzazione, in verità per nulla aiutato da un costume piuttosto chiassoso<sup>409</sup>.

Il 18 maggio 1949 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *Mirra* di Vittorio Alfieri, al Teatro Alfieri di Asti<sup>410</sup>.

Dal 25 maggio lo spettacolo venne ripreso al Teatro delle Arti di Roma<sup>411</sup>.

Anche in questo caso, secondo Castello, «Costa ha accentuato il carattere statico dell'opera, fissando i personaggi in una loro composta cadenza di moti e di gesti, riducendo al minimo le suggestioni di natura spettacolare, puntando sul peso specifico della parola»<sup>412</sup>. A detta di Castello, il regista si era concentrato maggiormente sulle indicazioni per il coro, affidandogli il compito di accompagnare l'azione e fare da collegamento ai momenti più importanti del dramma. L'unico cambiamento di scena era avvenuto al momento delle mancate nozze di Mirra, dove «i panneggi centrali si sono aperti, per dar luogo ad una luminosa chiarezza, emblema di liberazione per Mirra, effimero e destinato ad essere subito inghiottito di nuovo dall'ombra, allor che la donna non regge

---

<sup>408</sup> Silvio D'Amico, "Oreste" e "Filippo". Visconti con piume e orchestra, in «Sipario», A. IV, N. 37, maggio 1949, p. 14.

<sup>409</sup> Giulio C. Castello, *I due Alfieri di Orazio Costa*, cit., p. 24.

<sup>410</sup> Costa mette in scena *Mirra* di Vittorio Alfieri, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene di Pier Luigi Arrì, costumi di Valeria Costa, musiche di Roman Vlad, con Anna Proclemer (Mirra), Giancarlo Sbragia (Pereo), Antonio Crast (Ciniro), Flora Carabella (Cecri), Ave Ninchi (Euriclea), Teatro Alfieri di Asti, 18 maggio (1949).

<sup>411</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit.

<sup>412</sup> Giulio C. Castello, *I due Alfieri di Orazio Costa*, cit., p. 24.

al disgusto per lo sposo che non desidera»<sup>413</sup>. Questa volta, secondo il critico, gli attori erano riusciti nell'impresa di accordarsi ognuno con la natura del proprio personaggio, soprattutto la Proclemer che era entrata in contatto con una parte così difficile in maniera autentica. Come accaduto per lo spettacolo precedente, Castello non si era trovato d'accordo con la scelta dei costumi, che, a suo modo di vedere, riprendevano uno stile ottocentesco che poco si adattava all'epoca dell'Alfieri.

D'Amico, invece, riteneva che Costa aveva cercato di dimostrare, con il suo lavoro, la teatralità di un autore ritenuto da sempre inadatto al teatro. Anche D'Amico, come Castello, non si era trovato d'accordo con la scelte dei costumi, ritenendo una scelta poco felice quella del regista e della sorella Valeria di aver ambientato arbitrariamente il dramma in uno stile tardo ottocentesco<sup>414</sup>.

Il 7 giugno 1949 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *Giovanna di Lorena* di Maxwell Anderson, al Teatro delle Arti di Roma<sup>415</sup>

Lo spettacolo ottenne un grande successo dovuto al fatto, secondo D'Amico, che «il pubblico si diverte quando gli attori sono i primi a divertirsi. E gli attori, recitando, non si divertono mai tanto, quanto nel fare la parodia di se stessi, nel rappresentare la commedia in commedia; nel mettere in scena una compagnia che mette in scena un lavoro»<sup>416</sup>. L'opera di Anderson, infatti, raccontava le vicende di una compagnia americana intenta a far rivivere sul palcoscenico il dramma della pulzella d'Orléans, un espediente che aveva scatenato diversi accostamenti ad opere famose di teatro nel teatro. Questo stratagemma era servito all'autore per porre al pubblico il vero problema celato nell'opera, quello della fede. La vicenda in sé era abbastanza semplice, presentava una serie di trovate comiche, in cui il personaggio del regista era intenzionato a mettere in risalto tutte le concessioni a cui era vincolata la religione nella vita di tutti i giorni, mentre l'attrice che interpretava Giovanna d'Arco avrebbe voluto questa svincolata da qualsiasi compromesso. Alla fine sarebbe prevalso il pensiero dell'attrice spostando l'iniziale clima comico della commedia, verso la tragicità inevitabile con cui si sarebbe conclusa la storia. Ancora una volta, D'Amico lodò, nella sua

---

<sup>413</sup> *Ibidem*.

<sup>414</sup> Cfr. Silvio D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit., p. 66.

<sup>415</sup> *Giovanna di Lorena* di Maxwell Anderson, traduzione di Gerardo Guerrieri, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene di Orazio Costa, con Rossella Falk (Mary Gray – Giovanna), Tino Buazzelli (Jimmy Master, il regista – Inquisitore), Franco Giacobini (Les Ward – il delfino), Manlio Busoni (Vescovo Cochon), Paolo Panelli (Tessie, l'aiuto direttore - Aurore), Gianrico Tedeschi (Alain, poeta cortigiano), Giancarlo Sbragia (Jefferson – George de Tremoille), Mario Lombardini (Kipner – Arcivescovo di Reims), Nino Manfredi (Long – Dunois, bastardo d'Orléans), Gabriele Ferzetti (Noble – La Hire), Flora Carabella (Marie, la costumista), Marina Bonfigli (Aurora, favorita del Delfino), Carlo Mazzarella (giudice De Courcelle), Bice Valori (voce mistica), Amalia D'Alessio (voce mistica), Elio Pandolfi, Elio Bertolotti, Manlio Vergoz, Diego Michelotti, Teatro delle Arti di Roma, 7 giugno (1949).

<sup>416</sup> *Ivi*, p. 67.

critica, la bravura di Costa e dei suoi attori, capaci di raggiungere un'elevata intesa sul palcoscenico.

Il 22 giugno 1949 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *Lotta fino all'alba* di Ugo Betti, al Teatro delle Arti di Roma<sup>417</sup>

Il successo dello spettacolo venne attestato ancora da D'Amico che valutò positivamente l'interpretazione dei giovani del Piccolo di Roma<sup>418</sup>.

A distanza di tempo, rileggendo l'opera di Betti, Costa si soffermò a pensare a cosa avesse potuto chiedere ai suoi attori per interpretare un testo così difficile. L'unico cosa che ricordava era di aver «creato due scene, sia pur costruite, o come si diceva «parapettate» addirittura in nero, soltanto alcuni elementi della mobilia si distinguevano su questo fondo nero in cui i muri, veri muri di case, soffitti, finestre e tutto erano neri»<sup>419</sup>.

Il 13 settembre 1949 Costa mette in scena *L'incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi, al Teatro Olimpico di Vicenza<sup>420</sup>. Una regia questa realizzata su commissione.

Il 24 settembre 1949 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *Venezia salva* di Massimo Bontempelli, al Teatro La Fenice di Venezia, durante il Festival della Biennale<sup>421</sup>.

Il testo di Bontempelli avrebbe dovuto riprendere un'opera del seicento di Thomas Otway che aveva per argomento centrale una congiura ordita per rovesciare la repubblica veneziana, repressa nel sangue. Il suo dramma, invece, si occupava in prevalenza delle vicende personali dei congiurati, presentate in diversi quadri, adattati di volta in volta sullo sfondo di una scenografia che, secondo

---

<sup>417</sup> *Lotta fino all'alba* di Ugo Betti, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene di Carlo Santonocito, con Antonio Crast (Giorgio), Elena Da Venezia (Elsa), Rossella Falk (Delia), Tino Buazzelli (Tullio), Paolo Panelli (il notaio), Nino Manfredi (giovane sostituto del notaio), Franco Giacobini (il commesso), Teatro delle Arti di Roma, 22 giugno (1949).

<sup>418</sup> *Ivi*, pp. 73-76.

<sup>419</sup> Orazio Costa, *Le regie bettiane da Frana allo Scalo Nord all'Aiuola Bruciata*, in AA. VV., *Betti drammaturgo*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 3-4 aprile 1984), Viterbo, Ed. Union Printing – ETI – ITI – SIAE, 1984, p. 152.

<sup>420</sup> *L'incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi, regia di Orazio Costa, scene e costumi di Fabrizio Clerici, direttore d'orchestra Alberto Erede, orchestra e coro del Teatro La Fenice di Venezia, maestro del coro Sante Zanon, direttore di scena Gianrico Becher, con Giovanni Voyer, Hilde Guden, Piero Biasini, Elsa Cavelti, Boris Christoff, Anna Maria Canali, Vincenzo Maria Demetz, Gino Penno, Elda Ribetti, M. T. Massa Ferrero, Margarita Elias, Luisa Magenta, Teatro Olimpico di Vicenza, 13 settembre (1949).

<sup>421</sup> *Venezia salva* di Massimo Bontempelli, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, assistenti alla regia Mario Ferrero e Alfredo Zennaro, scene e costumi di Valeria Costa, direttore di scena Renato Morozzi, con Memo Benassi (Rinaldo), Giorgio De Lullo (Giaffré), Anna Proclemer (Zena), Rossella Falk (Aquilina), Renzo Giovampietro (Alvise), Tino Buazzelli (il senatore), Gianrico Tedeschi (Giordano), Nino Manfredi (Pierre), Luigi Gatti (Durante), Enrico Colosimo (Teodoro), Giuseppe Melli (il savoiardo), Adriano Micantoni (Langlade), Manlio Busoni (Bartolomeo Comino), Flora Carabella (Feltrina), Marina Bonfigli (Nanna), Gino Campi (Bepi), Pina Sinagra (Rosina), Antonio Crast (capo facchino), Mario Bardella (facchino), Elio Pandolfi (facchino), Giocondo Cassini (facchino), Giorgio Piazza (sbirro), Mario Lombardini (sbirro), Franco Giacobini (sbirro), Alfredo Zennaro (sbirro), Paolo Panelli (cancelliere), Festival della Biennale di Venezia, Teatro La Fenice di Venezia, 24 settembre (1949).

D'Amico, non aveva aiutato di certo a ricreare l'atmosfera adatta in cui calare i vari personaggi. Le limitazioni imposte dall'organizzazione del Festival avevano fatto sì che lo spettacolo sprofondasse fra i dissensi del pubblico nel terzo atto, dopo gli applausi ricevuti nei primi due atti. Di questo ne aveva risentito la recitazione degli attori, soprattutto quella dei due interpreti principali, «il vecchio Rinaldo di cui Memo Benassi soffocò ogni vitalità nelle strette d'una dizione asmatica, e il giovine Giaffré, di cui il De Lullo effuse il fervore e la follia in una recitazione tutta sopra le righe [...]»<sup>422</sup>.

Con questo spettacolo si concluse la prima stagione del Piccolo di Roma, con centosessanta rappresentazioni e quattromila e trecentoventi giornate lavorative<sup>423</sup>.

## 5.2. La seconda stagione

All'apertura del secondo anno di attività venne accordata al Piccolo di Roma una sovvenzione da compagnia stabile di sei milioni di lire dalla Direzione dello Spettacolo. Il Comune di Roma continuò a non prestare alcun tipo di aiuto alla giovane impresa, che dovette ritornare, seppur temporaneamente, ad usufruire della sala del Teatro Studio "Eleonora Duse", concessa a titolo gratuito dall'Accademia d'Arte Drammatica. Come scrisse Costa:

La impossibilità di continuare il regime finanziario dell'anno precedente impone il riconoscimento di un compenso minimo agli attori ed al Direttore che di fronte alla media normale di retribuzione giornaliera di circa sei mila lire viene limitato a lire duemila a testa, sempre tenendo presente che i tecnici ed attori straordinari, vengono regolarmente retribuiti secondo la loro normale quotazione<sup>424</sup>.

D'Amico stava cercando in tutti i modi d'interessarsi ai propositi di Costa e della sua impresa per la nuova stagione teatrale, confermando la sua estraneità ai fatti della compagnia. Avrebbe voluto che il suo allievo lo mettesse al corrente circa le scelte di repertorio e sapere quali attori esterni sarebbero stati scritturati nel corso dell'anno: «Pensa che una quantità di gente mi considera come l'ispiratore (se non sovventore!) della tua impresa; e Dio sa se io ne so nulla»<sup>425</sup>.

Dopo lungo tempo Costa incontrò di nuovo Jacques Copeau<sup>426</sup>. Il regista, gravemente malato, morì il 20 ottobre 1949 nell'ospizio di Beaune, a seguito della terza ripresa del suo male. Per ricordare il suo maestro, Costa scrisse un articolo sulla rivista «Teatro», in cui rivelava che durante

---

<sup>422</sup> Silvio D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit., p. 92.

<sup>423</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit.

<sup>424</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>425</sup> *Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa*, 10.09.1949, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

<sup>426</sup> Cfr. Orazio Costa, *Quaderno 2*, 16 gennaio 1948 – 17 febbraio 1951, (versione digitale), Fondo Orazio Costa, pp. 28-29.

la sua ultima visita gli aveva annunciato che quell'anno avrebbe messo in scena, con la collaborazione della figlia, Marie Hélène Dasté, il suo testo su San Francesco d'Assisi, *Il poverello*<sup>427</sup>.

La nuova stagione del Piccolo di Roma viene inaugurata il 30 novembre, con la messa in scena dell'*Edipo Re* di Sofocle, al Teatro Studio "Eleonora Duse" di Roma<sup>428</sup>.

Riflettendo sulla natura del dramma, in un suo quaderno, Costa si ritrovò a pensare che uno dei momenti più importanti della vicenda raccontata da Sofocle era affidato allo scontro tra due figure umili, due pastori. Un'intuizione tragica da sempre passata inosservata. Nella sua rappresentazione, quindi, il regista avrebbe voluto sottolineare proprio il momento in cui l'eroe sarebbe diventato una persona misera, facendo assumere alla tragedia una veste moderna:

Sarebbe assai bello poter spiegare in termini moderni questi fatti rappresentativi che fatalmente (né saprei dire perché) passano inavvertiti nella rappresentazione letterale in costume. Passare ad una tragedia moderna di carattere politico e religioso insieme in cui al centro nodale dell'azione i possessori del segreto [il segreto: altro fondamentale elemento della tragedia: altro modo di definire una tragedia: la ricerca di un segreto] sono i personaggi più bassi quelli che la storia ignora e che si rivelano i fondamentali fattori di essa, perché in essi ha agito la pietà umana assai più e comunque assai prima che nei potenti<sup>429</sup>.

In questo caso, secondo Costa, il dramma avrebbe assunto una diversa consistenza agli occhi del pubblico, sfociando in un'interpretazione tra il cristiano e il socialista, in cui le sorti dell'umanità venivano affidate ai personaggi umili.

Il 27 gennaio 1950 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *Invito al castello* di Jean Anouilh, al Teatro Studio "Eleonora Duse" di Roma<sup>430</sup>.

L'opera, creata per una messa in scena di André Barsacq, al Théâtre de l'Atelier di Parigi nel novembre del '47, mostrava le vicende comiche e burlesche che ruotavano attorno alla figura di due

---

<sup>427</sup> Cfr. Orazio Costa, *L'ultima visita dell'ultimo allievo*. Ricordo di Jacques Copeau, in «Teatro», A. I, N. 1, 15 novembre 1949. Costa informa del triste evento anche D'Amico in: *Telegramma di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, 20.10.1949, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

<sup>428</sup> *Edipo Re* di Sofocle, traduzione di Manara Valgimigli, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene e costumi di Valeria Costa, musiche di Luigi Colonna, con Renzo Ricci (Edipo), Manlio Busoni (Sacerdote), Tino Buazzelli (Creonte), Antonio Crast (Tiresia), Elena Da Venezia (Giocasta), Giorgio De Lullo (il nunzio), Luciano Mondolfo (servo di Laio), Mario Lombardini (secondo nunzio), Teatro Studio "Eleonora Duse" di Roma, 30 novembre (1949).

<sup>429</sup> Orazio Costa, *Quaderno 2*, cit., p. 44.

<sup>430</sup> Costa mette in scena *Invito al castello* di Jean Anouilh, traduzione di Edoardo Anton, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene e costumi di Valeria Costa, musiche di Nino Rota, con Giorgio De Lullo (Orazio – Federico), Rossella Falk (Diana Messerschmann), Elena Da Venezia (Signora Desmormort), Giovanna Galletti (Lady Dorotea Yndia), Luciano Mondolfo (Signor Messerschmann), Nino Manfredi (Patrizio Bombelles), Manlio Busoni (Romainville), Marina Bonfigli (Isabella), Vanna Polverosi (madre di Isabella), Bice Valori (signora Capulat), Tino Buazzelli (Giosuè), Paolo Panelli (un groom), Teatro Studio "Eleonora Duse" di Roma, 27 gennaio (1950).



gemelli identici, interpretati in questo caso da De Lullo, che seppe districarsi egregiamente nel doppio ruolo affidatogli. Anche gli altri attori, secondo D'Amico, avevano fornito un'interpretazione eccellente, ricevendo il consenso unanime da parte del pubblico<sup>431</sup>. Lo spettacolo, infatti, ottenne un tale successo da essere replicato per ben ottanta volte.

A pochi giorni dal debutto del suo nuovo lavoro, ovvero *Spiritismo nell'antica casa* di Ugo Betti, accadde un fatto inaspettato, per la prima volta Costa, durante le prove, non riuscì a spiegare ad un attore che cosa avrebbe voluto ottenere dalla sua interpretazione:

Eppure mi pare di aver visto con molta chiarezza la necessità di distogliere il personaggio di Laura in *Spiritismo* a questa sua patetica e generica tragicità per innervarlo di una più concreta e vivace vitalità che serva a caratterizzarlo con quel minimo di affettuosa ironia che ne renda sopportabile l'esistenza che così assoluta è troppo letteraria<sup>432</sup>.

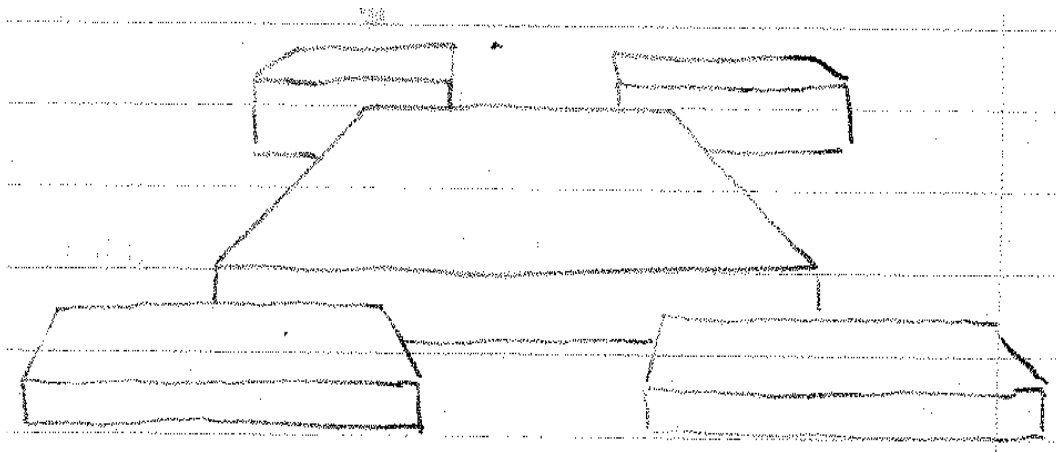
Secondo Costa, la tragedia non avrebbe dovuto prestare attenzione all'apparenza talvolta sbagliata che si avvolgeva attorno ai personaggi, perché il loro impegno morale non si sarebbe dovuto arrestare su dei falsi equivoci. Nel momento in cui svolgeva il suo compito, quello cioè di ricercare il bene attraverso le sue battaglie, il personaggio avrebbe dovuto assumere anche un aspetto ironico. A detta di Costa, la poesia di Betti aveva sì un lato tragico, ma possedeva allo stesso tempo anche una vena ironica, ampiamente trascurata dalla critica. In tal caso la recitazione che più si sarebbe adatta alle sue commedie, sarebbe stata quella che avrebbe assunto una tragicità orrendamente comica, accostabile al grottesco. Il rammarico maggiore di Costa in quest'allestimento rimase quello di non aver fatto intendere alla Falk le sue intenzioni, che avrebbero mostrato il suo personaggio sotto un'altra luce.

In questo frangente, Costa elaborò anche alcune considerazioni sull'uso del palcoscenico che avrebbe voluto mettere in pratica in un possibile allestimento de *I promessi sposi* del Manzoni e in un suo quaderno realizzò un interessante bozzetto per la costruzione della scena:

---

<sup>431</sup> Cfr. Silvio D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit., pp. 119-122.

<sup>432</sup> Orazio Costa, *Quaderno 2*, cit., p. 56.



5. Base d'una serie di piattaforme per il plastico da usare nella riduzione dei Promessi Sposi<sup>433</sup>

Questo bozzetto di scena sintetica venne ideato da Costa poco prima della realizzazione del palcoscenico de *Il poverello* di Copeau, forse come spunto per l'allestimento dello spettacolo successivo.

Il 12 aprile 1950 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *Spiritismo nell'antica casa* di Ugo Betti, al Teatro Studio "Eleonora Duse" di Roma<sup>434</sup>.

Al lavoro di Costa venne assegnato il premio teatrale IDI 1950 di cinquecentomila lire, «per la migliore regia di un novità italiana rappresentata nel periodo 1°/10/1949 = 15/7/1950»<sup>435</sup>. Il premio gli fu conferito il 16 novembre 1950 a Saint Vincent, durante il Convegno Nazionale degli Autori Drammatici.

Lo spettacolo fu ampiamente lodato da D'Amico che, nella sua critica, sottolineò la bravura del regista che «ha tenuto la recitazione dei suoi attori su note d'apparenze realistiche, senza tuttavia tradire lo stile del poeta, anzi mantenendo l'agitata vicenda in un'atmosfera d'incubo, sottilmente ossessionante»<sup>436</sup>. La scena, a differenza di quella vagamente irrealista pensata dall'autore, era stata trasportata in un salottino piccolo borghese di provincia. A detta di D'Amico, i due attori principali, la Falk e Buazzelli, si erano lanciati in una recitazione vibrante, trascinando i loro personaggi in maniera impareggiabile. Anche gli altri attori furono tutti all'altezza della loro parte, tranne forse Elena Da Venezia, l'unica che si era trovata in difficoltà con il suo personaggio e dalla quale ci si

<sup>433</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>434</sup> *Spiritismo nell'antica casa* di Ugo Betti, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene e costumi di Valeria Costa, musiche di Nino Rota, con Tino Buazzelli (Enzo), Rossella Falk (Laura), Elena Da Venezia (Federica), Elsa Polverosi (Irene), Bice Valori (Ester), Maria Teresa Albani (Isolina), Antonio Crast (Ruggero), Luciano Mondolfo (il professore), Paolo Panelli (Giustino), Teatro Studio "Eleonora Duse" di Roma, 12 aprile (1950).

<sup>435</sup> *Lettera dell'IDI a Orazio Costa*, 09.11.1950, Fondo Orazio Costa, Faldone 8, Cartella 3. Mondo-Italteatro-Carmelitane 1945-55.

<sup>436</sup> Silvio D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit., p. 143.

sarebbe aspettata un'interpretazione più convincente. Il pubblico apprezzò molto lo spettacolo, salutandolo con tantissimi applausi e diverse chiamate agli attori e al regista.

Il 6 giugno 1950 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *Liliom* di Ferenc Molnàr, al Teatro Studio "Eleonora Duse" di Roma<sup>437</sup>.

Cercando di fornire a Manfredi delle indicazioni utili per l'interpretazione della sua parte, Costa gli suggerì di trovare nel suo personaggio «una più franca, candida e potente spontaneità. Una specie d'ineluttabile ingenuità, incosciente e pura; levar via tutto quel che sia pur solo apparente calcolo, quell'aspetto da mantenuto consapevole, quel poetizzare da ammaliatore volontario. Pulizia non risentimento, razza non corruzione, dignità feroce, pudore...»<sup>438</sup>.

Il 19 luglio 1950 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *La dodicesima notte* di William Shakespeare, alla Villa Floridiana di Napoli<sup>439</sup>.

Lo spettacolo fu molto apprezzato da D'Amico, che nella sua critica aveva lodato innanzitutto la scena realizzata da Valeria Costa che «ha moltiplicato con doviziosa fantasia certi schematici bozzetti del secentesco Hôtel de Bourgogne, commentata via via dalle suasive musiche di Renato Parodi, miniata quadro per quadro da un'inventiva registica sempre viva [...]»<sup>440</sup>. L'opera riprendeva un motivo caro al regista, quello dei due gemelli, questa volta maschio e femmina, interpretati egregiamente dalla Proclemer e da Giovampietro. Anche gli altri attori, secondo D'Amico, si erano trovati tutti perfettamente a proprio agio con il loro personaggio.

Il testo era già stato messo in scena da Costa nell'estate del '44, all'interno di Villa Giulia per celebrare la Liberazione di Roma.

In questo caso Costa avrebbe voluto addirittura realizzare una riduzione cinematografica del dramma shakespeariano e in un suo quaderno immaginò di poter utilizzare per la costruzione delle

---

<sup>437</sup> *Liliom* di Ferenc Molnàr, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene e costumi di Valeria Costa, musiche di Nino Rota, con Nino Manfredi (Liliom), Elena Da Venezia (Giulia), Anna Di Meo (signora Muskat), Renato De Carmine (Wolf Beifeld), Tino Buazzelli (gendarme – Angelo), Paolo Panelli (gendarme – Angelo), Bice Valori (serva), Manlio Busoni (Fisher), Luciano Mondolfo (giudice Celeste), Paola Marchetti (figlia di Liliom), Elio Bortolotti (fotografo), Nino Dal Fabbro, Elsa Polverosi, Mario Lombardini, Valerio Ruggeri, Teatro Studio "Eleonora Duse" di Roma, 6 giugno (1950).

<sup>438</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>439</sup> *La dodicesima notte* di William Shakespeare, traduzione di Cesare Vico Lodovici, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene e costumi di Valeria Costa, musiche di Renato Parodi, con Antonio Crast (il duca Orsino), Giorgio De Lullo (Sebastiano), Anna Proclemer (Viola), Rossella Falk (la contessa Olivia), Salvo Randone (Malvolio), Camillo Pilotto (Sir Tobia Trinca), Nino Manfredi (Fabiano), Bice Valori (Maria), Gianrico Tedeschi (Feste), Manlio Busoni (Antonio), Luciano Mondolfo (Sir Andrea Malagota), Pietro Tordi (Capitano), Francesco Mulè (Valentino), Claudio Roberti (Curio), Mario Lombardini (un prete), Luciano Artena (prima guardia), Ernesto Cortese (seconda guardia), Paolo Panelli, Renzo Giovampietro, Villa Floridiana, Napoli, 19 luglio (1950).

<sup>440</sup> Silvio D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit., p. 169.

scene un determinato accompagnamento musicale e un tipo di movimento che si rifacesse per ampi tratti alla forma danzata. Una nuova forma cinematografica che aveva creduto di riscontrare già nell'ultimo film di René Clair, in cui la trasformazione della scena sarebbe avvenuta intorno al personaggio e le varie sequenze avrebbero assunto i nomi di una danza, unificando così il tempo della narrazione:

Mi pare che R. Clair nel suo ultimo film *Beauté du Diable* abbia assai spesso toccato il centro di una nuova forma cinematografica ch'io presentivo già da tempo ma che si dovrebbe spingere assai più in là. Una sintesi tempo-spaziale mediante la trasformazione della scena intorno al personaggio e il movimento totale improntato alla danza. Credo che veramente i periodi o sequenze di un film come intendo io si dovrebbero forse chiamare col nome di una danza che, denunciata dall'accompagnamento musicale, ne raccolga e unifichi e trasponga il movimento in un tempo creato<sup>441</sup>.

Durante la mostra di Venezia, Costa riuscì a parlare delle sue idee con lo stesso René Clair, ma il regista purtroppo non capì le sue intenzioni.

Il 1° settembre 1950 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, coadiuvata dagli allievi dei tre corsi da lui tenuti all'Accademia d'Arte Drammatica, *Il poverello* di Jacques Copeau, nella Piazza del Duomo di San Miniato, durante la Festa del teatro, realizzata sotto gli auspici dell'Istituto del Dramma Popolare<sup>442</sup>.

Nella sua critica, D'Amico si affrettò a ricordare il maestro della scena Copeau da poco scomparso e la bravura del suo "ultimo allievo", nel portare in scena il suo testo sul santo di Assisi:

E probabilmente nell'allineare, in un seguito di scene, alcune vicende fra le più salienti dello sposo di Madonna Povertà, e del conflitto fra il suo assoluto ideale e la fatalità del compromesso con il reale, lo scrittore ha pudicamente

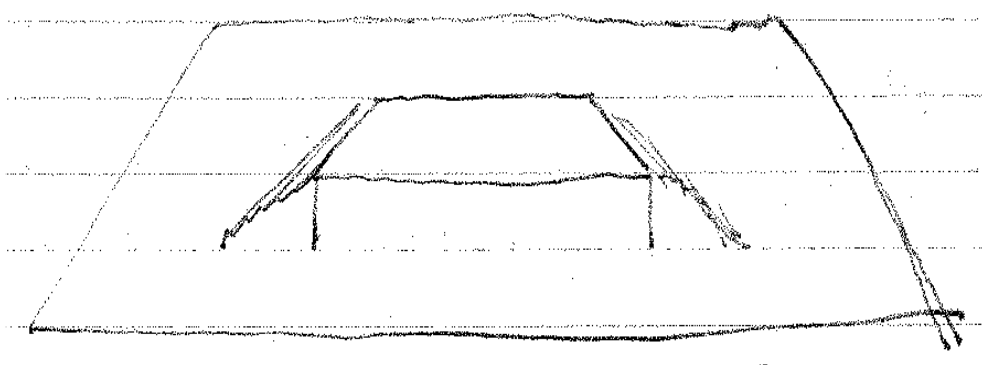
---

<sup>441</sup> Orazio Costa, *Quaderno 2*, cit., p. 62.

<sup>442</sup> *Il poverello* di Jacques Copeau, traduzione di Guido Manacorda, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, coadiuvata dagli allievi dei tre corsi tenuti da Costa all'Accademia d'Arte Drammatica, assistenti alla regia Mario Ferrero e Alfredo Zennaro, scena su bozzetto di Orazio e Valeria Costa, realizzata da Carlo Santonocito e costruita da Roberto Carrara, costumi su bozzetto di Valeria Costa, musiche scelte e composte da Joseph Samson, maestro di cappella nella Cattedrale di Digione, eseguite dal coro della SS. Annunziata di Firenze, diretto dal maestro Giuseppe Piombini, direttore di scena Giulio Galliani, interpreti principali: Antonio Pierfederici (Francesco), Evi Maltagliati (Monna Pica), Manlio Busoni (Pietro di Bernardone), Mila Vannucci (Chiara), frati minori: Renato De Carmine (Angelo), Franco Giacobini (Bernardo), Mario Lombardini (Cesario di Spira), Nino Manfredi (Egidio), Giancarlo Sbragia (Elia), Paolo Panelli (Giovanni), Andrea Camilleri (Gregorio), Nino Dal Fabbro (Illuminato), Luciano Mondolfo (Leone), Manlio Vergoz (Masseo), Alfredo Zennaro (Matteo di Narni), Enrico Maria Salerno (Pietro Cattani), Adriano Micantoni (Pietro di Stacia), Diego Michelotti (Rufino), Marcello Bertini (Silvestro), Mario Azzella (Stefano), Nino Meloni (il vescovo Guido), Gianni Galavotti (il cardinale Ugolino), Elena Da Venezia (la povera Giovanna), Renzo Giovampietro (Martino), Elio Roberti (il mendicante), Eugenio Cappabianca (un filosofo), Ernesto Cortese (un prete), Anna Di Meo (Jacopa dei Settesoli), Ignazio Bosic (satana), Carrara (Graziano dei Settesoli), personaggi del coro liturgico: Rossella Falk (Arcangelo San Michele), Edmonda Aldini, Margherita Autuori, Marina Bonfigli, Ornella Cappellini, Vera Corvin, Edda Valente, personaggi del coro drammatico: Elio Bertolotti, Nino Cestari, Mico Cundari, Franco Graziosi, Filippo Gregorio, Glauco Mauri, Alessandro Sperli, Luigi Vannucchi, Festa del teatro, realizzata sotto gli auspici dell'Istituto del Dramma Popolare, Piazza del Duomo, San Miniato, 1° settembre (1950).

confessato anche qualcosa che riguarda intimamente lui stesso, assertore dell'arte pura sopra una scena contaminata, e in qualche modo tradito anche lui dal compromesso con la realtà<sup>443</sup>.

Come riferito da Costa, la preparazione dello spettacolo fu seguita anche dalla figlia di Copeau, Marie Hélène Dasté. La rappresentazione si svolse su di un palco realizzato con dei piani sovrapposti, comunicanti per mezzo di grandi scale, dove in basso si svolgevano le vicende terrene e in alto si muovevano gli angeli. La progettazione del palcoscenico era stata ideata da Costa insieme alla sorella Valeria, che ne prepararono diversi bozzetti che il regista appuntò nei suoi quaderni:

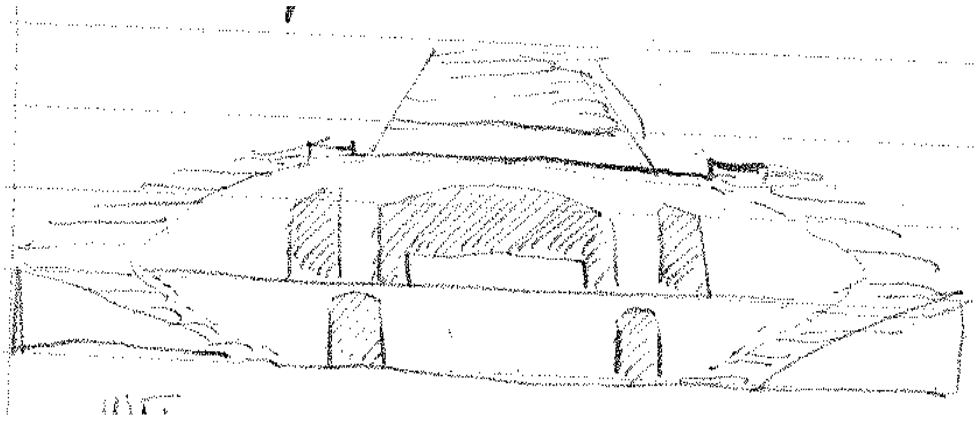


6. I° appunto per il palco del "Poverello"



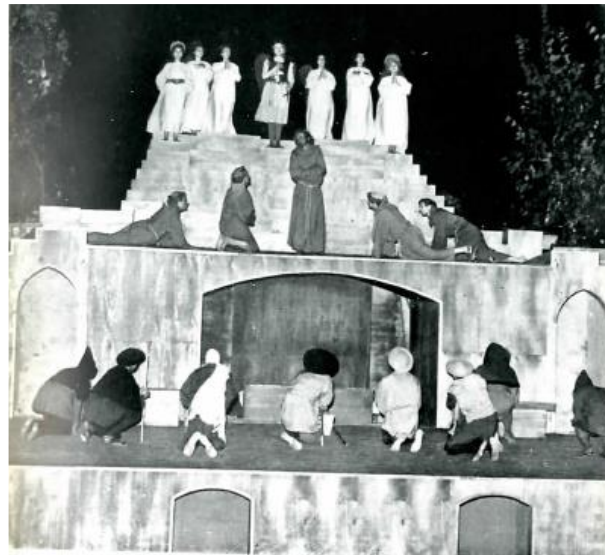
7. II° appunto

<sup>443</sup> Silvio D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit., p. 181.



#### 8. Ultimo<sup>444</sup>

Alla fine la scena assunse la forma di quest'ultimo bozzetto, che venne realizzata da Carlo Santonocito e costruita da Roberto Carrara:



#### 9. *Il poverello* di Jacques Copeau, regia di Orazio Costa, Piazza del Duomo di San Miniato (1950)<sup>445</sup>.

Secondo Costa, la realizzazione di questo palcoscenico rappresentava la perfetta comunione tra due tipi di scene, quella architettonica greca e quella elisabettiana, che avrebbe contribuito «a rivelare la composizione drammaturgica dei testi teatrali senza la pretesa di tradurne scene per scena e dramma per dramma l'ambiente descrittivo»<sup>446</sup>. Un'idea che il regista aveva iniziato ad elaborare utilizzando come simbolo del suo teatro il palcoscenico stabile di un teatro di Anversa del XVI sec. e pensando ad una scena sintetica per una riduzione de *I promessi sposi*.

<sup>444</sup> Orazio Costa, *Quaderno 2*, cit., p. 71-72.

<sup>445</sup> Fotografia ripresa in: Silvio D'Amico, *Rinascita del dramma sacro*, San Miniato, Istituto del Dramma Popolare, 1955.

<sup>446</sup> Piccolo di Roma, *Macbeth*, programma di sala, Fondo Orazio Costa.

Come D'Amico, Costa era convinto che il testo di Copeau rappresentasse un sunto della sua opera registica più che drammaturgica, dove erano presenti diversi spunti autobiografici. Il riavvicinarsi di Copeau alla fede, infatti, lo aveva portato ad abbandonare i suoi propositi artistici, soprattutto quelli della scuola, perché il suo addestramento avrebbe comportato per i suoi allievi lo stesso sforzo richiesto all'anima di ogni buon cattolico. In questo caso, Copeau aveva preferito riunire i suoi insegnamenti in un testo e non in una scuola: «Il paradigma ideale di questa opera è dunque la Cattedrale, ma non si deve pensare a faticose ricostruzioni architettoniche alla Viollet-le-Duc. Una cattedrale tutta spirituale, che si eleva in uno spazio interiore, fondando le sue basi su un palcoscenico nudo»<sup>447</sup>.

Questo palco riproduceva una sorta di universo tripartito, che rievocava in qualche modo la scena del Vieux Colombier. Sopra di esso agivano due cori. Il coro liturgico, guidato dall'Arcangelo San Michele, ignorato dagli altri personaggi, che occupava la parte più alta della costruzione, capace di rievocare la parte spirituale dei fatti concreti della vita reale, attraverso canti e letture e il coro drammatico, popolato da figure che di volta in volta assumevano diversi ruoli, grazie ad una tonaca che, variamente legata, li trasformava ora in contadini, ora frati, ora in cittadini. All'interno di questi due raggruppamenti era possibile notare due aspetti fondamentali e complementari dell'attore ideale di Copeau. L'attore del coro drammatico, in possesso di una bravura tale da permettergli d'impersonare in maniera credibile tutti i vari ruoli che era chiamato a ricoprire e l'attore del coro liturgico, che assumeva un atteggiamento e una posa diametralmente opposta dalle figure popolari che animavano l'altro coro. In mezzo a questi due gruppi di persone si svolgevano le vicende del personaggio principale che si era distaccato dal coro drammatico, per ritornarvi carico di un messaggio di fede, amplificato dalla presenza dell'altro coro<sup>448</sup>.

Costa aveva immaginato che semmai avesse riallestito di nuovo questo testo, avrebbe dato inizio al dramma mostrando il protagonista come parte integrante del coro da cui si sarebbe via via distaccato. Come possiamo dedurre dalle sue stesse considerazioni, anche in questo caso le intenzioni espresse da Costa nel suo progetto di regia iniziale non furono pienamente realizzate.

---

<sup>447</sup> Orazio Costa, *Note alla regia. "Il Poverello" di Jacques Copeau*, in «Lo spettatore critico», A. I, N. 2, 30 dicembre 1954, p. 50.

<sup>448</sup> Cfr. *Ivi*.

Le prove si svolsero per metà a tavolino e per metà nella chiesa di San Miniato, ma in realtà erano iniziate molto tempo prima, sin da quando Costa era subentrato a Guido Salvini come insegnante di regia in Accademia<sup>449</sup>.

In quel periodo, le sue lezioni si erano tenute principalmente sul *Cantico delle creature*, in particolare sul *Cantico di frate Sole*, su cui aveva poggiato tutto il ritmo de *Il poverello*.

Costa aveva basato il suo corso su una metodologia pedagogica che cercava di prendere le distanze dai vari metodi usati nelle altre scuole, che partivano da gesti teatrali falsi, «senza risalire alle loro origini presupponendo già esistente nell'attore ciò che si dovrebbe invece sviluppare, il metodo mimico tende a render l'attore consapevole prima, e poi padrone, di questo fenomeno mimico istintivo per il quale di fronte alla realtà ci adeguiamo ad essa, tendendo ad assumere una forma che ne è la trasposizione antropomorfica»<sup>450</sup>.

Questa metodologia, secondo lui, avrebbe indotto l'attore a passare dalla trasposizione poetica delle cose, a divenire completamente le cose, senza oltrepassare i limiti del "naturalismo".

È proprio grazie alla rappresentazione de *Il poverello* che il regista capì di dover approfondire nelle sue ricerche mimiche anche il rapporto con la musica:

Un breve accenno alla mimica. "Molte cose sono ancora confuse. Molte sono ancora da scoprire". "Non ho voluto definire di più (mi scuso, mi giustifico o mi spiego semplicemente?) per lasciar crescere ancora. Ma quello che è ancora da fare è il rapporto con la musica". È per questo che la musica fa parte fondamentale del mio programma imminente<sup>451</sup>.

La seconda stagione del Piccolo di Roma si chiuse con centosessantaquattro rappresentazioni, quattromila e duecentosessantaquattro giornate lavorative e un incasso lordo di nove milioni e ottocentoquarantamila lire. La Direzione dello Spettacolo, inoltre, assegnò al teatro un premio finale di tre milioni di lire<sup>452</sup>.

### 5.3. La terza stagione

Nel terzo anno di attività la Direzione dello Spettacolo riconobbe al Piccolo di Roma una sovvenzione di nove milioni di lire e un'integrazione di cinque milioni. Per la prima volta dalla sua

---

<sup>449</sup> Gli appunti di quelle lezioni sono riportati in: Orazio Costa, *Quaderno 7 bis*, non datato; 1944-1945, (versione digitale), Fondo Orazio Costa.

<sup>450</sup> Orazio Costa, *Note alla regia. "Il Poverello" di Jacques Copeau*, cit., p. 53.

<sup>451</sup> Orazio Costa, *Quaderno 3*, cit., p. 45.

<sup>452</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit.



fondazione, il Comune di Roma concesse al teatro un contributo di cinquecentomila lire. Il compenso per il Direttore e gli attori venne portato a tremila lire giornaliere<sup>453</sup>.

Dopo l'enorme successo riportato a Napoli, la nuova stagione venne inaugurata, il 17 novembre, con la ripresa de *La dodicesima notte* di William Shakespeare, al Teatro delle Arti di Roma, dove nel frattempo si era spostata di nuovo la Compagnia del Piccolo Teatro. Lo spettacolo ottenne un tale successo da essere replicato per ben sessantadue volte<sup>454</sup>.

In seguito a questo lungo ciclo di repliche, il 12 gennaio 1951 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *Le case del vedovo* di George B. Shaw, al Teatro delle Arti di Roma<sup>455</sup>.

Il 22 aprile lo spettacolo venne trasmesso anche su Radio due, il secondo programma radiofonico della Rai<sup>456</sup>.

Dopo l'allestimento dell'opera di Shaw, il 3 febbraio Alfredo Zennaro mette in scena, al Teatro delle Arti di Roma, *Il ventaglio* di Carlo Goldoni<sup>457</sup>.

Il 3 marzo 1951 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *Intermezzo* di Jean Giraudoux, al Teatro delle Arti di Roma<sup>458</sup>.

Il 29 marzo 1951 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *I cugini stranieri* di Turi Vasile, al Teatro delle Arti di Roma<sup>459</sup>.

---

<sup>453</sup> Cfr. *Ivi*.

<sup>454</sup> Cfr. *Ivi*.

<sup>455</sup> *Le case del vedovo* di George B. Shaw, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene di Carlo Santonocito, con Tino Buazzelli (Sartorius), Rossella Falk (Bianca), Manlio Busoni (Lickcheese), Luciano Mondolfo (Cokane), Nino Manfredi (Trench), Bice Valori (una cameriera), Claudio Roberti (un cameriere), Renato Lupi (un fattorino), Teatro delle Arti di Roma, 12 gennaio (1951).

<sup>456</sup> Le notizie sulle realizzazioni televisive e radiofoniche di Costa sono state reperite presso l'Archivio delle Teche Rai.

<sup>457</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit.

<sup>458</sup> *Intermezzo* di Jean Giraudoux, traduzione di Gigi Cane, regia di Orazio Costa e Mario Ferrero, Compagnia del Piccolo di Roma, scene e costumi di Valeria Costa, musiche di Roman Vlad, con Anna Proclemer (Isabella), Nino Manfredi (il Controllore), Tino Buazzelli (l'Ispettore), Paolo Panelli (lo Speciale), Manlio Busoni (il Sindaco), Maria Teresa Albani (Armanda Mangebois), Nietta Zocchi (Leonida Mangebois), Renato De Carmine (lo spettro), Renato Lupi (il signor Adriano), Claudio Roberti (papà Tellier), Pietro Tordi (primo boia), Roberto Paoletti (secondo boia). Nello spettacolo vengono introdotte anche le bambine della Compagnia dei Piccoli di Wanda Pietrini, in particolare Rossana Montesi (Lucetta), Giuseppina Minervini (Daisy), Marcella Ricci (Gilberta), Anita Angius (Irene), Santina Boldrini (Viola), Teatro delle Arti di Roma, 3 marzo (1951).

<sup>459</sup> *I cugini stranieri* di Turi Vasile, regia di Orazio Costa e Mario Ferrero, Compagnia del Piccolo di Roma, scene e costumi di Veniero Colasanti, musiche di Roman Vlad, con Fulvia Mammi (Orazia), Tino Buazzelli (Tullio Ostilio), Cesare Fantoni (Mezio Fuffezio), Nino Manfredi (Orazio), Camillo Pilotto (Orazio il vecchio), Manlio Busoni (Anco), Paolo Panelli (l'anziano del popolo), Leo Garavaglia (il sacerdote), Pietro Tordi (Quinzio), Sergio Tedesco (secondo Orazio), Gianni Glori (terzo Orazio), Renato De Carmine (Curiazio), Roberto Risso (secondo Curiazio), Renato Vicario (terzo Curiazio), Maria Teresa Albani (una donna) Grazia Cappabianca (una donna), Gabriella Gabrielli (una

Secondo D'Amico, l'unica nota dolente in uno spettacolo ben orchestrato era stata la scelta di ambientarlo in «una vetta imprecisata, fra rudi costruzioni di pietra, sovrastante i tetti dei casolari e dei tuguri della città primitiva, da cui sbuca stranamente la folla dei rozzi cittadini»<sup>460</sup>. Anche la recitazione della Mammi non era sembrata all'altezza della situazione, perché impegnata in una parte lontana dalle sue capacità interpretative, mentre il Buazzelli era stato il più credibile di tutti.

Successivamente all'opera di Vasile, il 20 aprile Mario Ferrero mette in scena, al Teatro delle Arti di Roma, *Scontro nella notte* di Clifford Odets<sup>461</sup>.

Durante il mese di maggio, come riportato in un suo quaderno, Costa partecipò ad un Congresso sul teatro a Oslo, in Norvegia<sup>462</sup>.

Sempre in maggio, il Piccolo Teatro venne invitato al Festival della prosa di Bologna, riprendendo, con la regia di Costa, *Intermezzo* di Giraudoux e *I cugini stranieri* di Turi Vasile, al Teatro Comunale di Bologna<sup>463</sup>.

Il 23 giugno 1951 Costa mette in scena, con gli Allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica, *Aminta* di Torquato Tasso, alla Reggia di Caserta<sup>464</sup>.

Prima della data di debutto, lo spettacolo venne presentato, in una piccola tournée in Svizzera, il 21 aprile al Teatro Kursaal di Lugano e il 24 aprile nella Cattedrale Saint-Pierre di Ginevra.

Come riferito da Costa nei suoi quaderni, nella rappresentazione di Caserta venne ripreso l'impianto scenico utilizzato per *Il poverello* di Copeau<sup>465</sup>.

In una lettera, D'Amico comunicò a Costa di aver richiesto in ritardo al responsabile del Centro studi italo-svizzeri, Bascone, un giorno d'intervallo tra una recita e l'altra e di avere a disposizione dei teatri che avrebbero potuto ospitare la sua scena plastica. Per questo motivo rimetteva a lui la

---

donna), Rossana Montesi (una ragazza), Elio Bertolotti (un giovane), Roberto Paoletti (un vecchio), Renato Lupi (un uomo), Claudio Roberti (un uomo), Libero Ricci (un uomo), Teatro delle Arti di Roma, 29 marzo (1951).

<sup>460</sup> Silvio D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit., p. 234.

<sup>461</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit.

<sup>462</sup> Cfr. Orazio Costa, *Quaderno 3*, cit., pp. 79-84. Qui Costa stende una breve relazione da presentare al Congresso sul rapporto fra il teatro e il cinema.

<sup>463</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit.

<sup>464</sup> *Aminta* di Torquato Tasso, regia di Orazio Costa, Allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica, scene di Valeria Costa, costumi di Maria De Matteis, musiche di Roman Vlad, interpreti principali: Mauro Carbonoli, Edda Valente, Edmonda Aldini, Davide Montemurri, Franco Graziosi, Glauco Mauri, Alessandro Sperli, Arlette Montalcino, Mario Chiocchio, Renée Reggiani, coro dei pastori: Italo Alfaro, Carlo Animali, Luciano Artena, Mario Azzella, Virginia Benati, Narcisa Bonati, Ornella Cappellini, Ernesto Cortese, Nino Cestari, Vera Corvin, Mico Cundari, Vincenzo De Toma, Fernando Greco, Ennio Groggia, Graziella Maranghi, Anna Misericocchi, Francesco Mulè, Lucia Rissone, Anna Maria Torniai, Luigi Vannucchi, Reggia di Caserta, 23 giugno (1951).

<sup>465</sup> Cfr. Orazio Costa, *Quaderno 38*, cit., p. 54.

scelta di rinunciare alle rappresentazioni svizzere. In ogni caso, D'Amico proponeva un altro tipo di soluzione:

[...] rinunciare a portare in Svizzera l'Aminta, che serberemo per la recita – sicura – di Villa d'Este, e per altre in Roma o altrove; accantonare la scena plastica, che ci servirà sia per l'Aminta, sia per le edizioni del “mistero” che daremo forse all'Auditorium, certo ad Assisi, e, possibilmente altrove; eseguire in Svizzera il solo “mistero” (più i canti di Dante) con l'antica messinscena, e pazienza se spenderemo qualche cosa in più. In quest'ultimo caso, vedere se le proporzioni del Teatro dell'Università di Friburgo ci consentono di portarlo anche là; o se, semplicemente, una parte degli allievi possano farne intera o parziale lettura, a seguito della conferenza ch'io devo tenere in quella Università sopra le origini del dramma sacro in Italia<sup>466</sup>.

Secondo D'Amico, Costa aveva concepito lo spettacolo «con una mirabile profusione di trovate, come un fantasioso, delizioso gioco scenico»<sup>467</sup>, dove l'inesperienza dei suoi allievi era stata evidenziata da un ben congeniato schema registico. A detta di D'Amico, l'attenzione di Costa si sarebbe dovuta rivolgere di più ai versi del Tasso e non al movimento scenico, che in alcuni casi aveva distolto l'attenzione, facendo ricorso a dei gesti troppo artefatti. In alcune circostanze sarebbe stato opportuno anche tagliare alcune scene per rendere l'azione più fluida, abusando meno delle parti corali. D'Amico, però, si rese subito conto che, a dispetto dei tempi passati, Costa non avrebbe mai accettato i suoi suggerimenti: «Rileggo quanto ho scritto, e penso che sia praticamente inutile. Tu sei cocciuto quanto sei bravo: vale a dire, in un grado fuor di misura: e quindi non ne terrai alcun conto. Ma io avrò la consolazione di conservare nell'archivio dell'Accademia una copia di questa mia»<sup>468</sup>.

Il 30 giugno 1951 Costa mette in scena, con gli Allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica, *Donna del paradiso*, al Teatro Eliseo di Roma<sup>469</sup>.

Alla rappresentazione del *Mistero* seguì l'esecuzione in coro parlato del Canto terzo dell'*Inferno* di Dante.

---

<sup>466</sup> Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 30.03.1951, Fondo Orazio Costa, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'amico.

<sup>467</sup> Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 03.07.1951, Fondo Orazio Costa, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'amico.

<sup>468</sup> *Ibidem*.

<sup>469</sup> *Donna del paradiso*, Mistero medievale in due tempi, tratto da alcune laudi drammatiche del XIII e XIV sec., a cura di Silvio D'Amico, regia di Orazio Costa, Allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica, assistenti alla regia Luciano Artena, Ernesto Cortese e Francesco Savio, scene e costumi di Valeria Costa, musiche dei cori liturgici eseguite dagli Allievi dell'Accademia, direzione del coro Gastone Tosato, interpreti principali: Luigi Vannucchi (Cristo), Anna Misericocchi (Maria), Glauco Mauri (Giuseppe), Nino Cestari (Giovanni), Graziella Maranghi (Maddalena), Renée Reggiani (Marta), Francesco Mulè (Simone fariseo), interpreti degli angeli, delle anime del limbo, dei discepoli, dei pastori, dei servi di Lazzaro e del popolo ebreo: Edmonda Aldini, Italo Alvaro, Luciano Artena, Mario Azzella, Virginia Benati, Narcisa Bonati, Ornella Cappellini, Mauro Carbonoli, Mario Chiocchio, Ernesto Cortese, Vera Corvin, Mico Cundari, Vincenzo De Toma, Franco Graziosi, Fernando Greco, Ennio Groggia, Arlette Montalcino, Giovanni Montemurri, Lucia Rissone, Alessandro Sperli, Anna Maria Torniai, Teatro Eliseo di Roma, 30 giugno (1951).

Prima della data di debutto, lo spettacolo venne presentato, insieme all'*Aminta* del Tasso, il 20 aprile al Teatro Kursaal di Lugano e il 23 aprile nella Cattedrale Saint-Pierre di Ginevra.

Anche in questo caso, nell'allestimento romano venne ripreso l'impianto scenico de *Il poverello* di Copeau<sup>470</sup>.

Abbandonata, quindi, l'idea della scena lineare con i carrelli, realizzata con la Compagnia dell'Accademia nel '39, Costa decise di adottare in questa nuova versione del *Mistero* una soluzione «plastica grazie alle possibilità offerte dal Sacro Monte, con uno spazio esteso anche nella verticalità, di posizioni variatissime, dati i dislivelli che portavano dal piano inferiore a quelli superiori»<sup>471</sup>. Rispetto al precedente allestimento del '39, inscenato con un certo pudore, anche la recitazione subì un cambiamento significativo, trasformandosi qui in «una veemenza inquieta e perfino agitata»<sup>472</sup>.

La rappresentazione delle due opere creò una piccola frattura tra D'Amico e Costa, che, secondo il suo maestro, si era discostato sempre di più dalle sue concezioni teoriche con «potenti contraddizioni con ciò che io ho detto e sostenuto e scritto durante tutta la mia vita»<sup>473</sup>. Le eccessive richieste di Costa per l'allestimento dei due lavori in Svizzera avevano comportato la cancellazione di alcune date della tournée e una spesa troppo grande rispetto a quella preventivata. In seguito a questi avvenimenti, D'Amico minacciò addirittura di abbandonare la scuola per non rovinare il rapporto con il suo allievo: «Quando fatti di questo genere sono accaduti con altri maestri, io li ho mandati via. Con te, agisco nel senso precisamente opposto: me ne vado io. Potrei essere più discreto»<sup>474</sup>.

Alla fine la situazione ritornò pian piano alla normalità prospettando un importante riordinamento dell'Accademia e il passaggio alle dipendenze della Presidenza del Consiglio dei Ministri. La scuola si sarebbe spostata in un'altra sede, avrebbe cambiato alcuni insegnanti e, soprattutto, avrebbe ricevuti maggiori finanziamenti e borse di studio per gli studenti, elargite direttamente da Andreotti. La direzione sarebbe passata a qualcun altro, mentre D'Amico avrebbe

---

<sup>470</sup> Cfr. Orazio Costa, *Quaderno 38*, cit., p. 54.

<sup>471</sup> Orazio Costa, *Diverse dimensioni interpretative della lauda drammatica*, in AA. VV., *Le laudi drammatiche ombre delle origini*, Atti del Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Viterbo, 22-25 maggio 1980), Edizione a cura dell'Amministrazione Provinciale di Viterbo, 1981, p. 221.

<sup>472</sup> *Ibidem*.

<sup>473</sup> *Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa*, 15.07.1951, Fondo Orazio Costa, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'Amico.

<sup>474</sup> *Ibidem*.

tenuto soltanto la presidenza, subordinando, però, la sua permanenza all'interno della scuola a patto che il suo rapporto con Costa tornasse alla normalità<sup>475</sup>.

Nella sua lettera di risposta, Costa riferì a D'Amico che la cancellazione della data di Friburgo era avvenuta a seguito di un'incomprensione circa i suoi prossimi impegni. Il regista, infatti, aveva raccomandato gli allievi d'informare D'Amico della sua partenza anticipata che non fu mai comunicata, dando luogo all'equivoco: «Mi dispiace che questo ti abbia recato un dolore proprio mentre avevi la possibilità e il diritto di esser più contento. Mi pare che le cose vadano spesso così e spesso (troppo spesso!) ciò che dovrebbe recarci un di più di gioia serve a malapena a controbilanciare un dispiacere»<sup>476</sup>.

Qualche giorno dopo, D'Amico scrisse ancora a Costa informandolo del fatto che Salvini aveva avanzato a De Biase, una proposta di stabile a Roma. In seguito ad un colloquio avuto con il membro del Ministero, D'Amico aveva appreso dalla sua stessa voce che le richieste di Salvini non sarebbero mai state accettate, perché il regista non godeva di buona stima come artista:

I due registi moderni, sempre secondo De Biase, sarebbero Costa e Strehler: ma qui mi casca l'asino. Perché, secondo lui, il tuo Piccolo Teatro non ha praticamente dato, in quest'ultimo anno specialmente, risultati corrispondenti ai sacrifici che ha richiesto. Motivo per cui De Biase, vagheggiando la creazione d'un organizzazione che gestisca due stabili, una al Piccolo Teatro di Milano e una nientemeno che all'Eliseo di Roma, non si è deciso a dirmi chi vede né come direttore generale dell'istituto (forse, un amministratore. Torraca?) né come direttore del teatro romano. Si è limitato ad accennarmi che Torraca intenderebbe [?] il collegamento dell'Eliseo con l'Accademia, mettendo a disposizione la sala dell'attuale Apollo per trasformarla in uno «studio» (ma, e lo spazio? e il frastuono della strada?) di cui ti vedrebbe a capo; mi pare qualcosa, ma non mi pare tutto<sup>477</sup>.

Agli occhi del Ministero, quindi, Costa veniva visto come l'emblema del regista moderno accanto a Strehler, ma non allo stesso modo. Rappresentava piuttosto il lato sperimentale del teatro italiano, una via alternativa che si era formata accanto a quella che sarebbe diventata la "linea ufficiale", che i moderni registi avrebbero dovuto seguire per ricevere le attenzioni delle autorità competenti in materia di gestione dei fondi da destinare al teatro.

---

<sup>475</sup> D'Amico, comunicando le sue dimissioni al Ministero della Pubblica Istruzione, nella persona del dott. De Angelis, e alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, nella persona del dott. De Biase, venne invitato a presentare delle nuove proposte per migliorare la scuola, chiedendo anche l'aiuto di Costa: *Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa*, 23.07.1951, Fondo Orazio Costa, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'Amico; *Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa*, 04.08.1951, Fondo Orazio Costa, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'Amico. Il piano di rinnovamento della scuola, però, subì diversi ritardi.

<sup>476</sup> *Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, 20.08.[1951], Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. La lettera è stata datata erroneamente dall'istituzione genovese all'agosto del '52, mentre Costa parla e riferisce di fatti avvenuti evidentemente nel corso della tournée in Svizzera e in Germania che si tenne nell'agosto del '51, provocando l'incomprensione con D'Amico che minacciò addirittura di lasciare l'Accademia.

<sup>477</sup> *Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa*, 19.08.1951, Fondo Orazio Costa, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'Amico.

Come accaduto nell'anno precedente, la Direzione dello Spettacolo attribuì al Piccolo di Roma un premio finale di tre milioni di lire. In questa stagione, il teatro di Costa realizzò centosettantadue rappresentazioni, quattromila e cinquecentosettantadue giornate lavorative e un incasso lordo di undici milioni e centottantamila lire. La stagione finora con il numero più alto di spettacoli, dove il regista fu costretto, in più di una circostanza, ad essere coadiuvato da Mario Ferrero nell'allestimento dei suoi lavori, a causa di alcuni problemi personali. In questo frangente, Costa pensò addirittura di abbandonare per un breve periodo la sua impresa, convinto di non poter più sostenere il peso della sua posizione. Difatti, a seguito delle enormi tensioni createsi all'interno del gruppo, Rossella Falk lasciò la Compagnia del Piccolo Teatro<sup>478</sup>.

#### 5.4. *La quarta stagione*

Nel quarto anno di attività avvenne un cambiamento significativo nella composizione del direttivo del Piccolo di Roma. Alla Direzione di Costa venne affiancata la codirezione di Turi Vasile, che suggerì di intraprendere una strada diversa. Per il nuovo ciclo di rappresentazioni, il repertorio sarebbe stato composto in prevalenza di novità. In tal caso, il cartellone del teatro avrebbe previsto anche la messa in scena di alcune riprese, fra cui *Le Colonne della società* di Ibsen, *Peter Pan* di Barrie, *Giuditta* di Terron e un dramma shakespeariano, che sarebbe stato scelto successivamente. Le novità, invece, sarebbero state *L'amore dei quattro colonnelli* di Ustinov, *Giustizia è fatta* di Vittorio Calvino, *Un tale che passa* di Gherardi, *Donna di casa* di Vitaliano Brancati, *Barabba* di Antonio Conti, *Il sigillo* di Steinbeck e *Bonaventura precettore a corte* di Sto (ovvero Sergio Tofano). La Direzione dello Spettacolo attribuì al teatro una sovvenzione di diciotto milioni di lire e un'integrazione di cinque milioni. Il Comune di Roma accordò per il secondo anno consecutivo un contributo di cinquecentomila lire<sup>479</sup>.

Il 5 novembre 1951 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *Le colonne della società* di Henrik Ibsen, al Teatro delle Arti di Roma<sup>480</sup>.

Nella sua critica D'Amico ammise di non essersi trovato d'accordo con la soluzione adottata dal regista, che aveva scelto di chiudere il dramma «non facendo decidere il suo protagonista all'aperta

---

<sup>478</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit.

<sup>479</sup> Cfr. *Ivi*.

<sup>480</sup> *Le colonne della società* di Henrik Ibsen, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene e costumi di Valeria Costa, con Tino Buazzelli (il console Bernick), Carla Bizzarri (Betty Bernick), Anna Miserocchi (Marta Bernick), Tino Carraro (Johan Tønnesen), Evi Maltagliati (Lona Hessel), Anna Proclemer (Dina Dorf), Nino Manfredi (Hilmar Tønnesen), Antonio Battistella (Rörlund), Manlio Busoni (Aune), Alba Maria Setaccioli, Lucia Rissone, Nora Ricci, Maria Teresa Albani, Giuliana Pinori, Roberto Pescara, Erminio D'Olivio, Mario Lombardini, Mario Chiochio, Teatro delle Arti di Roma, 5 novembre (1951).

confessione, ma arrestandolo a un intimo esame di coscienza, al quale il pubblico non sa se seguirà, o no, l'autoaccusa»<sup>481</sup>. La sua interpretazione sarebbe stata giusta per i drammi successivi di Ibsen, ma non in questo, dove si sarebbe dovuto attenere di più al testo.

Anche in una lettera, D'Amico rimase fedele a quanto scritto nella sua recensione, perché, secondo lui, in questo modo il dramma subiva una grave diminuzione: «Esso è stato scritto per sboccare a quella affettiva, clamorosa, sbalorditiva confessione pubblica, con la quale il protagonista si libera del fardello farisaico che ha gravato su lui per tutta la vita»<sup>482</sup>.

Detto questo, D'Amico aveva apprezzato molto l'atmosfera creata da Costa, caricata opportunamente della giusta tensione tragica. Anche gli attori, secondo lui, erano stati tutti all'altezza del loro compito, rivelando le più minute sfaccettature dei loro personaggi, descritti in maniera così vibrante dall'autore<sup>483</sup>.

In un'altra lettera, D'Amico confidava a Costa di aver avuto un dialogo con gli organizzatori del Festival del Teatro di San Miniato, che avrebbero voluto affidargli la regia del loro prossimo spettacolo. Su suggerimento di Costa, D'Amico gli aveva proposto *I promessi sposi*, ma l'organizzazione purtroppo godeva di fondi piuttosto limitati: «Non sarebbe possibile risparmiare col sistema del Poverello, e cioè aggiungendo, a un piccolo nucleo di attori tuoi, un grosso gruppo degli allievi nelle parti minori»<sup>484</sup>?

Riguardo all'opera di Ibsen, l'idea del nuovo finale venne elaborata da Costa dopo aver sognato la Miserocchi e aver riletto il finale della tragedia a casa della sorella Valeria: «Stanotte in treno avevo un sogno che mi pareva assai bello me lo sono ricordato per qualche ora, poi l'ho smarrito. C'entrava, mi pare la Miserocchi. Finendo di rileggere da Valeria le "Colonne" di Ibsen, cercavo di "vedere" il finale»<sup>485</sup>. Convinto della validità della sua idea, Costa credeva di aver trovato un nuovo sistema per mostrare come i piani di realtà diverse potessero intersecarsi. Rimaneva, però, il problema di risolvere la chiave recitativa di questa sua nuova intuizione, che sembrava assumere un tono "antinaturalistico" o addirittura "simbolista". Il nuovo finale, secondo lui, avrebbe rappresentato una critica alla società moderna che non aveva saputo cogliere i propositi dell'autore e ammettere pubblicamente le proprie colpe: «Un tempo queste idee mi sarebbero servite per approfondire l'interpretazione, ma avrei curato una grave coerenza formale. Oggi sono invece

---

<sup>481</sup> Silvio D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit., p. 264.

<sup>482</sup> Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 29.10.1951, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

<sup>483</sup> Cfr. Silvio D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit.

<sup>484</sup> Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 29.10.1951, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

<sup>485</sup> Orazio Costa, *Quaderno 3*, cit., p. 130.

tentato di rappresentarle come mi pare con più immediato significato»<sup>486</sup>. La soluzione ai dubbi di Costa arrivò con la rappresentazione del dramma, che non solo giustificò le sue idee, ma ne confermò anche la veridicità: «L'intrusione di una netta dissonanza stilistica, l'intersecazione di un piano di realtà diversa, è fatto non solo possibile su piano estetico ma auspicabile»<sup>487</sup>.

Al dramma di Ibsen seguì l'allestimento, il 30 novembre, de *L'amore dei quattro colonnelli* di Peter Ustinov, al Teatro delle Arti di Roma, con la regia di Mario Ferrero<sup>488</sup>.

Il 2 gennaio 1952 Costa mette in scena, con la Compagnia del Teatro Comunale di Firenze, *Don Giovanni* di Wolfgang A. Mozart, al Teatro Comunale di Firenze<sup>489</sup>.

Il 10 gennaio 1952 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello, al Teatro delle Arti di Roma<sup>490</sup>.

Secondo D'Amico, nel suo allestimento Costa aveva peccato di anacronismo, ambientando arbitrariamente la commedia negli ultimi decenni dell'ottocento. La sua intuizione più felice era stata quella di dividere la scena su due piani, lasciando agire sul piano più alto i protagonisti e su quello più basso il coro dei cittadini, accompagnato dai vari personaggi che guidavano l'azione. In questo modo, Costa aveva cercato di riprendere le intenzioni dell'autore di ambientare i fatti del dramma in una sorta di separazione da tragedia greca, in cui erano presenti gli eroi, il coro, il corifeo e un deus ex machina. I personaggi furono interpretati in maniera ineccepibile, soprattutto dai due protagonisti, la Maltagliati e Carraro, che avevano saputo destreggiarsi nella loro parte con grande arte<sup>491</sup>.

In questo dramma, molto simile, secondo Costa, ai *Sei personaggi in cerca d'autore*, il coro dei cittadini stabiliva un contatto con la compagnia teatrale dell'altra opera, trovando ognuno un riconoscimento del proprio ruolo. Per certi versi anche la signora Frola e i coniugi Ponza erano

---

<sup>486</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>487</sup> *Ivi*, p. 136.

<sup>488</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit.

<sup>489</sup> *Don Giovanni* di Wolfgang A. Mozart, regia di Orazio Costa, Compagnia del Teatro Comunale di Firenze, scene di Robert Kautzky, direttore d'orchestra Tullio Serafin, maestro del coro Andrea Morosini, direttore dell'allestimento scenico Piero Caliterna, con Nicola Rossi-Lemeni, Birgit Nilsson, Silvio Maionica, Eugene Conley, Gladys Kuchta, Rosanna Carteri, Giuseppe Taddei, Enzo Viaro, Teatro Comunale di Firenze, 2 gennaio (1952).

<sup>490</sup> *Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene di Carlo Santonocito, costumi di Valeria Costa, musiche di Roman Vlad, con Manlio Busoni (Lamberto Laudisi), Evi Maltagliati (la signora Frola), Tino Carraro (il signor Ponza), Anna Misericocchi (la signora Ponza), Antonio Battistella (il consigliere Agazzi), Italia Marchesini (la signora Amalia), Giuliana Pinori (Dina), Maria Teresa Albani (la signorina Sirelli), Nino Manfredi (il signor Sirelli), Tino Buazzelli (il signor Prefetto), Iginio Bonazzi (Commissario Centuri), Nietta Zocchi (la signorina Cini), Vittoria Di Silverio (la signora Nenni), Roberto Pescara (cameriere di casa Agazzi), Erminio D'Olivio (un signore), Cursio Di Leo (un signore), Teatro delle Arti di Roma, 10 gennaio (1952).

<sup>491</sup> Cfr. Silvio D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit., pp. 290-293.



molto simili al Personaggio del Figlio, il quale rifiutava di mostrarsi e manifestarsi apertamente al pubblico:

The provincial town tallies with the theatre company and its presumption of having all its “recognized titles”; and the three unfortunates – M.me Frola and the Poza couple – are effectively “characters” kneaded out of the same dough as the Son’s character: they tend to be demure, to refuse to make an exhibition of themselves<sup>492</sup>.

A detta di Costa, prima di Pirandello, gli autori drammatici avevano creato delle trame in cui i personaggi erano portati a mostrarsi al pubblico, esponendo degli intrecci facilmente riconoscibili. In *Così è (se vi pare)* siamo di fronte per la prima volta ad una storia in cui le vicende sono presentate in maniera diversa, dove i personaggi sono soffocati da un coro di cittadini che vogliono a tutti i costi farli “socializzare”, mentre loro non hanno nessuna intenzione di rendere pubblica la propria storia. Questo coro, crudele ed ironico, si avvicendava in uno spazio molto piccolo discutendo l’atteggiamento poco sociale dei nuovi venuti e prendendo per buono ogni pettegolezzo sul loro conto. Per creare una situazione di opposizione tra i due gruppi di personaggi, durante le prove Costa li aveva tenuti separati, in maniera tale che ognuno cercasse un proprio tono interpretativo. I due registri avrebbero trovato un piano comune su cui accordarsi solo alla verifica palcoscenico, al momento del colloquio che avrebbe sciolto finalmente i nodi dell’intreccio.

A seguito della commedia pirandelliana, il 1° febbraio Sergio Tofano mette in scena, al Teatro delle Arti di Roma, *Un tale che passa* di Gherardo Gherardi. Il 20 febbraio Mario Ferrero mette in scena, sempre al Teatro delle Arti di Roma, *Il ballo del tenente Helt* di Gabriel Arout<sup>493</sup>.

Il 7 marzo 1952 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *Vento notturno* di Ugo Betti, al Teatro delle Arti di Roma<sup>494</sup>.

Come riferito da D’Amico, lo spettacolo fu molto apprezzato dal pubblico, «punteggiato da continui applausi anche a scena aperta, e coronato da una lunga serie d’entusiastiche chiamate all’autore, al regista e agli attori»<sup>495</sup>.

Il testo era stato messo in scena da Costa già nella stagione '45-'46, con la Compagnia Borboni-Randone-Carnabuci-Cei, al Teatro Olimpia di Milano.

---

<sup>492</sup> Orazio Costa, *The Italian directors face to face with Pirandello*, cit., p. 252.

<sup>493</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit.

<sup>494</sup> *Vento notturno* di Ugo Betti, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene di Tullio Costa, con Tino Carraro (Pietro), Evi Maltagliati (Elisa), Camillo Pilotto (Antonio), Enrico Maria Salerno (ingegner Nibbi), Mario Chiochio (Comm. Cardì), Manlio Busoni (Comm. Lo Quarta), Maria Teresa Albani (Iside), Edmonda Aldini (Assunta), Mario Lombardini (un portiere), Erminio D’Ovidio (un postino), Igino Bonazzi (un usciere), Marisa Pizzardi (una signora anziana), Adriano Micantoni (signor Oreste), Roberto Pescara (signor Massimo), Teatro delle Arti di Roma, 7 marzo (1952).

<sup>495</sup> Silvio D’Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit., p. 302.

L'8 aprile 1952 Costa mette in scena, per la Compagnia Pagnani, *Un mese in campagna* di Ivan Turgenev, al Teatro Odeon di Milano<sup>496</sup>.

Lo spettacolo venne ripreso il 29 aprile al Teatro Quirino di Roma. Nella sua critica D'Amico precisava che Costa si era compiaciuto dei piccoli scontri su cui si basava la commedia, evidenziati dalle bellissime scene e dai meravigliosi costumi del Colasanti. Per quel che riguardava la recitazione, il regista aveva insistito su dei caratteri tipicamente melodrammatici riconducibili agli stilemi ottocenteschi:

Dev'essere stato questo a determinare il regista del colorito e raffinatissimo spettacolo, Orazio Costa, a compiacersi con predilezione appunto nei suoi colori, che Veniero Colasanti ha profuso con delicata dovizia nel bellissimo scenario e nei fulgidi costumi. Ed anche a indulgere a una recitazione di caratteri evidentemente melodrammatici, come ci è parsa quella, tutta sospiri e scatti, di Andreina Pagnani, abbagliante nelle splendidissime tolette e nei premeditati atteggiamenti di Natalia. Fulvia Mammi impersonò la sua pupilla adolescente, alla maniera appunto delle ingenue dell'Ottocento; e si prese anche il suo bravo applauso a scena aperta. Con loro furono applauditi, ed evocati alla ribalta innumerevoli volte, Giorgio De Lullo, ottimo nella giovanile prestanza e negli schietti accenti dello studente conteso; Arnoldo Foà, virilmente compito nella virtù del gentiluomo innamorato; il Giuffrè, ch'era l'affascinante marito; la Seripa, il Riccardini, la Ramazzini e il piccolo Stagni, nelle altre parti<sup>497</sup>.

Il cartellone del teatro venne completato con la messa in scena, il 9 aprile, de *La torre sul pollaio* di Vittorio Calvino, al Teatro delle Arti di Roma, con la regia di Sergio Tofano<sup>498</sup>.

In una lettera inviata a D'Amico, a pochi giorni dal debutto de *Il conte Ory*, Costa esternò tutta la sua preoccupazione per la rappresentazione del dramma che avrebbe dovuto mettere in scena di lì a poco al Teatro della Pergola di Firenze. Il regista si augurava «nonostante il pochissimo tempo avuto per le prove, che lo spettacolo risulti, nei limiti del possibile “lirico”, discretamente vivace e spiritoso»<sup>499</sup>. Inoltre, si mostrava d'accordo con D'Amico circa le rimostranze avanzate nella sua critica alla Pagnani: «Quello che mi dici su Andreina è esattissimo: ha la scusa di essere malata, ma è purtroppo la sua inseparabile tendenza ormai “di sputar parole” e per di più a bassa voce. Pazienza. Il guaio è che ha comunicato questo vezzo a tutti gli elementi della sua scarsa compagnia, che non si può dire fossero molto adatti alle parti difficili»<sup>500</sup>.

---

<sup>496</sup> Costa mette in scena *Un mese in campagna* di Ivan Turgenev, traduzione di Corrado Pavolini, regia di Orazio Costa, Compagnia Pagnani, scene e costumi di Veniero Colasanti, con Andreina Pagnani (Natalia), Arnoldo Foà (Rakitin), Fulvia Mammi (Vera), Giorgio De Lullo (Aleksi), Aldo Giuffrè (Arkadi), Renata Seripa, Michele Riccardini, Tadini, Ramazzini, Teatro Odeon di Milano, 8 aprile (1952).

<sup>497</sup> Silvio D'Amico, *Chi è di scena?* Cronache del teatro drammatico, 30.04.1952, Fondo Orazio Costa, dattiloscritto, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'Amico.

<sup>498</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit.

<sup>499</sup> *Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, 04.05.1952, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

<sup>500</sup> *Ibidem*.

Declinando l'invito per lo spettacolo rossiniano, a causa dei suoi troppi impegni, D'Amico confidava a Costa di non aver ricevuto ancora nessun cenno dagli organizzatori del Festival di San Miniato, per questo motivo avrebbe dovuto sollecitare lui stesso un colloquio con i responsabili dell'Istituto del Dramma Popolare: «Dall'avv. Gazzini di San Miniato apprendo che sua moglie, anima dell'Istituto, non si è ancora rimessa dal suo esaurimento, e pertanto laggiù non hanno preso alcuna decisione, nell'alternativa fra il dramma di Fabbri e i PROMESSI SPOSI»<sup>501</sup>.

Il 10 maggio 1952 Costa mette in scena, con la Compagnia del Teatro Comunale di Firenze, *Il Conte Ory* di Gioacchino Rossini, al Teatro della Pergola di Firenze<sup>502</sup>.

Come nell'anno precedente, nel mese di maggio il Piccolo di Roma fu invitato al Festival della prosa di Bologna riprendendo *Vento notturno* di Ugo Betti e *Così è (se vi pare)* di Pirandello, con la regia di Orazio Costa, al Teatro Comunale di Bologna e *Un tale che passa* di Gherardo Gherardi, con la regia di Sergio Tofano, sempre al Teatro Comunale di Bologna<sup>503</sup>.

Il 31 maggio 1952, durante le Celebrazioni Alfieriane, Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *Agamennone* di Vittorio Alfieri, al Teatro Alfieri di Asti<sup>504</sup>.

Nello spettacolo, oltre ad essere ripresa la scena unica utilizzata per *Il poverello* di Copeau, vennero riprese le idee di Valeria Costa sul costume, ideate nel corso dei precedenti allestimenti di testi alfieriani<sup>505</sup>.

In una lettera, D'Amico incitava Costa a seguire il consiglio di Fabbri che, non avendo terminato ancora la sua commedia, gli suggeriva di mettere in scena *I dialoghi delle carmelitane* di Bernanos a San Miniato e non il testo manzoniano: «J'ajoute qu'il n'y a pas besoin de grandes comédiennes; si tu veux quelques noms importants tu pourras te servir d'une Maltagliati, d'une Proclemer, d'une Zareschi. Pour les autres rôles tu pourras te servir très bien d'une Da Venezia, d'une Albertini,

---

<sup>501</sup> Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 06.05.1952, Fondo Orazio Costa, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'Amico.

<sup>502</sup> *Il Conte Ory* di Gioacchino Rossini, regia di Orazio Costa, Compagnia del Teatro Comunale di Firenze, scene e costumi di Maria De Matteis, direttore d'orchestra Vittorio Gui, maestro del coro Andrea Morosini, direttore dell'allestimento scenico Piero Caliterna, realizzazioni mimiche a cura di Nives Poli, con Nicola Monti, Mario Petri, Giulietta Simionato, Renato Capecchi, Angelo Mercuriali, Sari Barabas, Amalia Pini, Iolanda Gardino, Laura Londi, Teatro della Pergola di Firenze, 10 maggio (1952).

<sup>503</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit.

<sup>504</sup> va in scena *Agamennone* di Vittorio Alfieri, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene di Tullio Costa, costumi di Valeria Costa, musiche di Roman Vlad, con Antonio Crast (*Agamennone*), Diana Torrieri (*Clitennestra*), Anna Maria Alegiani (*Elettra*) ed Enrico Maria Salerno (*Egisto*), Celebrazioni Alfieriane, Teatro Alfieri di Asti, 31 maggio (1952).

<sup>505</sup> Cfr. Orazio Costa, *Quaderno 38*, cit.

d'une Aldini; il y a aussi des hommes et plusieurs femmes, mais pour cela tu n'aurais pas d'embarras»<sup>506</sup>.

Nella sua lettera di risposta, Costa rivelava a D'Amico le sue intenzioni per il prossimo spettacolo, ossia l'*Agamennone* eschileo, pensando di affidare la parte di Clitennestra alla Maltagliati e quella di Cassandra alla Brignone. I ruoli maschili sarebbero stati ricoperti da Crast, Carraro, Salerno e da uno tra Ninchi e Santuccio. «Per il coro che sarà di ventiquattro elementi oltre il corifeo avrò allievi ed ex allievi dell'Accademia»<sup>507</sup>. La preoccupazione maggiore del regista riguardava il poco tempo da dedicare alle prove, data la complessità dell'opera. Inoltre, riferiva a D'Amico che reputava una fortuna il fatto che lo spettacolo di San Miniato fosse saltato suggerendogli di temporeggiare per dare una risposta a De Biase che gli aveva chiesto di organizzare uno spettacolo a Verona.

D'Amico non tardò a scrivere a Costa ribadendogli la sua ferma convinzione che non avrebbe dovuto rinunciare così al lavoro di San Miniato: «Nel colloquio a tre di ieri, presente Fabbri, la signora Gazzini era ben consapevole della sciocchezza di passare da Orazio a Corrado; ed è stata felice, assai visibilmente, che Fabbri si sia interposto perché quello spettacolo sia diretto da te, che potrai convenientemente sfruttarlo in seguito a Roma e altrove»<sup>508</sup>. Per le prove dell'*Agamennone* era d'accordo con lui nel sostenere che ci sarebbero voluti molti più giorni delle tre settimane richieste, anche se avrebbe potuto liberare il coro un po' prima e lasciare gli attori disponibili per Verona, accontentando De Biase.

Il 3 settembre 1952 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *Agamennone* di Eschilo, al Teatro Romano di Ostia<sup>509</sup>.

A spettacolo concluso, D'Amico inviò a Costa una lettera dicendogli di aver apprezzato enormemente la sua fatica, ma di dovergli fare un appunto riguardo all'uso smodato che aveva fatto del coro: «Avrei dunque voluto abbracciarti, e rallegrarmi con te della vasta opera tua: purtroppo però (e non soltanto a mio parere) assai diminuita dalla sovrabbondante attività del coro,

---

<sup>506</sup> Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 26.06.1952, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

<sup>507</sup> Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 23.07.1952, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

<sup>508</sup> Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 25.07.1952, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

<sup>509</sup> *Agamennone* di Eschilo, traduzione di Ettore Romagnoli, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene e costumi di Tullio Costa, musiche di Armando Renzi, eseguite dal Coro della Polifonica Romana, maestro del coro Gastone Tosato, con Gianni Santuccio (Agamennone), Evi Maltagliati (Clitennestra), Tino Carraro (Egisto), Lilla Brignone (Cassandra), Antonio Crast (il messaggero), Enrico Maria Salerno (la vedetta), Manlio Busoni (il corifeo), Teatro Romano di Ostia, 3 settembre (1952).

dall'insistenza del parlato all'unisono. Ma ormai, quel che è fatto è fatto. Bene gli attori, magnifica Lilla; bellissime trovate anche visive [...]»<sup>510</sup>.

Nella sua critica, infatti, D'Amico confermava che Costa si era preoccupato innanzitutto di risolvere il problema del coro affidandogli le parti parlate, cantate e danzate, senza seguire la tendenza del momento, che prediligeva il frazionamento delle varie parti, assegnandole a tre nuclei differenti d'interpreti. Il coro venne, quindi, collocato da Costa nell'orchestra insieme al corifeo curando soprattutto la dizione del parlato all'unisono e l'interpretazione delle diverse melodie. Uno degli aspetti che, secondo D'Amico, il regista non aveva saputo risolvere era stato quello degli atteggiamenti e dei movimenti nelle scene d'insieme, che non avevano mantenuto la giusta tensione. Inoltre, nel passaggio dal parlato al cantato, il coro non era riuscito a sprigionare fino in fondo quell'essenza del tragico capace di catturare l'animo degli spettatori, insistendo troppo sul parlato all'unisono. Anche gli attori avevano incontrato qualche problema nel tono della loro interpretazione, soprattutto la Maltagliati che era persa in grande difficoltà con i versi del suo personaggio. Eccellente, invece, la Brignone, «attrice tragica ormai per definizione»<sup>511</sup> e Carraro meritevole di altissime lodi<sup>512</sup>.

A seguito della tragedia eschilea, il cartellone del teatro romano vide la messa in scena di *Sant'Efisio d'Elia* di Marcello Serra, al Teatro Romano di Nora, con la regia di Nino Meloni<sup>513</sup>.

Nel corso dell'annuale Festa del teatro, organizzata dall'Istituto del Dramma Popolare, il 17 settembre 1952 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *Dialoghi delle carmelitane* di Georges Bernanos, nella Chiesa di San Francesco a San Miniato<sup>514</sup>.

La traduzione italiana dei dialoghi di Bernanos riprendeva quella che doveva essere la sceneggiatura di un film che il padre domenicano e regista Raymond L. Bruckberger, avrebbe voluto realizzare nel 1947. La pellicola si sarebbe basata sul romanzo di Gertrud von Le Fort, scritto

---

<sup>510</sup> Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 03.09.1952, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

<sup>511</sup> Silvio D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit., p. 314.

<sup>512</sup> Cfr. Silvio D'Amico, *Chi è di scena?* Cronache del teatro drammatico, 06.09.1952, Fondo Orazio Costa, dattiloscritto, Faldone 2, Cartella 5. Per Orazio da Silvio D'Amico.

<sup>513</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit.

<sup>514</sup> *Dialoghi delle carmelitane* di Georges Bernanos, traduzione di Giuliano A. Piovano, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene e costumi di Valeria Costa, musiche sacre eseguite dal Coro della Polifonica Romana, maestro del coro Gastone Tosato, con Evi Maltagliati (la priora del convento), Ave Ninchi (la nuova priora), Anna Misericocchi (Bianca de la Force), Edmonda Aldini (suor Costanza), Tino Carraro (il cappellano), Manlio Busoni (il marchese de la Force), Miranda Campa (la vice priora), Luigi Vannucchi, Virginia Benati, Lucia Rissone, Maria Teresa Albani, Maria Rosa Gallo, Grazia Marescalchi, Gianna Miceli, Italia Marchesini, Edda Brand, Anna Brandimarte, Winnie Riva, Donatella Trombadori, Narcisa Bonati, Ornella Cappellini, Ennio Groggia, Igino Bonazzi, Alessandro Sperli, Silvio Spaccesi, Giuseppe Cuccia, Mico Cundari, Warner Bentivegna, Marisa Ceciarelli, Mauro Carbonoli, Giamberto Marcolin, Marisa Pizzardi, Mirella Castiglioni, Camillo Da Pasano, Raffaele Meloni, Glauco Mauri, Vittorio Di Giuro, Renato Minardi, Luca Ronconi, Chiesa San Francesco, San Miniato, 17 settembre (1952).

nel 1931 e ispirato a dei fatti realmente accaduti in Francia nel luglio del 1794, in cui sedici religiose vennero giustiziate per non aver rinunciato ai propri voti. Il film fu realizzato nel 1960 dallo stesso Bruckberger insieme a Philippe Agostini, con una nuova sceneggiatura, scritta appositamente dai due registi e interpretato da Jeanne Moreau, Alida Valli, Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault e Georges Wilson.

Nella sua rappresentazione, Costa riprese ancora una volta l'impianto scenico utilizzato ne *Il poverello* di Copeau<sup>515</sup>.

Secondo D'Amico, Costa, pur concentrandosi sulla sobrietà e la linearità del racconto, «ha ceduto talvolta agli allettamenti anche spettacolari, offertigli dalla vastità dello spazio; e soprattutto ha profittato del solenne ambiente chiesastico, per inquadrare i dialoghi con abbondanti (in qualche punto, sovrabbondanti) canti religiosi, e addirittura liturgici»<sup>516</sup>. Gli attori, tutti perfettamente a proprio agio nell'interpretazione dei loro personaggi, furono accolti calorosamente dal pubblico.

Il Piccolo di Roma chiuse la sua quarta stagione con centocinquantaquattro rappresentazioni, quattromilacento giornate lavorative e un incasso lordo di tredici milioni e novecentomila lire<sup>517</sup>.

### 5.5. La quinta stagione

Nel quinto anno di attività, alla Direzione di Costa venne affiancata la codirezione di Manlio Busoni, che assunse tale carica al posto di Turi Vasile. La Direzione dello Spettacolo riconobbe all'impresa una sovvenzione di diciotto milioni di lire e un'integrazione di nove milioni<sup>518</sup>.

La nuova stagione venne inaugurata, il 27 novembre, con la ripresa, al Teatro delle Arti di Roma, dei *Dialoghi delle Carmelitane* di Georges Bernanos<sup>519</sup>.

---

<sup>515</sup> Cfr. Orazio Costa, *Quaderno 38*, cit., p. 54.

<sup>516</sup> Silvio D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit., p. 318.

<sup>517</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit.

<sup>518</sup> La sovvenzione viene elargita in diverse tranches tra il novembre del '52 e il febbraio del '53: *Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma*, 13.11.1952, Fondo Orazio Costa; *Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma*, 06.12.1952, Fondo Orazio Costa; *Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma*, 10.12.1952, Fondo Orazio Costa; *Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma*, 24.12.1952, Fondo Orazio Costa; *Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma*, 09.01.1953, Fondo Orazio Costa; *Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma*, 15.01.1953, Fondo Orazio Costa; *Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma*, 09.02.1953, Fondo Orazio Costa. Il contributo integrativo assegnato è di nove milioni di lire, non di otto come ricorda Costa nella sua relazione: *Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma*, 07.03.1953, Fondo Orazio Costa.

<sup>519</sup> Nella ripresa romana del dramma, il programma di sala avrebbe riportato la dicitura *Dialoghi delle carmelitane* di Georges Bernanos, da una novella di Gertrud von Le Fort, sceneggiatura di Philippe Agostini e Raymond L. Bruckberger, adattamento per la scena di Marcelle Tassencourt e Albert Béguin, come si evince dal contratto riportato

Il palcoscenico del teatro romano venne adattato per far posto alla scena plastica utilizzata per *Il poverello* di Copeau<sup>520</sup>.

Lo spettacolo ottenne un successo clamoroso, tanto da essere replicato per ben novantacinque volte. La Direzione dello Spettacolo concesse al teatro di Costa un'ulteriore sovvenzione di nove milioni di lire per intraprendere una tournée di cinquanta giorni e portare la rappresentazione negli altri teatri italiani<sup>521</sup>.

Anche Grassi si congratulò con Costa chiedendogli di realizzare una regia al Piccolo di Milano e alleggerire, in questo modo, l'amico Strehler dall'enorme carico di lavoro, scegliendo un testo di suo gradimento. Le prove si sarebbero tenute a Roma, durante la tournée del teatro milanese nella Capitale e sarebbero successivamente continuate a Milano: «Vorresti tu fraternamente darci una mano e proporci uno spettacolo per Lilla? Di tuo gradimento, s'intende. Tu potresti provarlo a Roma durante la nostra stagione dal 20 marzo al 19 aprile e finirlo a Milano subito dopo. Potresti anche scegliere cose che tu hai già fatto come la Dodicesima notte e l'Agamennone»<sup>522</sup>.

Il cartellone del teatro romano fu completato con un secondo spettacolo, che avrebbe dovuto equiparare il successo e l'importanza del primo. La scarsa capacità della sala, però, secondo Costa, si dimostrò inadeguata ad accogliere il numeroso pubblico: «Ciò è confermato dagli incassi giornalieri registrati nelle varie città toccate dalla tournée che sono 4 volte maggiori di quelli di Roma, tanto che dei 10 milioni destinati ai 50 giorni del giro una parte può essere destinata a coprire parzialmente il deficit della stagione romana»<sup>523</sup>.

Facendogli gli auguri per il suo prossimo spettacolo, Grassi sollecitava Costa a dargli una risposta circa la sua offerta per la regia al Piccolo di Milano<sup>524</sup>. Strehler, però, gli annunciava a malincuore che, a causa di un'incomprensione con Torraca, la tournée all'Eliseo era saltata e la regia con la Brignone l'avrebbe fatta lui: «Paolo, dietro consiglio della Lilla ha pensato alla Lulù di Bertolazzi di cui ti accennai nella mia lettera, senza convinzione. Io l'ho riletta. È possibile. Ma in

---

nella lettera del Presidente dell'Istituto del Dramma Popolare di San Miniato, detentore dei diritti italiani dell'opera: *Lettera di Gianna Gazzini a Orazio Costa*, 17.11.1952, Fondo Orazio Costa.

<sup>520</sup> Cfr. Orazio Costa, *Quaderno 38*, cit., p. 54.

<sup>521</sup> Il secondo contributo integrativo è di nove milioni di lire e non di dieci come ricorda Costa nella sua relazione: *Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma*, 03.02.1953, Fondo Orazio Costa; *Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma*, 06.02.1953, Fondo Orazio Costa.

<sup>522</sup> *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 07.01.1953, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

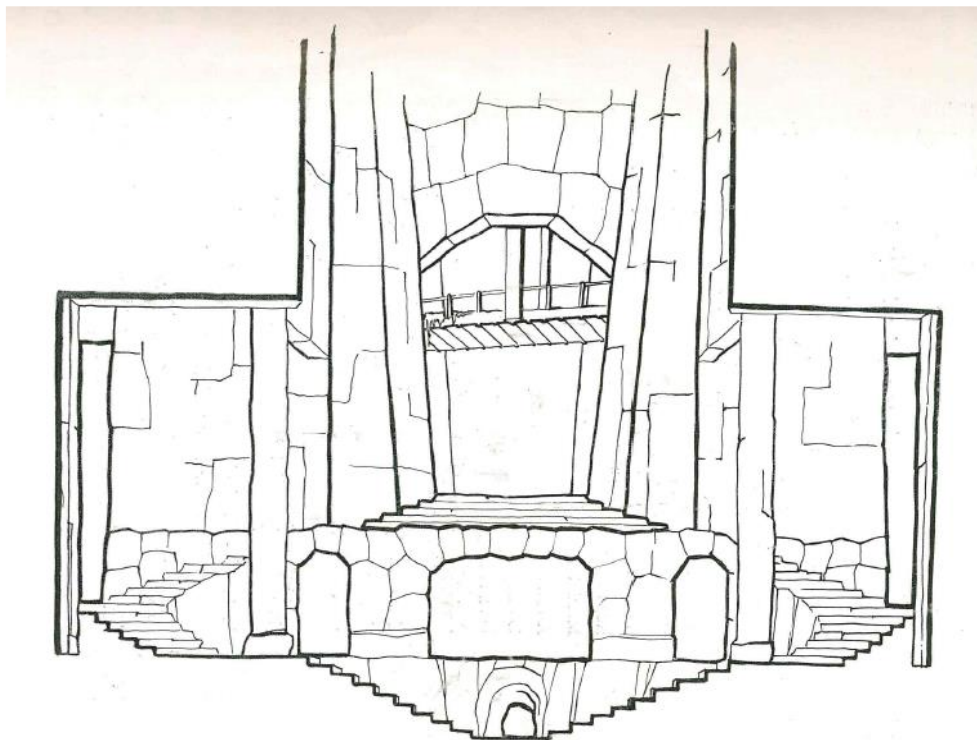
<sup>523</sup> Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit., p. 9.

<sup>524</sup> Cfr. *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 02.02.1953, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

queste condizioni solo io potrò farla, sobbarcandomi ancora una volta tutti gli handicap che ti ho menzionato»<sup>525</sup>.

Il 24 febbraio 1953 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *Macbeth* di William Shakespeare, al Teatro delle Arti di Roma<sup>526</sup>.

Ancora una volta venne ripreso l'impianto scenico utilizzato per *Il poverello* di Copeau, di diciassette metri di ampiezza, costato ben sette milioni di lire:



10. Il plastico stabile del Piccolo Teatro adattato per il *Macbeth*<sup>527</sup>.

<sup>525</sup> Lettera di Giorgio Strehler a Orazio Costa, [s.d.], Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

<sup>526</sup> *Macbeth* di William Shakespeare, traduzione di Cesare Vico Lodovici, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, assistente alla regia Mario Ferrero, aiuto regia Francesco Savio, scene e costumi su bozzetti di Orazio Costa, realizzati da Valentini e Petrassi, costruzioni di Roberto Carrara, musiche, direzione d'orchestra e maestro del coro Roman Vlad, interpreti principali: Mario Ferrari (Duncan), Antonio Pierfederici (Malcolm), Mauro Carbonoli (Donalbain), Antonio Crast (Macbeth), Giorgio Piazza (Banquo), Evi Maltagliati (Lady Macbeth), Manlio Busoni (Macduff), Alessandro Sperli (Lennox), Adolfo Geri (Ross), Raffaele Meloni (Menteith), Fernando Greco (Angus), Silvio Spaccesi (Caithness), Alessandro Ninchi (Fleance), Nino Marchesini (Siward), Lucio Jirillo (Siward il giovane), Vincenzo De Toma (Seyton), Glauco Mauri (un portinaio), Franco Graziosi (un medico scozzese), Mario Maranzana (un medico inglese), Davide Montemurri (un sergente dell'esercito di Duncan), Giamberto Marcolin (un nobile), Tullio Altamura (un vecchio), Ave Ninchi (Lady Macduff), A. Cappellini (un bambino, suo figlio), Maria Teresa Albani (dama del seguito di Lady Macbeth), Anna Miserocchi (Ecate), Anna Brandimarte (Ecate), Grazia Marescalchi (Ecate), Edmonda Aldini (strega), Camillo Da Pasano (strega), Enrico Ostermann (strega), Igino Bonazzi (sicario), Giuseppe Fortis (sicario), Elio Bertolotti (un messaggero), Ennio Groggia (servo di Macbeth), Giovanni Bancilhon (servo di Macbeth), gentiluomini, ufficiali, soldati, messaggeri e assassini: F. Anelli, Marisa Ceciarelli, A. Ciaravella, G. D'Aprile, P. De Santis, A. Giromella. S. Graziani, M. Lami, R. Mainardi, G. Materassi, F. Mezzera, G. Moschin, F. Palermi, G. Pincherle, M. Righetti, C. Scintonelli, E. Trombetta, G. Vaccari, G. Ventucci, G. Zuccarini, Teatro delle Arti di Roma, 24 febbraio (1953).



Costa aveva già realizzato il testo shakespeariano per la Radio di Roma nell'agosto del '45.

Anche in questo caso, come nella versione precedente, il regista pose le sue attenzioni principalmente sui personaggi delle streghe e sul concetto di scena unica. Per quel che riguardava le streghe, la sua preoccupazione maggiore fu quella di ricreare un mondo demoniaco, che potesse sembrare in qualche modo parallelo a quello reale, tanto da sovrapporsi in alcune circostanze ad esso. Il problema era quello di rappresentare questo mondo in maniera tale da accostarsi il più fedelmente possibile alle descrizioni dell'autore:

Lo stesso demonismo goyesco rischia di rimanere al di sotto della violenza e dell'autenticità di Shakespeare. Bisognerebbe inventare demoni forse uguali a Macbeth e a Lady Macbeth, al di sopra e al di fuori di qualunque concezione fiabesca, che svuota di significato, o rende addirittura incredibile al pubblico, la presenza del personaggio demoniaco<sup>528</sup>.

Il dilemma della scena, invece, venne superato con la ripresa dell'impianto utilizzato per *Il poverello* di Copeau e in molte altre rappresentazioni, capace di offrire al *Macbeth* la trasposizione spirituale voluta da Costa.

Lo spettacolo fu un fiasco completo per la critica. Anche D'Amico, dopo averne lodato la bellezza durante le prove, ne rimase profondamente deluso, a causa dell'ostentato intellettualismo mostrato da Costa e della recitazione stilizzata assunta dagli attori<sup>529</sup>.

Grassi, intanto, sollecitava Costa a creare l'Ente del Piccolo Teatro di Roma, insistendo «sulla possibilità di creare un ponte Milano-Roma, con una stretta collaborazione fra i due Enti, ferma restando la perfetta autonomia artistica e organizzativa di ogni Ente»<sup>530</sup>, che avrebbe comportato, tra l'altro, lo scambio degli spettacoli, delle compagnie e delle sale. Inoltre, proponeva a Costa anche la regia di una *Ifigenia in tauride* di Goethe: «Pregoti telegrafarmi se eventualmente favorevole assumere regia *Ifigenia tauride* Goethe fine agosto primi settembre [?] Randone indicando anche eventualmente altra distribuzione ruoli [...]»<sup>531</sup>.

Costa si mostrò propenso ad accettare la proposta di Grassi avanzando anche lui dei suggerimenti: «Ringrazioti offerta accetterei attendo chiarimenti bene Randone quale protagonista

---

<sup>527</sup> Piccolo di Roma, *Macbeth*, programma di sala, Fondo Orazio Costa.

<sup>528</sup> Orazio Costa, *Tre domande ai registi*, in «Sipario», A. XIX, N. 218, giugno 1964, p. 43.

<sup>529</sup> Cfr. Maria T. Saturno, *Voci dal Piccolo Teatro di Roma*, cit., pp. 219-223; in cui viene riportata un'intervista a Mario Ferrero che racconta come le troppe prove avevano compromesso un lavoro che in principio, dopo un solo mese, era davvero stupendo tanto che D'Amico ne era rimasto particolarmente affascinato.

<sup>530</sup> *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 18.05.1953, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

<sup>531</sup> *Telegramma di Paolo Grassi a Orazio Costa*, [s.d.], Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

attendo nominativo protagonista femminile proporrò io Oreste et Pilade [...]»<sup>532</sup>. Nel suo telegramma, Costa menzionava anche un progetto Compagnia bis, per cui stava trattando nuovi attori e aspettando delle conferme proprio da parte di Grassi e Strehler.

Nella sua lettera di risposta, Grassi gli comunicava che la regia dell'*Ifigenia* gli era stata richiesta per una rappresentazione straordinaria. Inoltre, incitava Costa a prendere una decisione circa il ponte Milano-Roma che gli aveva proposto in precedenza e di avere pazienza per il progetto della nuova compagnia: «Per quanto riguarda la compagnia dei giovani, questo periodo elettorale è completamente negativo agli effetti di ottenere colloqui seri con gente responsabile, anche nell'ambito della nostra zona»<sup>533</sup>.

Intanto *I dialoghi delle carmelitane* di Bernanos sarebbero dovuti andare in scena anche alla prossima Biennale di Venezia, ma a causa di alcuni problemi di bilancio e dell'elevato costo del lavoro, la direzione del Festival fu costretta a rinunciarci<sup>534</sup>.

Il 25 settembre 1953, durante l'annuale Festa del Teatro, indetta dall'Istituto del Dramma Popolare, Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *L'aiuola bruciata* di Ugo Betti, nella Chiesa di San Francesco a San Miniato<sup>535</sup>.

In questo frangente, la Direzione dello Spettacolo decise di negare le sovvenzioni all'Istituto del Dramma Popolare per l'organizzazione dell'annuale Festival. In seguito venne accordata all'ente la cifra di un milione di lire «dal Sottosegretario Andreotti per il personale energico intervento dell'On. Gronchi»<sup>536</sup>, che servì soltanto a coprire il deficit dell'edizione precedente. I contributi degli enti locali e, in particolare, quello dell'IDI, favorito dall'intervento di D'Amico, sarebbero stati assorbiti completamente dalla Direzione del Festival. Il Piccolo di Roma avrebbe, quindi, realizzato lo spettacolo senza pretendere alcun pagamento. L'Istituto del Dramma Popolare, invece, in seguito al successo ottenuto, decise di assegnare la metà della cifra a Costa e alla sua compagnia.

La quinta stagione del Piccolo di Roma si chiuse con centosessantadue rappresentazioni, settemila e cento giornate lavorative e un incasso lordo di trentatré milioni e seicentomila lire. Il

---

<sup>532</sup> *Telegramma di Orazio Costa a Paolo Grassi*, 06.06.1953, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

<sup>533</sup> *Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 08.06.1953, Piccolo Teatro di Milano, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

<sup>534</sup> Cfr. *Lettera di Adolfo Zajotti a Orazio Costa*, 13.08.1953, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 3B. 1953-54; *Lettera di Adolfo Zajotti a Orazio Costa*, 07.09.1953, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 3B. 1953-54.

<sup>535</sup> Costa mette in scena *L'aiuola bruciata* di Ugo Betti, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene su bozzetto di Valeria Costa, musiche di Roman Vlad, con Evi Maltagliati (Luisa), Stella Aliquò (Rosa), Camillo Pilotto (Giovanni), Sandro Ruffini (Nicola), Roldano Lupi (Tommaso), Camillo Da Pasano (Raniero), Festa del Teatro, Chiesa San Francesco, San Miniato, 25 settembre (1953).

<sup>536</sup> *Lettera di Gianna Gazzini a Eugenio Cappabianca*, 30.11.1953, Fondo Orazio Costa.

Comune di Roma assegnò al teatro un premio di un milione di lire e gli concesse il tanto agognato patronato, riconoscendolo quale Teatro Stabile della Città di Roma<sup>537</sup>.

Durante la pausa estiva, il Piccolo Teatro avrebbe dovuto rappresentare l'Italia in una tournée in Brasile e realizzare degli spettacoli alla Biennale di Venezia, nell'ambito della celebrazione nazionale di Ugo Betti. Le sovvenzioni e gli inviti forniti al teatro di Costa, però, furono visti come un sopruso e venne stabilito di negargli sia di prender parte alla tournée in Brasile che di partecipare alla Biennale. Inoltre, la Direzione dello Spettacolo comunicò al Piccolo di Roma che le sovvenzioni per la prossima stagione gli sarebbero state sospese<sup>538</sup>.

### 5.6. *La sesta stagione*

All'inizio del sesto anno di attività, il Piccolo di Roma si trovò ad affrontare una situazione piuttosto delicata. Costa rimase solo al comando della sua impresa, dal momento che Manlio Busoni si era dimesso dall'incarico di condirettore per insanabili divergenze artistiche. Il regista non intendeva cedere alle pretese di Busoni, che avrebbe voluto, oltre al ruolo di condirettore, comparire come aiuto regista in maniera esclusiva o ricevere delle parti di rilievo in qualità di attore<sup>539</sup>.

La Direzione dello Spettacolo, ritornando sui suoi passi, concesse al teatro una sovvenzione di quindici milioni di lire. Il Comune di Roma, dopo aver concesso il suo patronato, non elargì alcun tipo di aiuto all'impresa<sup>540</sup>.

Grazie ad un contratto stipulato già nel mese di maggio da Costa con i responsabili dei locali, Cavaniglia e Franchi, la sede del Piccolo Teatro venne spostata al Teatro Valle di Roma, per la durata di quattro mesi, a partire dal 3 novembre 1953. Tale data fu successivamente prolungata fino al 30 aprile 1954<sup>541</sup>.

La direzione del teatro decise d'istituire un Consiglio di gestione e un Comitato d'onore già previsti nella stagione '51-'52 e subito sospesi per il mancato intervento comunale. Nella nuova sede venne ripresa *L'aiuola bruciata* di Ugo Betti<sup>542</sup>.

---

<sup>537</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit.

<sup>538</sup> Cfr. *Ivi*.

<sup>539</sup> Cfr. *Lettera di Manlio Busoni a Orazio Costa*, 12.09.1953, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 3B. 1953-54; *Lettera di Manlio Busoni a Orazio Costa*, 14.09.1953, Fondo Orazio Costa, Faldone 4, Cartella 3B. 1953-54.

<sup>540</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit.

<sup>541</sup> Cfr. Piccolo Teatro della Città di Roma, *Contratto d'affitto Teatro Valle*, 28.05.1953, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa.

<sup>542</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit.

Il 17 novembre 1953 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *L'ultima stanza* di Graham Greene, al Teatro Valle di Roma<sup>543</sup>.

Il debutto dell'opera di Greene coincise con il diciottesimo anno dalla fondazione dell'Accademia d'Arte Drammatica e Costa si ritrovò a pensare di aver fondato la sua impresa grazie agli insegnamenti impartiti da D'Amico «negli ideali di un nuovo teatro di cui fossero base il devoto rispetto dei testi, la spirituale autenticità delle interpretazioni, la fedeltà alle più profonde esigenze estetiche e morali, per non dire addirittura religiose»<sup>544</sup>.

Lo stesso Greene inviò a Costa e alla sua compagnia i migliori auguri per la buona riuscita del lavoro: «Much appreciate cable all good wishes to you and company and grateful thanks»<sup>545</sup>.

L'11 dicembre lo spettacolo fu trasmesso anche su Radio tre, il terzo programma radiofonico della Rai<sup>546</sup>.

Nello stesso periodo Costa mise in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *Candida* di George B. Shaw, al Teatro Valle di Roma<sup>547</sup>.

In questo frangente l'amministratore del teatro Cappabianca decise, d'accordo con Costa, di far allontanare la compagnia da Roma per tenere degli spettacoli a Milano nel mese di marzo<sup>548</sup>.

L'impresa era gravata da forti debiti, in particolare con il gestore del Teatro delle Arti Gianello, per l'affitto della sala nella stagione '52-'53, pari a un milione e centotrentanovemila trecentodiciassette lire<sup>549</sup>.

---

<sup>543</sup> *L'ultima stanza* di Graham Greene, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, assistente alla regia Francesco Savio, scene e costumi di Valeria Costa, con Roldano Lupi (Michael Dennis), Mila Vannucci (Rose Pemberton), Teresa Franchini (Teresa Browne), Wanda Capodaglio (Helene Browne), Camillo Pilotto (padre James Browne), Evi Maltagliati (signora Dennis), Thea Calabretta (Mary), Teatro Valle di Roma, 17 novembre (1953).

<sup>544</sup> In una lunga lettera inviata a D'Amico, Costa ricorda i principi su cui si è fondato il suo teatro, frutto dell'insegnamento profondo instillato in lui dal suo maestro: *Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico*, 15.11.1953, Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

<sup>545</sup> *Telegramma di Graham Greene a Orazio Costa*, 20.11.1953, Fondo Orazio Costa. Cfr., inoltre, *Lettera di Graham Greene a Orazio Costa*, 20.11.1953, Fondo Orazio Costa.

<sup>546</sup> Le notizie sulle realizzazioni televisive e radiofoniche di Costa, sono state reperite presso l'Archivio delle Teche Rai. In una lettera inviata a Costa, il Capo del servizio prosa della Direzione programmi Malatini, esprimeva la sua volontà di registrare, dopo il dramma di Greene, anche *L'aiuola bruciata* di Betti, un proposito che purtroppo non giunse a conclusione: *Lettera di Franco Malatini a Orazio Costa*, 27.11.1953, Fondo Orazio Costa.

<sup>547</sup> *Candida* di George B. Shaw, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, scene e costumi di Valeria Costa, con Roldano Lupi (reverendo Giacomo Mavor Morell), Evi Maltagliati (Candida), Camillo Pilotto (reverendo Alexander Mill), Luca Ronconi (Eugenio Marchbanks), Mila Vannucci (Proserpina Garnett), Mario Maranzana (signor Bergess), Teatro Valle di Roma (1953).

<sup>548</sup> *Lettera dell'A.S.T. a Eugenio Cappabianca*, 27.11.1953, Fondo Orazio Costa.

<sup>549</sup> *Lettera dell'avv. Giovanni de Anna a Orazio Costa*, 25.11.1953, Fondo Orazio Costa; *Lettera dell'avv. Giovanni de Anna a Orazio Costa*, 18.12.1953, Fondo Orazio Costa.

Costa, inoltre, stava cercando di preparare un preventivo di massima per la rappresentazione alla prossima Biennale di Venezia di una *Turandot* di Carlo Gozzi, al Teatro La Fenice. L'allestimento sarebbe stato una cosa grandiosa, con sei ambienti scenografici, centoquaranta costumi, centodieci parrucche, centosessanta calzature, trentuno maschere, quaranta bambini, trentacinque comparse, due mostri, un drago e un corpo di ballo con sessanta danzatori. Gli interpreti sarebbero stati Rossella Falk, Camillo Pilotto, Elena Da Venezia, Mila Vannucci, Ave Ninchi, Gianrico Tedeschi, Giorgio De Lullo, Ernesto Almirante, Glauco Mauri, Antonio Crast, Tino Buazzelli e altri due attori celebri per le parti di Truffaldino e Brighella<sup>550</sup>.

Il progetto purtroppo non fu realizzato, come del resto anche il giro artistico a Milano, che fu anch'esso cancellato. Nel frattempo Costa stava provando ad ottenere «la concessione ufficiale del patronato morale»<sup>551</sup> dalla Rai e ad assicurarsi che l'Ente Provinciale per il Turismo prendesse in considerazione le proposte della sua impresa per l'organizzazione di alcuni spettacoli estivi a Roma<sup>552</sup>. Le sue proposte, però, caddero nel vuoto.

Il 23 gennaio 1954 Costa mette in scena, con la Compagnia del Piccolo di Roma, *Le donne dell'uomo* di Gennaro Pistilli, al Teatro Valle di Roma<sup>553</sup>.

La sesta stagione del Piccolo di Roma si concluse anzitempo, il 4 febbraio 1954, in maniera catastrofica. I debiti maggiori dell'impresa erano nei confronti degli attori scritturati per l'allestimento degli ultimi due spettacoli, pari a un milione e quattrocentonovantatremila duecento lire e per gli attori e i tecnici scritturati per paga e diurne, pari a un milione centocinquantaquattromila novecentotrenta lire. Lo stesso Costa aveva una paga arretrata di quattrocentoventimila lire per la stagione '53-'54. Gli altri debiti erano di ottocentotrentamila lire per i fornitori, ottocentosessantaquattromila duecentoundici lire per i contributi Enpals e quattro

---

<sup>550</sup> Piccolo di Roma, *Preventivo di massima per la messinscena della "Turandot" di Carlo Gozzi da eseguirsi nel Teatro della Fenice di Venezia*, 03.12.1953, Fondo Orazio Costa, dattiloscritto.

<sup>551</sup> La Rai comunica alla Direzione del Piccolo Teatro l'intenzione di voler continuare il loro rapporto lavorativo per la ripresa di drammi radiofonici, ma non per accordare il patronato richiesto da Costa: *Lettera della Rai alla Direzione del Piccolo Teatro della Città di Roma*, 08.01.1954, Fondo Orazio Costa.

<sup>552</sup> In due lettere il Presidente dell'Ente esprime tutto il suo interessamento per le attività del Piccolo di Roma e si mostra interessato ad accettare le future offerte per realizzare degli spettacoli durante la stagione estiva romana, a patto che l'impresa cambiasse forma sociale e venisse riconosciuta ufficialmente dal Comune di Roma: *Lettera dell'Ente Provinciale per il Turismo alla Direzione del Piccolo Teatro della Città di Roma*, 12.11.1953, Fondo Orazio Costa; *Lettera dell'Ente Provinciale per il Turismo alla Direzione del Piccolo Teatro della Città di Roma*, 15.01.1954, Fondo Orazio Costa.

<sup>553</sup> *Le donne dell'uomo* di Gennaro Pistilli, regia di Orazio Costa, Compagnia del Piccolo di Roma, assistente alla regia Francesco Savio, scene tratte da un collage originale di Titina De Filippo, musiche di Roman Vlad, direttore di scena Piero Bartocci, con Giancarlo Sbragia (Franco), Camillo Pilotto (Raffaele), Fausto Guerzoni (il peditatore), Vittorio Donati (il creditore), Pietro Tordi (Don Gennaro), Anna Miserocchi (Luisa), Paola Borboni (Antonia), Stella Aliquò (Titina), Nietta Zocchi (zia Mariannina), Anna Di Meo (Donna Teresa), Camillo Da Pasano (l'uomo degli ombrelli), Ferruccio Soleri (l'uomo della riffa), Aldo Alimonti (l'uomo del panino), Isabella Bolsi (una donna), Teatro Valle di Roma, 23 gennaio (1954).

milioni e centottantamila lire per l'affitto del Teatro Valle, fino alla conclusione del contratto. Oltre ai debiti dell'ultima stagione erano da contemplare anche quelli della stagione precedente, che ammontavano a trecentoquattordicimila lire per gli attori, ottocentosettantamila lire per il direttore, ottocentoseimila lire per i fornitori, un milione a Mario Levi per un prestito, un milione e duecentosessantunomila ottocentottantadue lire per i contributi Enpals e settecentomila lire per un prestito dell'E.I.S.T. In questi conti sarebbero dovute rientrare anche le paghe per gli attori e i tecnici scritturati fino a fine contratto, cioè fino al 23 aprile 1954, che ammontavano a quattro milioni e settecentomila cinquecento lire per gli attori e a un milione e centoottantacinquemila lire per il direttore<sup>554</sup>.

Secondo i calcoli di Costa, in sei anni di attività il Piccolo di Roma aveva ricevuto centotrenta milioni di lire di sovvenzioni e premi, dieci milioni per l'organizzazione della tournée dei *Dialoghi delle carmelitane*, che in realtà ammontavano a nove milioni di lire, e quarantatre milioni per le attività estive e straordinarie. L'affitto della sala del Teatro delle Arti e del Teatro Valle era costato circa ventotto milioni di lire. Gli spettacoli organizzati erano stati circa trentotto, di cui cinque allestiti in eventi straordinari senza repliche, affrontando una spesa di quasi due milioni di lire per ogni spettacolo<sup>555</sup>.

Il 20 febbraio 1954 Costa, insieme a Diego Fabbri, costituì una società a responsabilità limitata del Piccolo di Roma, forse per far fronte ai debiti accumulati dall'impresa o per cercare di organizzare un programma di recite durante la pausa estiva, finanziato dall'Ente Provinciale per il Turismo<sup>556</sup>. In realtà era una mossa disperata «per proteggere il nome del suo teatro e per costituire la base di una riapertura»<sup>557</sup>. Il Piccolo Teatro, però, non effettuò più alcun spettacolo né a Roma né in nessun'altra città.

Concluse così le vicende del Piccolo di Roma, il 9 luglio 1954 Costa mise in scena, per la Compagnia della Fondazione Giorgio Cini, *Resurrezione e vita*, un testo di teatro sacro per cui stese personalmente il libretto, al Teatro Verde dell'Isola di San Giorgio a Venezia<sup>558</sup>.

Gli accordi intercorsi tra Costa e il Soprintendente del Teatro La Fenice di Venezia prevedevano un pagamento di cinquecentomila lire per la stesura del libretto e un ulteriore contributo di

---

<sup>554</sup> Cfr. Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit.

<sup>555</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>556</sup> Piccolo Teatro della Città di Roma, *Costituzione società a responsabilità limitata Piccolo Teatro della Città di Roma*, dattiloscritto, Fondo Orazio Costa.

<sup>557</sup> Orazio Costa, *Relazione sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, cit., p. 32.

<sup>558</sup> *Resurrezione e vita*, testo di teatro sacro, libretto di Orazio Costa, regia di Orazio Costa, Compagnia della Fondazione Giorgio Cini, scene di Virgilio Marchi, costumi di Veniero Colasanti, musiche del Rinascimento veneto scelte da V. Mortari, coreografie di Leonide Massine, Teatro Verde, Isola di San Giorgio, Venezia, 9 luglio (1954).

cinquecentomila lire per il rimborso del viaggio e del soggiorno fino alla data di realizzazione del lavoro<sup>559</sup>.

Il 19 luglio 1954 Costa mise in scena, ancora per la Compagnia della Fondazione Giorgio Cini, *Arianna* di Benedetto Marcello, al Teatro Verde dell'Isola di San Giorgio a Venezia<sup>560</sup>.

Nell'impossibilità di avviare una nuova stagione del Piccolo di Roma, il 30 ottobre 1954 Costa mise in scena *Musica et scaenica commentatio in vitam Beatae Virginis Mariae*, una raccolta di canti gregoriani, allestiti nell'Auditorio del Palazzo Pio di Roma<sup>561</sup>.

---

<sup>559</sup> Le spettanze, oltre le intese contrattuali, vengono comunicate a Costa in: *Lettera del Soprintendente del Teatro La Fenice di Venezia a Orazio Costa*, 07.04.1954, Fondo Orazio Costa, Faldone 5, Cartella 5. 1954-55. In una lettera seguente viene inviato a Costa il contratto contenente gli impegni riguardanti le due regie da tenere al Teatro Verde: *Lettera di Camillo Bassotto a Orazio Costa*, 22.05.1954, Fondo Orazio Costa, Faldone 5, Cartella 5. 1954-55.

<sup>560</sup> *Arianna* di Benedetto Marcello, regia di Orazio Costa, Compagnia della Fondazione Giorgio Cini, scene e costumi di Valeria Costa, direttore Gianandrea Gavazzeni, maestro del coro Sante Zanon, coreografie di Leonide Massine, con Nicola Filacuridi, Giuseppe Modesti, Melchiorre Luise, Antonietta Stella, Rina Corsi, Teatro Verde, Isola di San Giorgio, Venezia, 19 luglio (1954).

<sup>561</sup> *Musica et scaenica commentatio in vitam Beatae Virginis Mariae*, raccolta di canti gregoriani, regia di Orazio Costa, scene e i costumi di Orazio Costa, Auditorio del Palazzo Pio di Roma, 30 ottobre (1954).

## CONCLUSIONI

Accanto alla sua esperienza registica, Orazio Costa ha sviluppato un'importante attività intellettuale, redigendo scritti di diversa natura. Le pubblicazioni rappresentano solo la parte emersa di questa attitudine che, nel corso degli anni, ha toccato diversi campi, tra cui la critica teatrale, la critica letteraria e il componimento poetico<sup>562</sup>. Gli scritti inediti costituiscono l'altra faccia del suo teatro, quello sommerso. In essi sono presenti i semi e l'evoluzione di quella che è diventata la sua prassi registica e la sua pedagogia. Come le regie, anche il metodo mimico attende ancora uno studio organico, che raccolga le ricerche condotte da Costa sullo sviluppo della sua metodologia pedagogica. Col tempo le sue pratiche si sono aperte a diversi campi e hanno assunto diverse vesti. I corsi in Accademia sono stati solo l'inizio. Le sue ricerche sono proseguite nella scuola di Firenze, nella scuola di Bari, nelle scuole dell'obbligo e nei corsi per fisioterapisti, cercando un'applicazione, oltre le pratiche attoriali, nel gioco infantile, con le persone anziane o affette da disabilità. Secondo le intenzioni di Costa, il Breviario di mimesica sarebbe dovuto essere un libro di buoni consigli per l'attore o, più in generale, un esempio per tutti coloro che ambiscono alla difficile impresa di mettere a frutto le proprie potenzialità artistiche ed espressive. «“Mimica” è [...] la ricreazione delle qualità di un fenomeno mediante i mezzi che l'individuo ha a disposizione»<sup>563</sup>.

La fascinazione che queste teorie hanno esercitato sugli studiosi ha relegato le sue pratiche registiche in secondo piano. Per riprendere e usare con diverso significato una frase che ho sentito più e più volte pronunciare da quando ho iniziato a studiare la figura di Costa, “il metodo mimico ha spostato l'attenzione su alcune delle sue regie, lasciando cadere delle ombre sulle altre”. Durante la sua lunga esperienza professionale Costa ha realizzato più di centosessanta regie in cinquant'anni.

Non deve sembrare strano il fatto che alcune delle regie ricostruite in questo studio non abbiano destato l'interesse della critica o che abbiano suscitato le perplessità di Silvio D'Amico, il maestro benevolo, che strizzava l'occhio anche allo spettacolo più originale allestito dal suo allievo. La ricognizione dei suoi spettacoli ci mostra la strada, il cammino che Costa ha percorso per maturare la sua esperienza e mettere a frutto quelle capacità artistiche rivelate in spettacoli quali *Il poverello*

---

<sup>562</sup> Orazio Costa, *Luna di Casa*, Firenze, Vallecchi Editore, 1992. Questa raccolta di poesie racchiude i componimenti su cui Costa ha lavorato durante tutto il corso della sua lunga carriera, escludendone tanti altri, custoditi nei suoi quaderni.

<sup>563</sup> Orazio Costa, *Il Novecento: Futuro e storia*, 1989, (versione digitale), Fondo Orazio Costa, p. 11.



di Copeau. Un lavoro a cui prese parte anche Andrea Camilleri, nelle vesti di un frate minore, ritenendolo sorprendente ed illuminante. Oppure di spettacoli come il *Mistero*, che Sandro D'Amico ha reputato un lavoro di straordinaria bellezza e di rottura con la vecchia tradizione teatrale.

Questo studio è un primo passo verso la ricostruzione organica di tutte le centosessantasei regie realizzate da Costa alla luce dei documenti custoditi nel suo imponente archivio. Annodati alle regie sono custoditi i semi del metodo mimico. Questi semi sono germogliati dal teatro. Senza la storia di questo importante legame, non è possibile capire appieno quali sono state le reali intenzioni che Costa ha cercato di perseguire attraverso la sua metodologia pedagogica. Le sue ricerche sono sempre state accompagnate dai dubbi, dalle incertezze e dalla paura che le sue parole venissero fraintese. Lui per primo temeva di adoperare dei termini che venissero adottati come definitivi nei confronti della mimica. Le parole per Costa, conscio della propria formazione filologico-letteraria, rappresentavano un mezzo e non un fine, un qualcosa in continuo divenire, delle pietre indispensabili per guardare la fluidità del fenomeno mimico e del vorticoso pensare e ragionare che ne conseguiva:

Ma che cosa si “modula” mimando? Non so, (figurarsi!) se mi sono mai domandato questo. Ho detto qualche volta “la voglia” di essere e di straessere” ma forse non basta, giacché si modula una corrente, quello che s’è chiamato e può continuarsi a chiamare “slancio vitale”. Così può forse risultare più chiaro perché il vario disporsi delle membra in atti mimesici non si limiti a esser fine a se stesso<sup>564</sup> ma tenda a spingersi nel suo insieme verso la danza e la musica, verso il canto e la parola, verso la traccia del segno e verso la plastica concreta e magari verso quella astratta, verso le stanze e gli atri di quell’arte che nel termine “architettura” preferisce attenersi alla fatica tecnica della struttura, anziché al volo e alla danza d’aule ideali.

Lo slancio vitale offre “la voglia” (e solo in un certo senso l’energia) all’istinto mimico, di agire esigendo, forse, il massimo di fedele invenzione che la sua intensità, irresistibilità, comporta; ma l’istinto mimico deve voler esternarsi; e anche arrivando addirittura a conoscersi in sé (cfr. “Passages” di Michause Edit. N.R.F. '76, pag. 200) se non si fa “pratica” resterà o inoperante o limitato. È anche vero che i “pigri” potrebbero supporre che la sua esternazione rischi di sfiatarne (indebolirne, esaurirne) la carica, ma è cosa che si potrà verificare solo con la pratica appunto, se una fantasia, già operante mentalmente, cessasse del tutto il suo apporto ove costretta a manifestarsi. È pur certo che trasformato il corpo coi suoi arti in immagini pertinenti qualcos’altro sposa la forma e tende a memorizzarla concettualmente desiderandone addirittura una obiettiva testimonianza fatalmente imperfetta. Giacché la traduzione corporea è fatalmente, necessariamente condannata all’ineffabilità, rispetto alla temperie. D’altra parte qualunque più vasto patrimonio di segni presente nella tecnica di un’arte non potrà mai esaurire punto per punto l’immagine che dovremo sempre rassegnarci a cogliere per costellazioni d’indizi, la riproduzione ideale rimanendo, oltre che impossibile, assolutamente inutilizzabile nella sua ingombrante tautologia.

---

<sup>564</sup> Dirai anche: “non si compia in se stesso”.

Questa osservazione rischia di gettare più confusione che aggiungere chiarimento. Che sia indispensabile la voglia di agire è ovvio, come è possibile che si tratti dello slancio vitale a costituire l'incitamento, ma non sarà esso a esser modulato anche se potrà pulsare all'unisono con l'operazione mimesica che si realizza, per intimo rispecchiamento, nell'insieme e nei particolari degli arti che naturalmente si conformano, sotto la pressione immediata dell'immagine, secondo le più sottili sollecitazioni. È tutto il sistema nervoso che è in gioco e crea le analogie nella plasticità corporea che volta per volta si riassume in immagini godute e in memorie complessive che potranno sia rinnovare le situazioni corporee sia trasferirsi e tradursi in diversi linguaggi sempre continuando l'inesauribile gioco delle analogie<sup>565</sup>.

Il Breviario di mimesica, secondo Costa, sarebbe dovuto diventare un potente mezzo che avrebbe condotto ad uno studio più profondo delle sue teorie teatrali, non sarebbe stato soltanto un semplice libretto da adottare nelle scuole. Avrebbe raccolto tutte le teorie e le ricerche condotte nei quaderni per restituire la fluidità e la potenza organica della mimica, ma anche in questo caso i dubbi e le incertezze avvolgevano costantemente le sue decisioni:

Dovendo pensare, nell'imminenza d'un rinnovo della convenzione col comune di Firenze, a quali reali possibilità d'un rilancio del Mim e del Centro ci siano, bisognerebbe che per l'ennesima volta riflettessi sia alle reali urgenze sia anche a quell'insopprimibile residuo di ambizioni che veramente mi premono e di cui occorrerebbe fare una lista esauriente per vedere quali potrebbero trasformarsi in richieste. E prima di tutto l'eterna questione del Metodo decidendo definitivamente come sia da affrontare. Da più parti: Pino, Giuseppe, Andrea mi si suggerisce intanto una specie di schedario di argomenti, che purtroppo non posso fare che io. Prima di mettercisi occorre calcolare il tempo richiesto dall'operazione giacché non se ne può certo sprecare. L'idea del discreto, modesto "Breviario di mimesica" mi sorride sempre più, specie se riuscissi a dargli lo stile sorbo e quasi ermetico che si conviene ad un libretto. Il metodo, come percorso scolastico, potrebbe seguire, sulla traccia dei programmi della Scuola di Bari. L'altra idea potrebbe essere la pubblicazione di tutto quel che v'è nei Quaderni dedicato alla Mimica. Ma comprendendovi anche quel che riguarda il Teatro in genere? Cioè "Scritti teatrali", o "Scritti di mimesica"? Potrebbe ciò entrare fra gl'impegni da assumere con la nuova convenzione? Me lo domando un po' scetticamente. E invero, perché no? Il fatto è che a questo punto dovrei essere in grado di intravedere una «Teoria generale del Teatro». E ci si può domandare seriamente se a base di essa può veramente bastare la mimesi e quindi se essa possa centrarsi sulla mimesica<sup>566</sup>.

---

<sup>565</sup> Orazio Costa, *Quaderno 34*, 21 dicembre 1984 – 14 ottobre 1985, (versione digitale), Fondo Orazio Costa, pp. 3-4.

<sup>566</sup> Orazio Costa, *Quaderno 35*, 19 ottobre 1985 – 4 ottobre 1986, (versione digitale), Fondo Orazio Costa, p. 24.

## APPENDICE

## ORAZIO COSTA

### *IL NOVECENTO: FUTURO E STORIA*<sup>567</sup>

Villa Demidoff, 29.06.1989

Per uno di quei casi che la vita si diverte a giocarci, prima d'essere stato studente di regia ero stato, e senza saperlo, regista "tout court".

Oggi capita; sarà capitato a più d'uno di voi, ma quando avvenne a me del regista non esisteva nemmeno la parola...

Decisi di far teatro a quindici anni e mi presentai alla Regia Scuola di Recitazione "Eleonora Duse" che agiva presso l'Accademia di S. Cecilia in quello stesso teatrino (già oratorio d'un antico convento in via Vittoria e perciò io lo chiamo a mio uso personale il mio Old Vic) che senza aver subito adeguati allargamenti è tuttora la scena-studio dell'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico. Ci ho passato qualcosa come quasi mezzo secolo della mia vita. Allora da qualche lustro vi si era diplomato Sergio Tofano, da uno meno Paolo Stoppa. Un anno appena avanti a me era nella stessa scuola niente di meno che Anna Magnani con la quale recitai in qualche saggio e che passata la guerra ebbi la buona sorte di dirigere circa vent'anni dopo in "Anna Christie" di O'Neill e in "Maya" di Gantillon. Studiavano con noi allora Achille Fiocco che doveva divenire uno dei maggiori critici teatrali e Gastone Bosio, allora editore del teatro della Monaca Rosvita e poi come fotografo uno dei documentatori maggiori delle nostre scene per oltre quarant'anni.

Ma le "origini" della mia... diciamo vocazione teatrale come accennavo cominciando risalgono a molto prima. Avevo otto o nove anni quando insieme ad una mia compagna di giochi mettevo in scena delle vere e proprie azioni recitate, concordate e improvvisate con lei che suggeriva gli argomenti.

Si trattava di vaghi scorci di Balli in maschera, di Rigoletti, di Signore "Betterflai" e delle Camelie, anche se io, che non andavo mai a teatro li credevo frutti della sua fantasia. Vi assistevano mia sorella e i miei fratelli e per molti anni fu il mio giuoco preferito finché non decisi di andare ad impararlo.

---

<sup>567</sup> Questo documento inedito, custodito dall'ultimo segretario personale di Costa, Marco Giorgetti, oggi Direttore generale del Teatro della Toscana, esiste soltanto in forma digitale. Pertanto viene qui riportato.

Fui presentato da alcuni amici di casa a Silvio D'Amico che da allora considerai e riconobbi il primo dei miei maestri. All'esame recitai dal primo dei miei non so più quanti Goldoni ("La famiglia dell'antiquario") un Pantalone in lingua veneta che era la lingua di mio padre dalmata mentre la lingua di mia madre Giovangigli era il còrso. Così cominciai i miei studi di teatro come attore.

Dovrei avere ancora qualche quaderno di allora in cui mi scrivevo la mia parte in buona scrittura e non solo la mia come usava ancora. Oggi qualcuno non sa che nei tempi passati e fino all'uso e alla moda delle macchine da scrivere di copioni ce n'erano due o tre per il direttore artistico, per il direttore di scena e, naturalmente, per il suggeritore che era poi colui che li aveva scritti tutti e tre, così come preparava per gli attori le parti e niente più che le battute del personaggio nelle scene in cui compariva, con le ultime parole delle battute degli altri personaggi con cui entrava in dialogo. Ignorando di mostrare così tendenze alla regia, o come si diceva allora alla direzione artistica dell'insieme, m'interessavo non solo d'imparare la mia parte, ma anche, assecondando la mia preparazione ginnasiale, parafrasarla, spiegandomela e rispiegandomela anche in rapporto alle parti degli altri interlocutori. In pratica mi incuriosiva vedere l'insieme nel quale mi sarei inserito, non solo la mia sezione. Così andai avanti per due anni, poi sospesi di frequentare la scuola per un anno, per sostenere l'esame di stato (ero ormai arrivato al terzo anno del liceo) e ricominciai dopo essermi iscritto all'università. Vi rimasi ancora due anni, e lasciai solo per dissensi col Direttore. Per questo motivo, che mancai alla visita che tutta la scuola fece in pompa magna alla famosa Santa Uliva di Copeau di cui sarei diventato, in seguito uno degli ultimi allievi.

Mi sono occupato, anche se non sempre, di teatro, però sempre teatralmente di letteratura con una particolare attenzione alla filologia; sono stato allievo di Vittorio Rossi storico della letteratura. Fu lui a far nascere in me il gusto del testo, sollecitandomi a studiare le carte leopardiane e tutte le correzioni che l'autore aveva recato ai testi prima e talora anche dopo averli dati alle stampe. Mi laureai in letteratura italiana con un testo sul parlato nei "Promessi sposi", argomento del quale non ho mai cessato di occuparmi.

Iscrittomi per i primi anni all'Accademia, grazie all'abbreviazione del corso consentitami dal diploma precedente, feci soltanto due anni di scuola di regia con Tatiana Pavlova, eccellente attrice e regista, impostasi nel quadro dell'interesse verso il teatro russo. A quel tempo era già arrivato in Italia, allievo e collaboratore del grande Stanislavskij, Pietro Sharoff, del quale troppo tardi apprezzammo il talento e l'importanza; arrivò anche, invitato dalla Pavlova, Nemirovic-Dancenko. Ho ricordato, con qualcuno di voi, come sia Andrea Camilleri, l'unico che, avendo avvicinato Sharoff negli ultimi [sic] ne possieda una conoscenza che anche io che sono stato di Sharoff più

volte collaboratore, non ho avuto modo di approfondire. È una gravissima mancanza e un vuoto ingiusto, io avrei dovuto essere, prima ancora che allievo di Tatiana, amico e collaboratore di Sharoff. Lo sono stato, invece, dopo. Ma Sharoff, non so se per delicatezza, umiltà o saggia indifferenza verso se stesso e verso gli altri non si era occupato di far conoscere quale contributo avrebbe potuto arrecarci. Così se si può dire che c'è stato un "iceberg" sommerso di influenza teatrale russa, purtroppo ingiustamente la Pavlova è stato il punto emerso più evidente. E non per affermare che la Pavlova non avesse meriti (era un'ottima attrice) ma perché era, tutto sommato un'affascinante abile dilettante che con presuntuosa leggerezza scambiava le sue intonazioni slave per originalità: e viziata dalla critica, come accade, aveva portato quel tanto di bene che, come allieva per sentito dire di Stanislavskij, poteva portare. Tuttavia, le va riconosciuto che con la chiamata dell'"alter ego" del grande regista russo, cercò di mettere il teatro italiano in contatto diretto con le fonti del rinnovamento europeo. Ma la storia del teatro nostrano, benché sospinta da volontarie e involontarie pressioni, non approdò a soluzioni stanislavskiane o semplicemente russe, per ragioni politiche (di cui è bene non dimenticare l'incidenza) che non mancano di rinnovarsi con alterne vicende, come sa per prova chi vi parla. D'Amico, per presentazione di Eleonora Duse, aveva conosciuto Jacques Copeau, ed era riuscito a farlo venire in Italia come esecutore della prima grande regia ufficiale. A proposito di regia, bisognerebbe parlare più a fondo, perché anche se di regia non si è parlato fino all'adozione di questa pessima parola (era la stessa dei Monopoli di Stato!), Migliorini quando la inventò disse: "Ci potrebbe essere anche questa". Ma ebbe una grandissima fortuna. "Regia" piacque proprio, per il suo gusto regio, autoritario, e per l'imperiosità che si portava dentro e che ha fatto girare la testa a tante persone. Ricordiamoci che prima si parlava di "direttore artistico".

D'Amico intendeva ispirare la scuola all'insegnamento di Copeau, che senza essersi codificato in metodo (oggi ricostruibile sulla documentazione dei "Registres") rivendicava il primato d'una formazione "spirituale e umanistica dell'attore" in contrasto con la meticolosità di Stanislavskij che ammirava e teneva per maestro ma del quale discuteva il metodo sia per l'eccessiva importanza attribuita alla psicologia, sia per la maniacale tendenza all'esaurimento delle ragioni e della cause per cui un atto veniva compiuto, assecondando la quale ci si può anche fermare alla prima battuta di una regia e mai più andare avanti.

Tutto, dunque, era pronto: Copeau, d'accordo con D'Amico, avrebbe scelto gli insegnanti e impostato il lavoro futuro, ma Mussolini pose il suo veto, dicendo: "Meglio un maestro russo che un maestro francese". Sarebbe curioso capire bene per quali ragioni è avvenuta questa preferenza, chi è stato il consigliere che ha fatto spostare l'ago della bilancia. Fatto sta che Copeau non venne e

della scuola rimase autorevole capo riconosciuto, e quindi teorizzatore, D'Amico. Recentemente ho anche scritto domandandomi per quale ragione D'Amico (in un momento in cui troppe persone senza preparazione sufficiente si sono date alla regia) pur curando certi spettacoli fino all'estrema precisione dell'organizzazione e dell'interpretazione non abbia mai ceduto a figurare quale il vero regista; le ragioni di umiltà che opponeva erano sincere, ma non è impossibile che fossero turbate da non risolte, anche se non condivise prevenzioni morali nei confronti del teatro. Esse infatti, per ragioni molto antiche, nonostante tutto quello che D'Amico stesso insegnava circa le origini religiose del teatro e persino con un Papa autore drammatico, continuano ad esistere all'interno della Chiesa.

Alla fondazione dell'Accademia, fra gli aspiranti registi c'era anche il sottoscritto insieme ad altri variamente fagocitati dal teatro o dalla vita. Cominciai subito a propormi e a proporre testi e spettacoli. Il primo che io chiesi di fare e che D'Amico approvò fu "Il pianto della Madonna" di Jacopone da Todi, con Irma Gramatica come prima interprete, Gualtiero Tumiati nella parte di Gesù e un allievo (Franco Di Cruce, sparito purtroppo durante la guerra) nei panni di Giovanni. Che cosa è nato da questo cambio di rotta? Quello che può avvenire anziché quello che deve avvenire, come successe, continuò a succedere e, temo, continuerà sempre a succedere. La storia del teatro italiano sarebbe stata diversa: l'Accademia diretta da Copeau sarebbe durata per vari anni, mentre la presenza della Pavlova durò poco più di un anno e mezzo. Questa situazione suscitò una serie di incomprensioni sulle quali è stato scritto anche recentemente con una comprensibile ignoranza dell'effettiva realtà delle cose. La nomina di un'altra direzione impose a D'Amico un cambiamento di rotta, inspiegabile nel rinnovamento che continuava a promuovere. È vero che D'Amico aveva in pectore i suoi allievi presenti e futuri, fra cui c'era Ettore Giannini, Alessandro Brissoni, Wanda Fabro, Orazio Costa e saranno, quindi, loro ad avere la prima compagnia del teatro italiano; tuttavia al posto di Tatiana Pavlova venne un nome teatrale italiano di alta tradizione, ma lontanissimo dalla concezione che D'Amico tendeva a proporre; non dico "imporre" perché, grazie alle sue carismatiche capacità direttive, egli, con garbo ed abilità straordinari, non ha mai preteso di "imporre". Tuttavia mettere come direttore della scuola di regia Guido Salvini fu quasi un non senso. Le regie di Salvini si conoscevano, si vedevano, si criticavano. Troppe volte si sentono dire cose grossolane sul teatro, o su grandi personaggi del teatro: ultimamente, ad esempio, è uscito un libro su una delle più importanti maestre dell'Accademia, Wanda Capodaglio, eccellentissima attrice, in cui un'importante attrice di oggi, Rossella Falk, racconta di aver avuto da lei dei consigli che non fanno certo onore ad un maestro; non disonesti, ma "isolazionistici" per l'attore; consigli che invitano a dimenticare uno dei fondamenti che l'attore non ha diritto di trascurare; questo, cioè: che si lavora in un insieme. Fra le massime salutari, perfino sfrontate, del buon Guido Salvini, c'era

anche questa: “Occupati dell’inizio della commedia, vedi che tutto faccia sperare il meglio. Poi occupati soprattutto (se hai tempo) (e se non hai tempo) esclusivamente di metà dell’ultimo atto. Dopo di che le cose vanno”, il che, purtroppo, è perfino vero: ognuno di noi può averlo in varie occasioni verificato, ma che questo sia un consiglio da maestro...! Salvini era molto meglio di così, se non altro per l’eleganza con cui portava il suo scetticismo. Però c’è stato addirittura il rischio che lui rimanesse il direttore dell’Accademia, perché (non è un segreto) ha tentato di fare il possibile per mettere fuori D’Amico stesso, che tuttavia dimostrò di essere più difficile da sostituire di quanto lui si aspettasse. Sicché è avvenuto che, a distanza di appena nove anni di fondazione dell’Accademia, alla scuola di regia, cioè alla scuola più importante dell’Accademia, arrivasse il sottoscritto. Con la baldanza, la fiducia e la serenità di chi è stato chiamato a quel posto, certo e subito dopo l’unico “papabile” Pirandello, dall’uomo che in Italia, in quel momento ne sapeva di più di teatro. Anche se difficile e forse superfluo rispondere, mi sono domandato per quale ragione, mancato Jacques Copeau ed avendo in mente talenti ben altrimenti indiscutibili, che quelli di Tatiana e Salvini, in attesa di più numerosi frutti dell’Accademia, D’Amico non avesse pensato di raccogliere un piccolo gruppo di studiosi per discutere la possibilità d’individuare non tanto un improbabile personaggio quanto i temi e i motivi di un insegnamento teatrale tipicamente italiano all’altezza di certe tradizioni non del tutto spente e ovunque ricordate come superiori. Forse attraverso lo studio critico di quei talenti e delle loro manifestazioni anche già segnalate dallo stesso Stanislavskij non sarebbe stato impossibile arrivarvi. Ma della stessa Duse appena scomparsa, e presente nel ricordo di spettatori, critici, poeti le sole lettere offrirebbero spunti di meditazione per ricostruire metodi e teorie d’interpretazione. Lo splendente carisma di Eleonora Duse era così affine al pensiero tanto di D’Amico quanto di Copeau che solo la convinzione d’ineguagliabilità del suo modello può aver dissuaso dall’utilizzare la sua arte a ispirazione d’un insegnamento. E giacché non sto leggendo ma improvvisando, senza lo scrupolo di troppo interrompere il filo che mi aiuterete a ritrovare, voglio dare un’idea di quel carisma a voi che ne avete sì e no sentito parlare. Vi diventerà, ma non può non darvene misura sapere da un testimonio che due seri e quasi severi personaggi come D’Amico e Copeau in circostanze diverse li ho visti commuoversi fino alle lagrime ricordandone il gesto, la voce, una controcena. Eppure non hanno osato pensare a far della sua arte analisi stilistica che può farsi l’anima o la mira di una scuola.

Ma c’era anche, non stupite, l’altro polo della passione teatrale di D’Amico: Petrolini, forse avvicinabile con meno timore reverenziale. Come mai non si sono nemmeno tentati questi esperimenti di analisi e di studio? Troppo difficili? Forse non si conoscevano abbastanza le lettere della Duse di cui Vittore Branca ha detto che basterebbero a far di lei la più grande scrittrice del suo tempo, se già non fosse, dico io, qualcosa di più: la più grande attrice. Forse avrebbe potuto



pensarci a fare una di quelle analisi quel nostro pazzo amico che ha creduto giusto privarci della sua vita, Gerardo Guerrieri, che aveva, credo, l'archivio dusiano più importante d'Italia e che, anche lui, veniva dallo studio del metodo Stanislavskij (era uno dei traduttori dei testi di Stanislavskij). Perché non si è fatto questo? Ci sono sicuramente in lettere, critiche, ricordi, delle testimonianze che presenterebbero della nascita della regia in Italia panorami di altre ambizioni e attese che non quelle d'un Ettore Giannini, d'un Luchino Visconti (apparso nel frattempo), d'un Orazio Costa, eccetera. Semmai, per essere storicamente sinceri, più di un Ettore Giannini che dei gusti fatalmente importati di Visconti, di Costa, di Strehler stesso, che però, a pensarci oggi, erano per forza di cose i più europei. Comunque il teatro e i registi nascevano, e ciascuno a suo modo portava le idealità che gli erano proprie per nascita o assunte per affinità. Certamente Visconti era più vicino al metodo Stanislavskij, Strehler prima a Reinhardt poi a Brecht, io a D'Amico e a Copeau. Il più indenne, o meglio il più italiano, con tutte le sue qualità e difetti (come tutti avevamo) è stato Giannini, tanto italiano che da buon musone si è ritirato nella sua torre d'avorio perché, secondo lui, tutti gli altri registi erano più favoriti; faceva l'Achille infuriato e ha continuato a farlo, dal momento che è tuttora vivo decisamente capace di agire. Però se si contano le sue regie di fronte a quelle di tutti noi altri, sono un piccolissimo numero. Peccato!

A quel momento io continuavo ad essere, a torto o a ragione, insegnante di regia all'Accademia e, come è fatale ai nostri giorni, tenevo le orecchie ben aperte a tutto quanto si sentiva dire sotto questo titolo, al punto da sostenere, addirittura, che da una parte il regista deve essere soltanto attore, e, dall'altra, che qualunque attore può essere regista. Due cose che sono tutte e due vere e false.

Non so se ho esagerato con questo preambolo, ma credo fosse necessario per farvi capire che, in realtà, non esisteva un metodo: ognuno cercava di avvicinarsi a questo lavoro con il massimo senso di responsabilità. Proprio uno dei primi anni in cui insegnavo in Accademia, mi fu chiesto che cos'è la regia teatrale ed io risposi, e non mi pento di questa risposta che potrei dare anche oggi pur dopo tanti cambiamenti, che è la coscienza critica e morale di una rappresentazione. Non credo sia molto facile dire in tre parole qualcosa di più responsabile. Certamente non si insegna con una definizione di questo genere. Io mi sono messo ad insegnare con molta serietà e questo lo devo ad una intuizione che risale agli anni della mia preistoria teatrale. Questa intuizione, che non ho mai cessato di verificare e che permane a fondamento di tutto quello che ho trovato o ho creduto di trovare in teatro, è che ognuno di noi ha una capacità innata, insopprimibile, non suggerita dall'insegnamento, ma non estranea all'insegnamento, di realizzare con la propria persona, integralmente, l'oggetto del proprio interesse, una condizione elementare, che appare in alcuni dei

primi giochi infantili... Sono davanti a un fenomeno (magari meteorologico), o a un animale (magari domestico o raro), a un oggetto, a una macchina, a un fiore: istintivamente, senza pensarci e senza farci un calcolo, io divento l'oggetto della mia attenzione. Dal momento in cui mi pongo di fronte ad una realtà, io divento quella realtà. Esistono infatti in tutto il mondo, giochi che si propongono con un invito di particolare consecuzione verbale, che in italiano suona: "Si fa che s'era...". Da quando sono in Toscana, tutti i nostri corsi cominciano con il ricordare ai bambini, e tanto più quanto sono più piccoli, "Adesso si fa che s'era una nuvola", e attraverso un numero veramente enorme di corsi cominciati in età pre-razionale, pre-logica, questo invito non comporta nessun problema: "Si fa che s'era..." è assolutamente un fatto. Da questo gioco infantile, che è impressionante per chi sa avvicinarvisi (perché non è vero che i bambini fanno vedere tutto, spesso giocano fra loro, e mostrano il loro gioco solo a chi si dimostra realmente interessato), diventa una manifestazione di doppia natura, per cui l'individuo riesce nello stesso tempo a raggiungere una immedesimazione assolutamente personale senza perdere il senso critico della propria presenza: la funzione del "si fa che s'era..." si sdoppia facilmente in: presenza dell'oggetto (del fenomeno o dell'animale) e permanenza dell'individuo. Così nel "si fa che s'era il cavaliere", si fa il cavallo e il cavaliere. Tale "gioco" è celebrato in tutta evidenza dalla tradizione mitologica del centauro, che infatti, non è altro che la fusione dell'intelletto del cavaliere nelle capacità fisiche del cavallo, che diventa una sua parte. Questo fenomeno che sembra estremamente primitivo e, in fondo, non così ricco d'implicazioni, si riafferma di continuo in tanti altri casi singolari. Avrete letto centinaia di volte come il pilota dell'imbarcazione si confonda con la sua imbarcazione. Così persino lo studioso si confonde completamente con l'oggetto del suo studio. Avrete tutti sentito parlare di un libro che ha avuto una grandissima fortuna, "Le hazard et la nécessité" di Jacques Monod in cui lo scienziato dichiara: "Mi sono io stesso reso conto" (e non sta parlando di mimica ma del modo in cui il cervello opera) "che, essendo riuscito a far scomparire dal mio orizzonte ogni altra preoccupazione, sono arrivato ad identificarmi nella cellula di proteina che stavo studiando". Questa è un'affermazione su come agisce il cervello e anche sulla necessità che questo processo di identificazione è indispensabile anche all'indagine scientifica, cosa che farebbe orrore a certi scienziati, ma non a quelli veri. Quando l'oggetto di indagine non è più la nuvola o il fiore o la motocicletta del ragazzino, ma diventa, per esempio, la legge della relatività, bisogna stare molto attenti a rifiutare che per l'individuo posto di fronte a tale studio sia fatale e necessaria l'immedesimazione nell'oggetto del suo studio. Einstein ha dichiarato apertamente che, prima che gli apparisse limpida la scrittura della formula della relatività (che non credo finirà mai di sbigottirci per la sua incredibile semplicità), la sentì "urgere" dentro di sé come una necessità alla quale stava operando.

Quando io ho cominciato ad insegnare su questa base, avevo, oltre a quelle già dette, altre conoscenze che mi hanno affascinato e secondo la fede, che avevo ereditato, nella poesia come enunciazione di verità, trovandomi di fronte una frase come quella famosa di Rilke: “Danzate l’arancia”, o quella di Proust: “Mimare il biancospino”, ho visto che il discorso era scritto in ognuno di noi. Uno dei meriti che posso aver avuto è solo questo: rendermi conto che il discorso è scritto in ognuno di noi. Questa la cosa importante e non l’ho inventata io. “Danzare l’arancia”, “Mimare il biancospino”, giocare al cavallo o alla motocicletta poteva essere realizzato da ciascuno di noi secondo una propria urgenza personale. È stato, dunque, fondamento del mio insegnamento non proporre mai nessuno schema di realizzazione. A essere proposto è semplicemente il fenomeno, l’oggetto. Fin dalle prime sedute gli allievi vengono invitati a sedere in cerchio, con il dorso rivolto al centro in modo che quello che cominciavano a fare con le loro mani e con il loro corpo fosse fuori dall’occhio degli altri. Dovevano rendersi conto che potevano lavorare individualmente, ciascuno a suo modo e, in breve, in maniera riconoscibilmente concorde. Dato un suggerimento si passa ad un’operazione individuale e quindi a formulazioni gestuali, magari bislacche e diverse, relative al fatto proposto. In un primo tempo si cadde nel gioco ovvio del fare il teatrino, cosa che ormai da quarantacinque anni consigliamo di evitare. La riflessione sulla immedesimazione di tutto l’io al fenomeno viene consigliata, per quanto possibile, nel massimo dell’intimità, arrivando ad una lenta manifestazione esterna solo progressivamente. Ciò tende a evitare quel rischio di sovrabbondanza che dimostriamo nel sottolineare l’urgenza della realtà da rivivere. Fare teatro “teatrosamente” non è soltanto un vizio intellettuale, dal quale possiamo essere colpiti in certi momenti della nostra esistenza e del nostro gusto, ma è un fatto spontaneo sul quale dobbiamo riflettere molto.

Per evitare di crearsi modelli la via c’è. Essa consiste nell’interesse per la realtà, nell’avvicinarsi, toccarla, odorarla, animarla: “trasferisciti e trasferisci in te il fenomeno!”. Di questo vorrei continuare a parlare a lungo, anche prima di vedere perché e come tutto nasce, secondo me, da questo rivivere. Si coglie immediatamente, infatti la carica di originalità fantastiche che ognuno di noi porta in sé, ma si vede anche molto bene come questo moto che si crea, così tipicamente legato alle infinite forme che ci possiamo proporre, è capace di fluire su qualunque piano del nostro intento di manifestazione. Il piano privilegiato, e più ovvio, è la danza: in realtà una mimazione di un fenomeno è in sé una danza. Non è un balletto. Il balletto è un risultato di cultura che, componendo in uno tanti fermenti di stile e di figurazioni, esalta e approfondisce l’istinto nativo e gli conferisce il pregio di Arte. La semplice esultanza mimica è, invece, una danza a tutti gli effetti, naturalmente più o meno godibile a seconda che nasca da qualcuno che abbia una carica maggiore o che abbia trovato la strada per manifestare meglio la danza interiore. Subito dopo la danza viene il

canto, e, insieme al canto, la parola. Tutto questo è parte essenziale dell'insegnamento teorico che io propongo.

Nell'Accademia esistevano contemporaneamente altre vie d'insegnamento: quelle di Wanda Capodaglio, di Sergio Tofano. Ci si potrebbe domandare: come mai D'Amico, sapendo perfettamente che nella mia classe succedevano queste cose, non si è preoccupato di sapere in cosa consistesse realmente il mio metodo. D'Amico ha creduto che il mio fosse un metodo buono e che potesse coesistere con gli altri. In realtà tale coesistenza era teoricamente assurda. Era ed è rimasta assurda. Gli allievi, infatti, rischiavano di pendere verso l'uno o l'altro insegnante. Quando, presto, arrivarono i maestri di educazione corporea, il contrasto fu ancora più evidente. Essi ignoravano completamente quella principale attività corporea che io riconosco e tendo a far sviluppare.

Fino al '75-'76 ho cercato di ottenere dall'Accademia quanto più potevo in direzione del mio metodo. Da dieci anni a Firenze ho avuto la fortuna, da me pagata cara, di avere una scuola integralmente fondata sull'insegnamento di questo metodo. Ribadisco "integralmente" nel senso che ogni insegnamento affonda le sue radici in questo fenomeno. Questa è stata l'unica scuola di teatro ispirata al mio insegnamento. A Bari ha vissuto per tre anni e ha formato quegli allievi che avete avuto modo di vedere l'anno scorso presentarsi in gruppo in questa stessa sede. La scuola attualmente ha delle difficoltà economiche, ma spera di riaprire.

Nonostante questo, io non smetto di parlare, come sto facendo anche oggi, di un metodo globale e se qualcuno di voi volesse dei chiarimenti su qualunque punto delle necessità di insegnamento, sono pronto a rispondere.

Prima di esemplificare ancora più a fondo, voglio però ricordare l'aspetto più importante proprio di questo insegnamento riguardo al punto di vista teatrale. Come dicevo poco fa questo comportamento mimico è diverso per ogni fenomeno a cui lo si dedica ed è diverso in rapporto a tutti gli aspetti che ogni fenomeno fisico può presentare: peso, tensione, forma, memoria cinetica, temperie. Il termine, "temperie", che io amo e mi illudo di aver contribuito a ridiffondere nell'uso critico, è il senso ultimo della traduzione fisica di un fenomeno. Essa, infatti, supera di gran lunga il significato che può avere uno dei nomi che il fenomeno assume in una lingua. Sarebbe ora il caso di affrontare un lungo discorso su certi fenomeni che potrebbero sembrare analoghi e che invece fanno risalire tutto al suono della parola che denomina un fenomeno. Sostengo, ho sempre sostenuto e continuerò a sostenere che una parola è assolutamente insufficiente rispetto alla rappresentazione anche puramente mentale dell'oggetto, e che la rappresentazione di un oggetto può fare a meno della parola, può inventarne un'altra, allo stesso modo in cui inventa immagini ed esempi. Ciò che

resta è, invece, il senso della “temperie” tanto è vero che quando un poeta parla di un fenomeno, raccoglie il senso di una temperie e ci va attorno con altre parole, qualche volta perché manca addirittura la parola, altre volte perché la parola è assolutamente inefficace. Si crea, dunque una pressione attiva grazie alla quale interveniamo sui punti che riteniamo più adatti alla nostra espressione. Se vogliamo usare una voce particolarmente idonea all’espressione di un certo fenomeno, l’operazione mimica si porta su tutto l’apparato fonatorio estremamente complesso e spesso studiato piuttosto male. Voi, dunque, potete intervenire con un’immagine diversa sulla vostra voce e mutare la vostra voce nell’aspetto timbrico, in quello ritmico, ma anche nei più sottili aspetti di sapore sillabico, di intenzione emotiva. Ho scoperto molti anni dopo che questo equivale alla stessa operazione che può operare un pittore, grazie alla pressione mimica, sulla sua pennellata, o il disegnatore sul suo tratto di disegno. Tutto questo dovrebbe procedere di pari passo, io cerco di fare in modo che proceda (ma non so quanto tempo ci metteremo) con la conoscenza dello strumento. Continuiamo a dirci, e ve lo dicono quasi tutti i giorni, che voi siete attori e che quindi il vostro strumento è il vostro corpo. In realtà in nessuna scuola esiste una classe di fisiologia. Esiste parzialmente nella mia, dove, però, il primo a non capire cosa intendo è il fisiologo stesso. Spesso non si sa dove siano le corde vocali, come funziona l’orecchio, non si conosce l’estensione del concetto di tatto o di derma, e così via.

Tutto ciò si limita all’attore, arricchendolo di indipendenza, di libertà, di creatività, o va oltre? Va oltre, perché prima di un attore, nel senso della nostra scuola in cui l’attore si imbatte subito in un testo, c’è un altro attore che fa un testo. L’attore-attore si incontra con l’attore-autore del testo, e domani diventerà egli stesso autore del testo. Il testo va inteso “organicamente” il che significa che deve essere considerato un vero e proprio “organismo”. Io, creatore di un testo, ho dato luogo ad un organismo, piccolissimo o grandioso, e l’ho tessuto di immagini sollecitate da pressioni interiori. Nulla vieta che qualcuno percorra a ritroso la strada che io ho fatto scrivendo il mio testo, secondo i suoi mezzi, cercando o non cercando (e qui è chiamata in causa la libertà, l’invenzione, la fantasia, l’arbitrio) di risalire alle mie emozioni o contentandosi delle sue. Io posso benissimo prendere L’infinito di Leopardi e, senza andare a ragionare sul significato di siepe, orizzonte, ecc. (che sono termini indispensabili alla comprensione), decidere di farne un “acquarello inglese” in cui al posto della temperie “caro”, “sempre”, “orizzonte”, “sieve”, prevale la sfumatura di una nebbia mattutina pascoliana, eseguito in bella dizione e magari applauditissimo, mentre se mi mettessi a fare una cosa seria non riceverei lo stesso plauso. Non per questo avrò realizzato Leopardi.

Voglio ancora soffermarmi sul problema centrale: lo studio della mimesi. Questo termine pre-socratico “mimèomai”, significa “realizzare con il corpo le forme di tutto l’esistente”.

Successivamente questa terribile parola si è associata all'attività fondamentale del poeta e per di più ha cambiato il suo significato originario in "imitazione". Ne risulta che il poeta "imita" la siepe, l'orizzonte, i personaggi, sia quelli che vanno in guerra nel poema epico, sia quelli che salgono sulla scena nella tragedia. Anche se, stranamente, mancano ancora studi approfonditi, è chiaro che qualche cosa non ha funzionato: perché la "mimesi" è divenuto il "soggetto" dell'Estetica di Aristotele? Come mai questo termine che è il contrario dell'imitazione? "Imitazione" è esclusivamente la ripetizione membro a membro di un modello umano. "Mimica" è invece la ricreazione delle qualità di un fenomeno mediante i mezzi che l'individuo ha a disposizione. Essi possono essere troppi, se devo fare un palo, o al contrario, pochissimi se devo fare un millepiedi. Eppure riesco a fare sia il palo che il millepiedi; non "imito", ma "divento" il palo o il millepiedi. Questa operazione, ad un certo punto, supera il livello della creazione individuale, personale e diventa 'somialianza' verificabile da tutti. L'imitazione, infatti, ha i suoi punti di riscontro: i movimenti devono essere quelli del modello ed è naturale che a mano a mano che diventano più fedeli, il loro risultato finisca per essere simile, vicino, analogo e alla fine identico a quello del modello. Noi non parliamo di imitazione, ma di "mimazione" "mimica". L'importante è rendersi conto che questo fenomeno esiste. Qualcuno ci può credere, qualcun altro no. Io, a furia di crederci, lavorando con gli allievi, mi sono reso conto che questa capacità di immedesimazione, questa penetrazione convinta, commossa e commovente diventa sempre più totale. E, d'altra parte, non mi è mai accaduto quel fenomeno di carattere psichico che si potrebbe temere: e cioè che l'exasperazione dell'immedesimazione conduca ad un fissaggio. Non c'è dubbio che un tale fenomeno di suggestione potrebbe portare ad un difficile distacco dalla situazione. Tuttavia io e i miei collaboratori abbiamo sempre operato con grande prudenza: l'importante è non lasciare mai, nella previsione dell'esercitazione, che l'individuo si esponga ad un rischio di interruzione in un massimo di parossismo. Una vera immedesimazione può, infatti, con sufficiente esercizio, arrivare a delle forme parossistiche molto forti. L'individuo deve sapere che non deve troncarsi ex abrupto l'effetto di tale parossismo, ma ricondurlo possibilmente allo zero, soprattutto nelle prime prove dell'esperimento; quando poi sarà allenato ai parossismi potrà anche affrontarne la brusca interruzione, ove sia richiesto.

Davanti ad allievi particolarmente preziosi, in certi momenti si ha la sensazione che stiano entrando in una zona più profonda, che non è solo l'attitudine, già di per sé meravigliosa di moltiplicare gli effetti. Mi sembra che in quella zona l'attitudine mimica, che è estremamente abile a sposare differentissime condizioni di realtà, raggiunga le sue radici. A furia di affinarsi arriva ad un foro interiore dove risiede la matrice di questa realtà, sicuramente delicatissima da toccare, ma di un prezzo inaudito. Per parlare di questo mi riferisco al fatto che nella mitologia più prossima,

quella greca della quale disponiamo da pochissimi millenni, esiste la condizione di trasformazione (metamorfosi) di tutte le divinità. Esiste, in particolare, una divinità di cui si parla pochissimo, ma che la potenza della parola ha mantenuto in vita fino ad oggi, e mi riferisco al termine “proteiforme”. Proteo, infatti, era il dio che importunato dalla richiesta di profezie di cui era virtuoso, ricorreva per sfuggire alle insistenze a spericolate metamorfosi di cui era altrettanto e più virtuoso. Occorre mettere in guardia, senza prendere alla leggera o scherzare, chi si sente arrivare vicino alla “proteità”. Non bisogna giocare con la proteità perché essa scoppia in mano. Alla scuola di Firenze sto aggiungendo un piccolo reparto di studio per vederci più chiaro. Sembra che esista, se gli studi potranno confermarlo, un radicale della realtà del quale noi facciamo un continuo uso e abuso, senza renderci conto del suo rischio e fingendo che non esista o che sia un'altra cosa. Ho avuto occasione, recentemente di riavvicinarmi allo studio della Rivoluzione Francese. Come quasi ogni altra grande rivoluzione, è sicuramente, un fenomeno di esplosione di proteità a livelli incredibili. Non è solo un fenomeno di psicologia collettiva. Ed è scoppiato il contagio della proteità che trasforma istantaneamente individui in altri individui con tendenze a comportamenti imprevedibili. E notiamo che non ci stupiamo affatto quando i casi di proteità non avvengono a livello di rivoluzione. Tutte le grandi conversioni sono scoppi di proteità innescati non sappiamo ancora da cosa. Tuttavia certi artifici rumorosi, ripetitivi, assordanti di grida, tamburi e fanfare, che eccitano l'insorgere della proteità, sono sempre stati sfruttati (e speriamo che avvenga sempre meno) per fabbricare istinti e umori eroici. Il povero spinto così in guerra non è uguale a se stesso di quando è uscito di casa: è un altro. Se lo scoppio della proteità non l'ha fatto fuori, non riesce a trovare la strada per rientrare a casa sua, perché non gli è stato insegnato il modo per riconoscerla. Questa realtà, dunque, esiste, se ne fa uso e abuso, ma non si insegna il modo per conoscerla e dominarla. Io, oggi, con molta presunzione, ritengo che una scuola, che parte dalla mimicità, possa arrivare ad una cognizione non dannosa, non pericolosa della proteità e al dominio e al rifiuto della proteità propria al servizio delle volontà altrui. Tale proteità servirà per fare un quadro, un personaggio, per cambiare religione, ma sicuramente non servirà per andare in guerra o ammazzare qualcuno, a meno che non lo si ritenga personalmente giusto.

A consolazione degli artisti, voglio dire che avvicinarsi alla proteità attraverso la mimica dà una sensazione sempre maggiore di potenza e di indipendenza individuale anche di fronte al regista che crudelmente potrebbe tentare di sfruttare la proteità, cosa che sappiamo è avvenuta in qualche caso. Si ricorda spesso il tragico, benché esteticamente proficuo rapporto Dreyer-Falconetti per la Giovanna di Lorena.

Io credo che tutta la nostra storia sia una terribile lotta fra la fantasia mimica, portata dall'emisfero cerebrale destro, sopraffatta dalla razionalità dell'emisfero sinistro, il quale ha fatto e continua a fare di tutto per tenerla schiava. Mentre l'emisfero razionale ha fatto subito uso di matematica e logica, apparentemente imbattibili, il povero emisfero destro ha continuato a fare arte e spesso a consentire che logica, geometria e matematica riuscissero a irretirla in tecniche prevaricanti e proibitive.

Io, quindi, non parlo di una scuola di teatro, ma della necessità di costituire un esempio per una scuola di uomini liberi, essenzialmente artisti e secondariamente dediti a quei calcoli che possono servire per certe necessità. Non escludo dall'arte anche l'invenzione scientifica e l'attività sportiva al suo più alto livello (e con questa affermazione suscito lo scandalo di molti).

Fra tante compagnie che si vantano di essere professionali, mi auguro di fondare una compagnia amatoriale, possibilmente plurilinguistica, dedita allo studio di questa fondamentale materia di conoscenza e a tutto quello che può chiamarsi teatro, che è molto di più di quelle quattro cose che riusciamo a chiudere in un palcoscenico.



## ORAZIO COSTA

### *A CINQUANT'ANNI DALLA FONDAZIONE DELL'ACCADEMIA NAZIONALE D'ARTE DRAMMATICA "SILVO D'AMICO"*<sup>568</sup>

Nell'anno millenovecentoventinove, Silvio D'Amico, pubblicista, critico drammatico e insegnante di storia del teatro nella Régia Scuola di Recitazione Eleonora Duse presso il Conservatorio di Santa Cecilia in Roma, pubblicava per le edizioni Mondadori un libro diventato famoso e rimasto attuale: "Tramonto del grande attore". A riaprirlo oggi, questo libro<sup>569</sup>, appassionato panorama del Teatro in Italia e nel mondo del dopoguerra '14/'18, e riascoltandone il tono risentito e quasi sferzante dei gridi d'allarme per la decadenza della già illustre scena italiana, dei richiami a guardare oltre confine, dei rimproveri ai ciechi seguaci d'una tradizione spenta, degli incitamenti e sfide ai pavidetti o maldestri fautori del nuovo, c'è da chiedersi se si sia mai capito quel che era in realtà: cioè un invito a programmare urgenti rimedi e addirittura un vero e proprio manifesto. Per la cultura italiana il manifesto della nuova era teatrale, che tuttora viviamo e certamente si protrarrà a lungo oltre la fine del secolo.

D'Amico segnalò con precisa consapevolezza le date miliari del fenomeno più specioso da tempo in corso, da noi appena agli inizi. Tramontata, con la sparizione della Duse oltre mare, l'ultima folgorante meteora della casta dei grandi attori, erano apparsi a oriente i prototipi di un genere diverso di interpreti; malleabili, disponibili, criticamente preparati a inserirsi in modo ideale in una concertazione d'insieme, tutti soggetti all'autore e a colui che appropriandosene responsabilità e autorità indiscusse, ne aveva assunto le veci, l'innominato despota che, appena impostosi, si fregerà da noi di nome velatamente regio.

Ma che non si chiamasse ancora regista bensì "metteur en scène" non toglieva che avesse già avuto incarnazioni tiranniche, deplorate da D'Amico, che se ne augurava solo di equilibrate e coscienziose, idealmente rappresentate da Jacques Copeau.

---

<sup>568</sup> Questo documento senza data è la trascrizione corretta e riveduta personalmente da Costa del suo intervento all'incontro "Silvio D'Amico. Critica, progetto, utopia", pubblicato successivamente in diversa forma in: Simona Carlucci (a cura di), *Silvio D'Amico. Critica, progetto, utopia*, Roma, ANCT, 1988.

<sup>569</sup> Recentemente ripubblicato per le edizioni "La casa Usher", 1985.

Il manifesto implicito nel libro del '29 sottendeva anche un programma per condurre al più presto il Teatro italiano nella corrente che ormai da oltre mezzo secolo aveva rinnovato e continuava con alterne vicende a rinnovare le scene francesi, anglosassoni, germaniche, russe.

Occorreva sollecitare la nascita del nuovo animatore e preparargli allo stesso tempo attori nuovi, quali ormai dappertutto si cercava di formare nelle scuole, col migliorare intanto l'unica pubblica esistente.

Solo sei anni dopo la comparsa del suo manifesto-programma D'Amico riusciva nel suo intento fondando l'Accademia d'arte drammatica (allora Régia, oggi Nazionale) che avrebbe diretto fino alla morte per venti anni. chi firma questo articolo è stato tra i primi allievi registi dell'Accademia nella quale ha tenuto dal '44 al '76 le cattedre di regia e di teoria dell'interpretazione.

Ma nel 1935 chi furono gl'insegnanti e chi il direttore, avendo D'Amico previsto per sé soltanto l'incarico di presidente? Per la recitazione, attori di primo piano scelti con rigorosa selezione tra i più moderni: Irma Gramatica, Gualtiero Tumiati, Luigi Almirante, cui nel tempo seguirono altri variamente autorevoli e validi: Vanda Capodaglio, Sergio Tofano, Carlo Tamberlani, Mario Pelosini, Nera Grossi Carini, Ione Morino, Alba Maria Setaccioli, Elena da Venezia, Sarah Ferrati e altri e altri.

Come Direttore, D'Amico aveva già fatto intendere nel "Tramonto del grande attore" che avrebbe mirato a Jacques Copeau. E perché? Perché Jacques Copeau, moderato ammiratore e severissimo giudice dei grandi metteurs-en-scène era in Francia già in polemica contro diverse tendenze sia veriste, sia costruttiviste della regia e in genere contro i suoi abusi: la sua evoluta posizione avrebbe consentito alla Italia di superare in un unico balzo la già consumata prima fase della messa in scena ormai in involuzione oltre confine. Era un progetto d'intelligentissima strategia storico-critica. Non si realizzò: Mussolini personalmente respinse la nomina di Copeau, che pure l'aveva già accettata. Fu un danno di cui si sentono ancora le conseguenze, perché pochi riuscirono a sottrarsi, sotto l'impulso di teorie nel resto d'Europa già discusse, al percorso obbligato delle fasi implicite nella stessa natura delle dominanza registica, altrove superate, ma da noi, ritardatari, non più eludibili. Come avviene pur troppo spesso nella realizzazione non rinviabile d'un ideale, D'Amico si sentì costretto al compromesso di assumere per sé anche l'incarico di Direttore e di affidare la cattedra di regia ad un'attrice di formazione stanislavskiana sul cui talento non c'era da aver dubbi, ma sulla cui specifica preparazione culturale non si poteva che averne.

La vita dell'Accademia è stata complessa e ricca di eventi; la sua Direzione è passata da Silvio D'Amico a Raoul Radice, a Renzo Tian attraverso un Commissariato di Nicola De Piero, a Ruggero

Jacobbi e Aldo Trionfo. Anche a voler far solo i nomi degli attori e dei registi usciti dall'Accademia a ereditare i palcoscenici italiani, gli studi cinematografici, televisivi e radiofonici, le sale di doppiaggio, non basterebbe lo stesso spazio che occupa questo articolo. Infinitamente più facile sarebbe fare i nomi di coloro che non ne provengono. Ci rinunciamo.

Chi ha conosciuto D'Amico però ha il dovere di chiedersi perché mai, assumendosi il duplice incarico di Presidente e Direttore, non si sia assunto anche la responsabilità, venutogli meno Copeau, della Cattedra di regia, che doveva essere, nei suoi propositi, l'anima della scuola. È vero che lo spirito delle sue lezioni di Storia del Teatro, le sue capacità moderatrici ne facevano un Direttore ideale, ma come poté non vedere che la nomina della Pavlova corrompeva il primo assunto del suo programma, così come poi quella di Guido Salvini, conoscitore insuperato di tecniche di palcoscenico, sì, ma semplice ombra di quell'idea di regia che D'Amico prediligeva.

È da notare, e pochi ormai sanno o ricordano, che dopo appena due anni di vita dell'Accademia, D'Amico si prese, quasi a sfida, la responsabilità di presentare ufficialmente gli allievi ancora immaturi in un primo spettacolo pubblico su piano addirittura internazionale a Padova per le celebrazioni giottesche del '37.

Lo spettacolo, per il quale compose quella insuperata silloge di Laudi che intitolò "Donna del Paradiso", 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 arrise a quella nuovissima compagine di giovanissimi debuttanti, che è rimasta unica e irripetibile, anche se a firmare gli spettacoli sono stati i non meno debuttanti registi Wanda Fabbro [sic], Alessandro Brissoni, Orazio Costa non ancora Giovangigli, fu veramente di Silvio D'Amico, che n'era l'anima ancor più che l'animatore.

E nonostante questo D'Amico non firmò nessuna regia. E c'è di più: dopo il trionfo della Compagnia nel '39-'40, rinunciò a dirigerla. E per l'anno successivo l'affidò, con un atto ingenuamente politico, che non gli somigliava, a Corrado Pavolini, colto e raffinato poeta, modesto

regista, uomo di teatro inesperto che ne stravolse subito lo spirito con l'ammissione di un'attrice quanto mai estranea agli assunti artistici del gruppo.

Perché avvenne tutto questo? Perché D'Amico non osò fare il passo che pure aveva fatto il critico Boutet e che aveva fatto l'impiegato 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 fra decine di aspiranti, fossero tanto più atti di lui nella professione, di cui conosceva alla perfezione ormai come pochi per cultura, per informazione, per esperienza e per passione tutti gli aspetti, le tecniche, i risvolti, gli obblighi, servitù e grandezze?

Nel "Tramonto del grande attore", evocando con innamorata nostalgia il ritorno della Duse, D'Amico mostra d'esser convinto che l'approdo religioso finale alla fede dei padri, sia stato come il suggello di una intima religiosità assoluta del suo genio "schiacciante". Così, parlando di Copeau, la sua ammirazione si fonda in gran parte come è giusto sull'equilibrio raggiunto dal suo spirito religioso. E non è senza significato che l'intero libro si concluda con un saggio dove, narrata la sua gioiosa, ma stupita, scoperta avvenuta nell'Anno Santo 1925, ~~dell'esistenza~~ di un'associazione americana degli scrittori attori cattolici, conclude con l'ammirata aspirazione della fatale Eleonora: "Il Teatro è nato in Chiesa, io vorrei ricondurvelo."

È in questo stesso saggio che D'Amico, sentendo d'esser sul punto d'impegnare tutta la sua anima nell'impresa teatrale, e cercando di chiarire al lettore, ma forse anche più alla propria coscienza, qual sia la ragione della diffidenza secolare della Chiesa verso il Teatro e quale possa essere il modo di guadagnarne la rasserenante approvazione, crede di riconoscere quella ragione nella pubblica esposizione che l'attore farebbe del proprio corpo, così simile a una prostituzione, e questo modo nell'ottenere alla rappresentazione un clima affocato in cui, avvampando il dramma, il corpo sparirebbe nell'incendio e la Grazia redimerebbe a un tempo Teatro e Attore.

E temiamo ormai che a questo supremo ideale il credente D'Amico si sia sentito impari nella impresa di ricostruire il Tempio al posto della bottega; vogliamo dire sugli abbattuti banchi dei mercanti?

Io so che Jacques Copeau, da me richiesto perché avesse chiuso il suo teatro mi confessò, non so se con più umiltà, orgoglio o vergogna: "Quando ho sentito che ~~era~~ il mio teatro poteva sottrarre un uomo a Dio, allora l'ho chiuso". Ma continuò a credere nel teatro. Lo stesso forse temeva di dover dire D'Amico un giorno, o addirittura di sentirsi troppo legato al giudizio della Chiesa, tanto da dover continuare ad amarlo quasi disperatamente, ma non al livello della propria più gelosa

coscienza cristiana. In lui la fede nel teatro temeva di sottrarre un credente a Dio: forse lo sentiva come un incomparabile peccato.

Peccato! Si può esser certi che il percorso difficile del teatro italiano sarebbe stato diverso: tanti equivoci che lo hanno afflitto e che sono scoppiati virulenti dopo la sua scomparsa si sarebbero diversamente superati ed esauriti.

Purtroppo la diffidenza della Chiesa verso il Teatro è, credo io, d'altra natura, altrettanto antica, ma più difficilmente eradicabile. Sta nel giudizio, irreparabilmente negativo, circa la finzione: che non solo sia pericolosa per l'anima dell'attore l'educazione a fingere, ma che lo sia ancor più per quella del pubblico, educato a sua volta a fingere e sollecitato per mimesi a risvegliare in sé passioni non controllabili.

Legati come ~~siamo~~ sono a interpretazioni negative della mimesi nella sua letteralità corporea originale e liberatoria, ~~siamo~~ i più son portati a compiere astuti contorcimenti ed accettare complicate restrizioni mentali, nella speranza di partecipare lealmente allo spettacolo teatrale, tanto che rischiamo di portargli uno spettatore castrato di senso morale, giacché per troppe filosofie il giudizio estetico si svolgerebbe al di fuori dell'etico. Ma se domandassimo al teatrante credente, che per prudenza rifiuta il teatro che cosa gli resti, ci direbbe l'amore per il teatro. E se chiedessimo a quello ateo materialista che, deluso ormai di poter guadagnare alla sua rivoluzione proseliti col teatro, lasci per ciò il teatro, che cosa gli resti, ci risponderebbe l'amore e la fede nel teatro.

E, tante volte, non sarebbero queste due opposte ed identiche fedi bastanti? Non potrebbe voler dire che il teatro "è" quella fede religiosa dell'uno, "è" la fede rivoluzionaria dell'altro? Nella quale da una parte e dall'altra ci si può riconoscere? E quanto più non lo si abbandona, non lo si tradisce, rinnega e lascia cadere in un andazzo dove n'è fatto scempio, dove la Parola è martoriata e crocifissa? Basterebbe riconoscere che in esso conversione e rivoluzione, pentimento e confessione, delitto e castigo, dissidi, diverbi, odi, rimorsi, si realizzano in atti da non chiamare finzione, bensì pura mimesi, magari sublime, che da vita alla meditazione pacificatrice. Quasi a convenire, con buona pace dei tanti che si sono sforzati per distinguere e per liberare l'etica dall'arte e l'arte dall'etica, che la Drammaturgia, Poetica comune di tutte le arti in cui tutte le arti possono riconoscersi, è essa stessa l'Etica: Mimesi, Passione e Risurrezione del Verbo.

Questo vorrei poter dire oggi ai miei due unici, impareggiabili maestri: che non c'era da temere. Ma ora forse lo sanno tanto meglio di me, che da quando sono stato alla loro scuola mi sono ~~sforzato di trovare~~ applicato a fondare nella mimesi [?] ~~in un lungamente penato~~ la ricerca d'un metodo di espressione e d'interpretazione ~~ispirato a questa proprietà naturale dell'uomo~~, non solo lo

strumento per la formazione d'interpreti e operatori di ogni arte, ma anche sussidio alla loro liberazione, grazie al riconoscimento di elementari verità colte a fonti innate e sacre.

Orazio Costa Giovangigli

## ORAZIO COSTA

### *IL PRIMO INCONTRO CON JACQUES COPEAU*<sup>570</sup>

Un giovane allievo ignora e rischia d'ignorare per sempre che cosa può significare per il suo maestro affidarlo alle cure d'un collega tanto stimato da poterlo considerare un complemento insostituibile alla formazione avviata d'un alunno che si spera continuatore del proprio lavoro, anzi del proprio pensiero.

~~Credo che non lo avrei mai saputo anch'io a meno di non doverlo studiosamente immaginare per l'interpretazione d'un atto simile in un personaggio da condurre fino alla coscienza ultima della ribalta. Ma ciò mi accadde solo molto più tardi in condizioni che non starò a ricordare per non dare a divedere di che ambiziose ipotesi si formino e si nutrano gl'ultimi travagli d'un attento teatrante. Invece mi accadde di rendermene conto, assai prima che non fossi per dubitarne; e quasi all'improvviso, il giorno che il carissimo fra gli allievi degli anni '50 di non so più qual'anta mi chiese, con la baldia franchezza cui l'avevo sempre invitato sollecitato, di esser presentato all'amico Giorgio presso il quale avrebbe amato lavorare. La richiesta mi parve segno della saggia lucidità del bravo Raffaele e mi posi subito a stendere la segnalazione e la calda preghiera di accoglienza perché Raffaele fosse accolto fra gli assistenti. Una volta di più, davanti al foglio bianco mentre cercavo le parole più valide, più simili ad ognuno di noi tre, mi vidi trasferito subitamente nel mio maestro d'un tempo mentre scriveva per me la presentazione a quello che egli considerava allora non solo il miglior maestro in assoluto, ma quello più giusto per quanto aveva, meglio di me, intuito delle mie tendenze e aspirazioni. E davanti al foglio che restava bianco, (il meraviglioso richiamo della coscienza ad ogni inizio che esiga l'impegno della parola scritta) sentivo me stesso chiedermi e immaginavo che il mio maestro si fosse chiesto nella simile occasione perché abdichi? Perché ammetti di non bastare? Perché lasci che altri colga il grazie e forse il merito per quello che tu hai individuato, scelto e condotto ad un visibile valore? E addirittura con domande sempre più profonde e private: Perché vendi al più fortunato? Perché ti disfi di una responsabilità che esigerebbe la compromissione? Perché fai dono d'un valore che va ad arricchire altri e impoverisce te? E ancora,~~

---

<sup>570</sup> Documento inedito di undici pagine, risalente al 1985, reperito nel Fondo Costa. In un suo quaderno, in una nota intitolata *Articolo... l'allievo ceduto e Copeau come Papà*, Costa aveva scritto una bozza del documento qui presentato, successivamente ampliata e riveduta in una nota dello stesso quaderno, intitolata *Correzioni alla nota 11 su Copeau*: Cfr. Orazio Costa, *Quaderno 35*, 19 ottobre 1985 – 4 ottobre 1986, (versione digitale), Fondo Orazio Costa, pp. 8-11 e pp. 13-15.

e sempre più crudelmente: Di che ti liberi? Di che ti vendichi? Di che ti punisci? La carta restava bianca; nella coscienza si andavano... (“griffonnaud”) graffiando sgorbi illeggibili di lagrime, forse di sangue, e lentamente la lettera, serena e affettuosa, ~~raccontava~~ descriveva meriti, confidava valori, dichiarava gratitudini, in pratica tagliava gli ormezzi, e per sempre, di un naviglio che si era creduto, chi sa per qual contraddittorio progetto, tenere per sempre all’ancora nel porto. E le vele? Non avevamo soprattutto pensato alle vele? E per che farne? Per spiegarle soltanto al sole? O peggio per tenerle arrotolate come crisalidi di voli? O per prove di possibilità rinunciate? Di sacrifici desiderati? Eh no! Coerentemente le avevamo tagliate, decorate, impennate, per issarle e perché si gonfiassero! Ci eravamo preparati il distacco, se addirittura, (contraddizioni su contraddizioni!) non l’avevamo proprio progettato sin da principio, per infliggerci la libertà anzi la liberazione paventata. ~~Per tornare, in un dopo consumato, ad un prima impregiudicato, sprovvedutamente, venturosamente avventati.~~ Noi, chi? Io adesso allora, il mio maestro ieri; io allievo ieri e il mio allievo domani e così di seguito, accogliendo e sciogliendo, impegnando e liberando, offrendo ai fortunati venture di premi avventizi.

E così capii per venti anni prima. Non so se ci sia più “quelque-part” la lettera che Silvio mandò per me a Jacques Copeau; se c’è non dubito ch’essa sia lucida e chiara riconoscendo i pregi del maestro e i difetti da correggere, le manchevolezze da integrare, del buon allievo. Non per questo oggi non saprei leggere sotto le effettuali parole la vibrazione più o meno intensa di affetti sopraggiunti forse davanti alla pagina bianca nel momento di tracciare le frasi convenienti all’effetto della richiesta. Dopo venti anni ringraziai il mio maestro in cuor mio rendendomi conto che avermi mandato a studiare da un altro era stato un atto di umiltà, nel riconoscere meriti di altri, un atto anche di serena coscienza di sé, nel pensare che non sarebbero sparite le tracce del suo insegnamento; di fiducia nella mia fedeltà o anche addirittura in una mia scarsa iniziativa. Se ci avessi tanto pensato allora sarei potuto arrivare anche a chiedermi se non fosse addirittura per allontanarmi che lo facesse, anche senza sapermi spiegare a che fine. Ma allora non era a questioni così che rivolgevo l’attenzione del mio pensare.

Nell’estate del '36 D’Amico accompagnò a Parigi un gruppo di allievi a vedere una serie di spettacoli convenuti lì in occasione dell’Expo '36. Ne approfittò per presentarmi a Copeau, che nella sua lettera di risposta aveva subordinato la eventualità di accogliermi come uditore alle prove che avrebbe condotto nell’anno 36-37, all’occasione di una conoscenza preliminare \*. Questa conoscenza si fece senza particolari emozioni per me. Non deve sembrare strano né deve mal deporre riguardo ad una mia insensibilità. Copeau, a parte un aspetto più palesemente sicuro di sé e nonostante fosse di quattro anni più giovane, somigliava in maniera veramente impressionante a



mio padre: forse di figura appena più imponente e ampia di quella pur autorevole e solida del metro e ottantuno di papà; ma la testa fiera, la fronte ampia, l'occhio azzurro, il grande generoso naso romano e la franca bocca parlante e sorridentemente malinconica, ne facevano due fratelli; ma oltre questo più d'un tratto dei loro modi, e molto più d'un modo del loro parlare, pensare, giudicare li avvicinava al punto che fin dal primo incontro io non mi sentii, come sarebbe parso logico, in condizioni di timidezza dentro di me, anche se poté sembrar tale quel senso di straordinario rispetto ed ammirazione che io spontaneamente gli dimostravo, (assai più che per trovarmi accanto ad un luminaire della professione o arte di cui gli riconoscevo il primato insieme col mio maestro Silvio,) proprio perché la somiglianza con mio padre mi accresceva questi sentimenti, me li avvalorava, me li rendeva famigliari e spontaneamente dovuti più che debitamente. È quasi inutile quindi aggiungere che data la mia naturale e molto consapevole ammirazione per mio padre (che già allora consideravo, come non ho mai cessato di considerare, la persona più seria, più grave, forse più serenamente tragica fra quante ne avessi conosciute) la conoscenza con Copeau si giovò e allo stesso tempo soffersse di questa somiglianza e del continuo confronto ch'io istituivo fra i due. Non ricordo se io abbia mai dichiarato a fondo a Copeau questa mia situazione, penso che da pochi miei accenni e forse da qualche foto dei miei che portavo con me egli l'abbia intuita, certo deve aver sentito (dal mio riferirmi spesso al pensiero, alle idee, alle conoscenze, anche francesi, di mio Padre) che c'era in me un termine di paragone e un testimoniaio col quale doveva fare i conti e, siccome era uomo di spirito, ciò deve addirittura averlo divertito, e ad ora ad ora lusingato e forse in qualche raro momento magari indispettito, ma sempre con tutto il suo impareggiabile "humor". [?]

\*<sup>571</sup> che Copeau si giovò di questa somiglianza e ai miei occhi ne risultò parzialmente ~~diminuita~~ e perché per il carattere della mia fantasia io molto spesso devo aver sovrapposto le due figure scambiandone tratti, modi e attributi in un involontario gioco di estensione all'uno di quelli dell'altro come se non potesse non essere misteriosamente così, dato che poi c'ero io come termine medio e in me tutto si riequilibrava, fondeva e realizzava giacché (forse egoismo, o presunzione, o netta sensazione del farsi me del loro duplice e consonante essere) quel che stavo costruendo era un avverarsi di me stesso in cui non era assolutamente indispensabile dare ad ogni Cesare quel che era di ciascun Cesare giacché Cesare erano l'uno e l'altro. E non dubitavo che la posizione religiosa di mio padre non fosse lì a spiegarmi quella di Copeau e viceversa. \*<sup>572</sup> La presenza delle due riviste sia pur di diverse tematiche e calibro, "Nouvelle Revue Française" e "Bilychnis"<sup>573</sup> così come la mentalità storica di mio padre, mi portava a confermarne una non meno rigorosamente storica in

<sup>571</sup> Inserire quanto nel verso della pagina si trova fra \*.

<sup>572</sup> Inserire quanto nel verso della pagina si trova fra \*.

<sup>573</sup> Le biblioteche che mi parevano familiarmente ricche, mettevano i due personaggi a livelli almeno intellettuali simili, anche se della sfortuna di mio Padre facevo un pregio non facilmente comparabile.

Copeau \*. Certissimamente quando avevo lo straordinario ~~occasione~~ privilegio di passeggiare per Parigi o per Bruxelles o semplicemente per Ville d'Avray col più grande uomo di teatro che ci fosse io ero assolutamente consapevole della fortuna che mi toccava, ma la paragonavo con le troppo rare occasioni in cui mi era ~~toeato~~ avvenuto di passeggiare con mio Padre per Roma o per Assisi o a Firenze o a Siena; e le rivelazioni che a fiato sospeso intravedevo nei "menus propos" che con tanta generosità mi partecipava il Maestro, non ~~erano~~ restavano isolate, ma si fondevano con quelle che mi avevano fatto nascere all'arte alla poesia, alla storia davanti al Palatino, su alle Carceri, a San Michele, a Forte Branda. \* E quando in un giro di letture che J. C. fece in Belgio sentivo rivivere Eteocle e Polinice, Prospero e Lear quei personaggi per me riproponevano sì la visione del Teatro siracusano o delle ventose scene di tela del mitico Ermete, ma non echeggiavano meno dei rimbombi fatali delle grotte dei Fori, degli archi del Colosseo, in cui le letture dantesche di mio padre mi avevano fatto apparire i personaggi danteschi alle cui misure ogni più nuova ~~impressione~~ apparizione doveva adeguarsi per resistere. E per mia gioia resistevano. <sup>\*574</sup> Furono sicuramente questi due fattori ad elevare in me l'esigenza di personaggi di straordinaria ~~aria~~ statura umana. Dentro di me li ho sempre paradossalmente confrontati anzi affrontati con quelli che mi avevano seminato in cuore, come i favolosi denti del drago, mio padre con le sue letture dantesche, Jacques con le sue eschilee e scespiriane. Anzi a proposito di personaggi 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? Io m'ero trovato fra due uomini e la paternità reale dell'uno faceva l'imprevista e subito accolta paternità dell'altro, così come la cercata voce del nuovo maestro rendeva più operante l'antica voce del padre che riscoprivo come maestro. L'incontro dei due in me mi liberò di qualunque rischio di plagio, accrebbe il valore dell'esempio umano ben oltre quello dell'esempio professionale e se mi trattenne in qualche modo, più a lungo nelle condizioni dell'apprendista umile di fronte alla reduplicata autorità mi propose (impose)

---

<sup>574</sup> Inserire quanto nel verso della pagina si trova fra \*.

presto l'esigenza di farmi rivivere intorno altrettanto valore che sapevo possibile \*. (~~può contribuire~~  
~~se mai se ne vedesse l'utilità...~~)

Firenze 20,21.XI

\*

## ORAZIO COSTA

### *IL TEATRO DI UGO BETTI E LE INSPIEGABILI ESIGENZE*<sup>575</sup>

Nel dare alle stampe nel '26 “La Padrona” Ugo Betti premise una nota in cui confessava quasi il suo sentimento tragico della vita. Così, terminata nel '53 “La Fuggitiva”, scrisse un'altra nota per definire il significato di tutta la sua opera nel panorama del teatro religioso contemporaneo.

Fra queste due date l'opera di Betti si sviluppa ordinatamente in un unico sforzo per ricostruire una speranza, una fede.

Leggiamo pochi passi di quella prima nota del '26 e vedremo: comparire quei sentimenti quotidiani e famigliari che si fanno trascendenti, ansiose istanze nei personaggi bettiani; preannunciarsi le loro ovvie meschine vicende che però appena toccate dall'indagine e dall'ispezione si sprofondano in imprevisi sottosuoli di tragica maestà; nascere, in una forma valida per tutta l'opera di Betti e per quando v'è d'autentico della poesia tragica d'ogni tempo, una definizione della tragedia, che prelude già alla sua ultima ancor più sottile e pregnante.

“Solamente tutto l'altro ci sta a cuore: la nostra fatica, il nostro amore e la gioia che talvolta sentiamo allargarsi dentro di noi come una sorsata calda, e soprattutto il dolore... e poi gl'istinti, i bisogni e tutte le condanne che portiamo sopra le spalle e questa implacabile ombra del tempo che sale lentamente sopra noi e il nostro lavoro e il nostro pane e la morte... Sì, questo solo, in fondo ci sta a cuore... Siamo tutti povere creature inquiete e vorremmo almeno capirlo a che cosa serve questa enorme, bizzarra incongruità fra quello che è la nostra esistenza e quello che dovrebbe essere, secondo l'animo che ci fu dato...”

“...Assolutamente ovvio e meschino, finché l'occhio ne considera la parte che sta fuori, ogni fatto dell'uomo sembra diventare tutt'altra cosa man mano che il nostro pensiero ne segue dentro, le radici tortuose ben presto inghiottite dall'ombra...”

“...Il meccanismo che ci muove sembra far parte di un ingranaggio che continua, del quale trascendiamo le vibrazioni profonde. Ed è forse quanto basta intanto per poter sperare che

---

<sup>575</sup> Questo documento di nove pagine, senza data, reperito nel Fondo Costa, è stato scritto su un normale quaderno dedicato esclusivamente alla sua redazione. Nel testo Costa cita per ampi tratti lo scritto: Ugo Betti, *Le esigenze inspiegabili*, ripreso dal saggio *Religione e Teatro*, pubblicato in «La Rocca», 1-15 luglio 1953, inserito anche in Piccolo di Roma, *L'aiuola bruciata*, programma di sala, Fondo Orazio Costa.

l'agghiacciante senso d'isolamento, che talvolta c'invade, sia solo un capogiro della nostra intelligenza, per poter intravedere un barlume anche nelle nostre cose più opache..."

Alle "cose opache" a lui tanto rimproverate, Betti, così alieno da torbidi compiacimenti, se mai solo per essere più persuasivo, accettava di chiedere la testimonianza d'una segreta dignità pietosa a Dio.

Nelle stesse pagine Betti impostò fin'anche l'aspetto scenico del suo Teatro, con una immagine che s'impone con la forza d'una impronta registica e alla quale solo alla fine ne opporrà un'altra conclusiva e necessaria.

Diceva dunque:

"...Ecco nella nostra vita la parete che manca, lo squarcio buio guardando il quale non è possibile non chiedersi se qualche utilità nasca da tutto ciò..."

Quarta parete, dunque; non comoda apertura sugli atti di una umanità abbandonata a sé stessa, ma un buio a cui questa umanità guarda essa per rivolgere i suoi interrogativi; quarta parete che poi, dal più rigoroso deserto fatto in scena, Betti lascerà arcanamente risorgere: "Voi qui siete davanti a un vero muro di roccia" dice nel finale della Fuggitiva il Commissario a Daniele – parete di roccia, che risponde non solo con echi, ma con vere parole di tuono: Dio.

Poiché questa era stata l'ansiosa ricerca di Betti, anche se a qualcuno era parsa una fuga; l'anima umana che nelle ricorrenti parabole dei suoi drammi aveva cominciato a chiamarsi orgogliosamente "La Padrona" e, umilmente, finiva per chiamarsi "la Fuggitiva" ha sempre invocato un colloquio più alto. Creature memori del loro infantile e mirabilmente fiducioso, – Lo dirò a papà –, i suoi personaggi minacciano, sempre più convinti, anche se sempre più pudichi, – Lo dirò a Dio!"

Betti si vantò giustamente nell'ultimo suo scritto d'aver fin dal primo dramma inteso riconfermare nelle eterne certezze della fede non tanto i tranquilli, i certi i forti, ma piuttosto i deboli, gl'increduli, i senza speranza; e lo concluse con questa sua lirica dimostrazione dell'esistenza di Dio, degna d'un teologo:

"...Pensando appunto a uomini senza speranza mi torna spesso una immagine. Me li figuro come gli abitanti di un pianeta arido, dove non esistono acqua né terra. Ed ecco che un giorno, spezzando per caso la pietra sulla quale vivono, essi scoprono alcune strane cose, ivi incapsulate, ...un chicco di grano pietrificato, un pesce pietrificato. Essi non lo sanno. I loro sapienti studiano e tornano a studiare attentamente quelle curiose scaglie, quelle bizzarre forme e inesplicabili strutture. E

finalmente quelle stesse forme e strutture, incongrue ad ogni altra ipotesi, ne creeranno per forza, esse stesse, una quasi incredibile: ma che è l'unica possibile. Uno di quei fossili non può che presupporre un certo sconosciuto elemento; e così l'altro. L'uno dimostrerà la terra l'altro il mare. Chini su quelle scaglie quegli uomini finalmente vedranno ciò che non hanno mai visto, né mai nella loro vita mortale vedranno e che pure in qualche luogo, se esistono quelle scaglie, certamente esiste: l'infinito azzurro oceano, i verdi stupendi pascoli: la vita... Solo ora sono persuasi, perché quelle scaglie le hanno scoperte in sé... ...Io credo, veramente credo, che... ...nel fondo delle miserie umane, quando le avremo veramente sofferte e comprese... si ritroveranno alcune irragionevoli e direi straniere esigenze, ignote, anzi opposte, alla meccanica e ai vantaggi del mondo in cui abitiamo e in cui le abbiamo scoperte..."

"...Inspiegabili esigenze. Nell'animo dell'uomo ingiusto, e addirittura del giudice eversore della giustizia, scopriremo, alla fine, che egli stesso non potrà respirare e sopravvivere senza una giustizia. Sorprenderemo nell'animo dei crudeli, degli egoisti, dei perduti, nel fondo delle amarezze più indurite, un ingiustificato bisogno di pietà, d'armonia, di solidarietà, d'immortalità, di fiducia, di perdono e soprattutto d'amore... Cristo ci attende là... Ognuna di queste misteriose esigenze è il lato d'un perimetro, il cui disegno completo, quando finalmente lo intravediamo, ha un nome: Dio".

La riprova di questa fede è in tutta l'opera di Betti; la confessione più aperta e disarmata nelle ultime parole che scrisse, il canto funebre della "Fuggitiva":

"Nel chicco di grano si legge

Che esso presuppone la terra.

Così si legge dentro di noi

Che siamo fatti per te, Signore.

Anche quando ti fuggivamo

Venivamo a te portandoti

La nostra farina.

Va, Nina, essa gli sarà gradita.

Ricordati di chi camminò con te".

## ORAZIO COSTA

### *RELAZIONE NUOVA COMPAGNIA*<sup>576</sup>

#### RELAZIONE

Con 12 anni di attività l'Accademia di Arte Drammatica ha potuto dare un manipolo di valorosi attori e di registi agguerriti al Teatro italiano, che di questi giovani si avvale ormai con sempre maggior frequenza e soddisfazione.

Tuttavia non si è dimenticato che scopo primo dell'Istituzione è quello di preparare e di conseguire un profondo rinnovamento della scena nazionale attraverso formazioni "di complesso", non girovaghe, ispirate ad unità di criterio artistico, dedite ad elevare, grazie al repertorio, il livello culturale del pubblico ed a raffinarne il gusto grazie ai metodi d'interpretazione e di messinscena. Per conseguire tali scopi è indispensabile che gli elementi usciti dall'Accademia non si disperdano, come oggi accade, nelle varie compagnie di giro, ma proseguano uniti, fuori della scuola sulla via d'arte che hanno imparato a percorrere.

Il presente progetto mira appunto, da un lato, a creare per i diplomati dell'Accademia il naturale e logico sbocco del loro periodo di addestramento artistico e professionale, dall'altro a dotare la città di Roma di un Teatro d'Arte che sia al livello dei consimili esistenti in molte altre capitali europee.

E poiché condizione fondamentale per un effettivo affiatamento e per un effettivo carattere di continuità, è che un simile teatro abbia carattere di vera e propria stabile, ci siamo anzitutto preoccupati di trovare una sede e l'abbiamo trovata nel TEATRO QUATTRO FONTANE che, per ubicazione, impianti tecnici, decoro ambientale, e numero dei posti risponde in pieno ai requisiti voluti. Per intese concretate col gestore del Teatro stesso si potrà disporre del locale per un periodo anche di dodici mesi.

#### FORMAZIONE ARTISTICA

---

<sup>576</sup> Questo documento di sei pagine, senza titolo, senza data, rinvenuto nel Fondo Costa, è il primo progetto redatto da Costa che anticipa la formazione del Piccolo di Roma e succede all'idea di avviare, insieme a Grassi, un progetto al Teatro dell'Università Cattolica di Milano. Progetti entrambi sfumati.

La formazione artistica dovrebbe, secondo i criteri indicati nella relazione, risultare al cento per cento di ex-allievi dell'Accademia; tuttavia considerato che l'iniziativa richiede, specialmente nel primo anno un particolare lancio, si è giudicato che convenisse raggruppare tali elementi attorno a tre o quattro attori già noti, il cui nome serva di richiamo per quanti non sono ancora assuefatti all'idea di compagnie senza mattatori basate più sull'armonioso e disciplinato concerto di tutti che sull'attrattiva di singoli interpreti mal circondati.

La scelta potrà cadere su attori e attrici quali:

ANNA PROCLEMER O

DHIA CRISTIANI

GIUDITTA RISSONE O

WANDA CAPODAGLIO

Con la partecipazione straordinaria di

EVI MALTAGLIATI

LUIGI PAVESE

VITTORIO DE SICA

E inoltre con:

LEA PADOVANI

GIANRICO TEDESCHI

GIORGIO DE LULLO

LUCIANO MONDOLFO

RENZO GIOVAMPIETRO O

LUCIANO SALCE

ACHILLE MILLO

ANNA ALEGIANI

EDDA ALBERTINI

MARIA TERESA ALBANI

ANNA BRANDIMARTE

UBALDO LAY

GIUSI DANDOLO

IGNAZIO BOZIC

ADRIANA SIVIERI

SANDRA DA VENEZIA



VITTORIA MARTELLO

FULVIA MAMMI

NINO DAL FABBRO

ANTONIO CRAST

REPERTORIO

15 lavori scelti fra i seguenti:

GOLDONI – La bottega del caffè

TROIANI – Morte per Giovanna Lorena (Premio Riccione 1948) nov

REA – Formicole rosse “

ZERBONI – Il Processo “

CHESTERTON – L’uomo che fu giovedì “

GOGOL – Il revisore

GRIBOEDOV – Che disgrazia l’ingegno!

MOLIÈRE – Giorgio Dandin

IBSEN – Le colonne della società

SHERIDAN – I rivali

De MUSSET – Non si deve scommettere su nulla

OSTROVSKI – Il sogno di Balsavinov

TURGHENIEV – Un mese in campagna

SHAKESPEARE – Un dramma storico inedito in Italia

LOPE DE VEGA – Fuenteovejuna oppure

“ – Il cavaliere d’Olmedo

G.B. SHAW – Cesare e Cleopatra

CALDERON – L'alvade di Zalamea oppure

“ “ – Il principe costante

A.P. CECHOV – Il gabbiano

ELMER RICE – La sognatrice

JEAN ANOUILH – Medea

BERT BRECHT – Galileo Galilei

M. BULGAKOV – I giorni dei Turbiny

J. HASEK – Il povero soldato Schweick

E. O'NEILL – L'uomo di ghiaccio

J. GIRAUDOUX – Tessa (rid. e trad. Kennedy)

GARCIA LORCA – Mariana Pineda

A. SALACROU – La famiglia Lenoir

T. WILDER – Pelo-Pelo

SCHNITZLER – La signorina Elsa

J. COCTEAU – La macchina infernale.

A. DE VIGNY – Chatterton

J. FORD – Peccato che sia una squaldrina (o un altro elisabettiano) [aggiunto a penna]

### PIANO FINANZIARIO

Per 240 rappresentazioni (pari a 7 mesi e doppi spettacoli), e un periodo di prova di 30 giorni.

### Uscite

ATTORI

£. 9.850.000

PERSONALE DIRETTIVO (Direz. artistica e ammin.)	2.100.000
PERSONALE TECNICO	3.600.000
ALLESTIMENTI SCENICI completi per 15 spettacoli	4.500.000
Pubblicità	1.850.000
Noleggi vari, cancelleria, imprevisti	1.450.000
Contributi sindacali	400.000
Regie esterne	250.000
	-----
	£. 24.000.000
TEATRO (affitto e agibilità)	£. 10.000.000
	-----
	Totale £. 34.000.000

Entrate

241 rappresentazioni alla media di	
£. 150.000 ciascuna	£. 36.000.000
(Detrazioni erariali	9.000.000)
(Teatro (13% sul netto dell'erario)	3.500.000)
	-----
	12.500.000
Incasso lordo £. 36.000.000	
Detrazione tot. 12.500.000	
	-----
	23.500.000

Deficit 10.500.000

Non è prevista in detto bilancio l'attività oltre i sette mesi di permanenza a Roma, che la Compagnia Stabile svolgerà in altre città o partecipando alle manifestazioni estive. [aggiunto a penna]

#### ORGANIZZAZIONE INTERNA

Direzione artistica: Corrado Pavolini

Direzione amministrativa e organizzativa: Franco Sirolesi

Regista sostituto: Luciano Lucignani

Registi scritturati anche come attori: LUCIANO SALCE

“ LUCIANO MONDOLFO

RECAPITO: presso CORRADO PAVOLINI, via Giambattista Vico 31

telef. 30507

(amministrazione) FRANCO SIROLESI, Piazza Sallustio 3

telef. 46889

#### ATTIVITÀ CULTURALI

- 1) Al termine della stagione la compagnia potrà trasferirsi a Milano ospitando nello stesso tempo al Teatro Quattro Fontane la similare compagnia milanese diretta da Orazio Costa.
- 2) Scambi con formazioni straniere di eccezione.
- 3) Saggi di diploma della Scuola di regia dell'Accademia Nazionale di arte drammatica.

- 4) Celebrazione del L anniversario della fondazione del Teatro d'arte di Mosca (Proiezione del film "Maestri della scena", Conferenze, brochure illustrative, mostra iconografica, ecc.)
- 5) Mostre, nel ridotto del teatro, di scenografia e di costume teatrale, conferenze di cultura teatrale, letture drammatiche, ecc.

ORAZIO COSTA

*RELAZIONE CONSUNTIVA SULLE ATTIVITÀ DEL PICCOLO TEATRO DELLA  
CITTÀ DI ROMA<sup>577</sup>*

PICCOLO TEATRO DELLA CITTÀ DI ROMA

Nel 1948, per iniziativa della Direzione dello Spettacolo, venne effettuata una tournée artistica all'estero (Londra e Parigi) diretta da Guido Salvini. Per rappresentare – accanto ai maggiori esponenti del Teatro Italiano, quali Ruggero Ruggeri, Paolo Stoppa, Carlo Ninchi, Rina Morelli, Andreina Pagnani, ecc. – le nuove forze della nostra scena, fu chiesto alla Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di presentare uno spettacolo che radunasse i migliori elementi da essa provenienti.

Pertanto la Direzione dell'Accademia affidò ad Orazio Costa, titolare della cattedra di regia dal 1944, il compito di mettere in scena “Sei personaggi in cerca d'autore” di Luigi Pirandello.

Orazio Costa aveva già allestito circa 30 grandi spettacoli e diretto l'ultima compagnia di Ermete Zacconi al Teatro Eliseo di Roma, la Stabile di Prosa del Teatro Quirino, la Compagnia Borboni-Randone, ed era considerato uno dei nostri più quotati registi.

L'eccezionale successo riportato dai “Sei personaggi” in questa nuova edizione a Venezia, Londra e Parigi, persuase gli interpreti di questo spettacolo di aver dato vita ad un nuovo gruppo artistico di particolare fisionomia, in grado di poter competere con qualsiasi altra Compagnia d'Arte.

La costituzione a Milano, per iniziativa di quel Comune, di un Piccolo Teatro Stabile, suggerì di fare omaggio di questa nuova formazione al Comune di Roma.

Il Comune di Roma, interessato immediatamente e considerata la serietà della impresa, concesse alla Compagnia l'autorizzazione a fregiarsi del titolo di Piccolo Teatro della Città di Roma con lettera a firma del Sindaco.

---

<sup>577</sup> Questo documento di undici pagine, senza data, rinvenuto nel Fondo Costa, riporta gli eventi che hanno portato alla costituzione del Piccolo di Roma e la sintesi delle attività svolte dal teatro di Costa.

Da quella data, per 5 anni consecutivi, il Piccolo Teatro della Città di Roma ha svolto ininterrottamente la sua attività che si compendia in 34 spettacoli e oltre 800 rappresentazioni, con la partecipazione di oltre 150 attori con circa 23 mila giornate lavorative.

Fra questi attori figurano: Evi Maltagliati, Lilla Brignone, Anna Proclemer, Elena Da Venezia, Renzo Ricci, Memo Benassi, Vittorio Gassman, Tino Carraro, Camillo Pilotto, Salvo Randone, Sergio Tofano, Gianni Santuccio, Antonio Crast, Giorgio De Lullo, Tino Buazzelli, Rossella Falk, Ave Ninchi, Gianrico Tedeschi, ecc.

#### PRIMO ANNO DI ATTIVITÀ – ANNO TEATRALE 1948-1949

Per ottenere dalla Direzione dello Spettacolo l'ammissione della Compagnia a godere delle normali provvidenze concesse alle Compagnie primarie, il Piccolo Teatro della Città di Roma deve contrarre un debito di £. 2.000.000 – che viene estinto solo alla fine dell'anno teatrale col premio finale di £. 2.000.000 concesso a riconoscimento dell'alto livello artistico raggiunto dalla Compagnia.

Le gravi strette finanziarie costringono il Piccolo Teatro a rinunciare al Teatro IV Fontane col quale aveva già stipulato regolare contratto, per ridursi alla piccola sede di Via Vittoria gentilmente concessa dalla Accademia Nazionale d'Arte Drammatica.

L'importanza del Piccolo Teatro della Città di Roma, viene riconosciuta, prima ancora del debutto, dall'Ente Teatrale Italiano che offre alla Compagnia di inaugurare il rinnovato Teatro della Pergola di Firenze.

Così anche il Comitato per le Celebrazioni Alfieriane di Asti impegna il Piccolo Teatro per due spettacoli "Oreste" e "Mirra".

Anche la critica riconosce subito la importanza di questa nuova iniziativa unendo le sue lodi ai larghi consensi del pubblico, tanto che il Piccolo Teatro decide di trasferirsi al Teatro delle Arti del cui affitto può affrontare il gravoso onere grazie alla abnegazione dei suoi attori e della sua Direzione.

Va notato che tali rinunce economiche non vennero mai estese né al personale tecnico né agli attori assunti per prestazioni straordinarie, sempre interamente retribuite.

Le difficoltà finanziarie incontrate dalla nascente Compagnia nonostante la sua pronta affermazione, vanno opportunamente confrontate con la larghezza di mezzi goduta fin dal suo inizio dal Piccolo Teatro di Milano, grazie al concorso di una forte sovvenzione della Direzione dello Spettacolo e delle provvidenze del Comune di Milano consistenti in:

1°) – Concessione gratuita del Teatro in gestione totale anche per la cessione in affitto a terzi durante i periodi di inattività della Compagnia;

2°) – Sovvenzione annuale;

3°) – Sgravio delle spese di luce, affissione, ecc.

◦

◦ ◦

### RIASSUNTO DELL'ATTIVITÀ DEL 1° ANNO

Spettacoli allestiti: n°11

“Sei personaggi in cerca d'autore” di Luigi Pirandello – Italiano

“I giorni della vita” di W. Saroyan” – nuova per Roma

“Don Giovanni di Molière” nuova per Roma

“La famiglia dell'antiquario” di Carlo Goldoni – Italiano

“La leggenda dell'assasino” di Tullio Pinelli – novità – italiano

“Oreste” di Vittorio Alfieri” – italiano

“L'innocenza di Camilla” di Massimo Bontempelli – novità – italiano

“Mirra” di Vittorio Alfieri – italiano

“Giovanna di Lorena” di M. Andersen

“Lotta fino all'alba” di Ugo Betti – novità – italiano

“Venezia salva” di Massimo Bontempelli con Memo Benassi – novità

Rappresentazioni n.160

Giornate lavorative n.4.320

#### Attività estiva:

Partecipazione al Festival di Venezia con “Venezia salva” di Massimo Bontempelli, protagonista Memo Benassi.



o  
o o

## SECONDO ANNO DI ATTIVITÀ – ANNO TEATRALE 1949-1950

La Direzione dello Spettacolo, mancando l'intervento materiale del Comune, pur ammettendo il Teatro ad una sovvenzione da Compagnia Stabile la limita a lire 6.000.000.-

La impossibilità di continuare il regime finanziario dell'anno precedente impone il riconoscimento di un compenso minimo agli attori ed al Direttore che di fronte alla media normale di retribuzione giornaliera di circa sei mila lire viene limitato a lire duemila a testa, sempre tenendo presente che i tecnici ed attori straordinari, vengono regolarmente retribuiti secondo la loro normale quotazione.

Questo costringe il Piccolo Teatro a ritornare per un anno nella piccola sede di Via Vittoria graziosamente concessa dall'Accademia d'Arte Drammatica.

L'inaugurazione del secondo anno viene effettuata con "Edipo Re" di Sofocle e con la partecipazione straordinaria di Renzo Ricci.

Alla eccezionale risonanza di questo spettacolo segue il successo enorme di "Invito al Castello" di J. Anouhil che per ottanta recite gremisce il Teatro di Via Vittoria di pubblico entusiasta.

Il programma viene completato con "Spiritismo nella vecchia casa" di Ugo Betti e "Liliom" di Ferenc Molnar.

Per la novità di Ugo Betti "Spiritismo nella vecchia casa", viene conferito ad Orazio Costa il Premio Saint Vincent per la migliore regia.

Alla chiusura di questo secondo anno la Direzione dello Spettacolo concede un Premio finale di £. 3.000.000.=

### RIASSUNTO DELL'ATTIVITÀ DEL SECONDO ANNO

Spettacoli allestiti n.6

"Edipo Re" di Sofocle

"Invito al Castello" di J. Anouhil \_ novità

"Spiritismo nell'antica casa" di Ugo Betti \_ novità \_ Italiano

“Liliom” di F. Molnar

Spettacoli straordinari:

“Oreste” di Vittorio Alfieri (Teatro La Pergola di Firenze (Italiano))

Attività estiva:

“Il poverello” di J. Copeau \_ novità

Rappresentazioni n.164

Giornate lavorative n.4264

Incassi lordi L. 9.840.000.-

o o

TERZO ANNO DI ATTIVITÀ – ANNO TEATRALE 1950-1951

Di fronte ai successi ottenuti su scala nazionale, ulteriore passo avanti nel riconoscimento della Direzione dello Spettacolo che accorda una sovvenzione di L. 9.000.000.= ed una integrazione di Lire 5.000.000=

Tale sovvenzione è sempre inferiore a quella concessa al Piccolo Teatro di Milano sempre a causa del mancato intervento del Comune di Roma, che non può accordare altro che un contributo di L. 500.000=

Il compenso massimo al Direttore ed agli attori viene portato a lire 3.000 giornalieri.

La terza stagione viene iniziata con “La dodicesima notte” di W. Shakespeare e la partecipazione straordinaria di Salvo Randone, Camillo Pilotto, ed Anna Proclemer.

Questo spettacolo ottiene un notevolissimo successo e viene replicato 62 sere.

Il programma viene completato con altri 5 spettacoli.

Anche alla fine di questo terzo anno la Direzione dello Spettacolo riconobbe il diritto ad un premio finale di L. 3.000.000.=

RIASSUNTO DELL'ATTIVITÀ DEL TERZO ANNO

Spettacoli allestiti n.6 –

“La dodicesima notte” di W. Shakespeare

“Le case del Vedovo” di G. B. Shaw

“Intermezzo” di J. Giraudoux – novità

“Il ventaglio” di C. Goldoni – Italiano

“I cugini stranieri” di T. Vasile – novità – Italiano

“Scontro nella notte” di C. Odets – novità

Spettacoli straordinari:

“Intermezzo” di J. Giraudoux

“I cugini stranieri” di T. Vasile

Rappresentazioni n.172

Giornate lavorative n.4572

Incassi lordi L. 11.180.000.=

o

o o

QUARTO ANNO DI ATTIVITÀ – ANNO TEATRALE 1951-1952

La Direzione del Piccolo Teatro decide avvalersi dell’opera del Dr. Turi Vasile quale condirettore. Dietro suo suggerimento viene scelto un repertorio costituito direttamente di “novità”.

La Direzione dello Spettacolo aumenta ulteriormente l’entità della sovvenzione portandola a L. 18.000.000.- ed integrandola con L. 5.000.000.=

Ciò vuol significare il definitivo riconoscimento del Piccolo Teatro della Città di Roma a Teatro Stabile, nonostante faccia ancora difetto l’intervento del Comune dal quale vengono tuttavia accordate per la seconda volta L. 500.000.=

Questa quarta stagione registra una ancora maggiore affluenza di pubblico che dimostra di apprezzare sempre più gli spettacoli del Piccolo Teatro.

Il complesso artistico va acquistando sempre maggiore importanza con la collaborazione di Evi Maltagliati, Sergio Tofano, Tino Carraro, Camillo Pilotto.

## RIASSUNTO DELL'ATTIVITÀ DEL QUARTO ANNO

Spettacoli allestiti n.11

“Le colonne della Società” di E. Ibsen – novità

“L’amore dei Quattro Colonnelli” di P. Ustinov – novità

“Così è (se vi pare) di L. Pirandello – Italiano

“Un tale che passa” di G. Gherardi – novità – Italiano

“Il ballo del Tenente Helt” di G. Arout – novità

“Il vento notturno” di Ugo Betti – Novità per Roma – Italiano

“La torre del Pollaio” di V. Calvino – novità – Italiano

◦

◦ ◦

### Spettacoli straordinari:

“S. Efisio d’Elia” di M. Serra (Teatro Romano di Nora) novità

“Il vento notturno” di U. Betti (Festival della Prosa Bologna

“Così è (se vi pare) di L. Pirandello (Festival della Prosa Bologna)

“Un tale che passa” di G. Gherardi

“Agamennone” di V. Alfieri (Teatro Alfieri di Asti) – Italiano

### Attività estiva:

“Agamennone” di Eschilo (Teatro Romano di Ostia)

“I dialoghi delle Carmelitane” di G. Bernanos (S. Miniato) – novità

Rappresentazioni n.154

Giornate lavorative n.4100

Incassi lordi L. 13.900.000.-

◦

QUINTO ANNO DI ATTIVITÀ – ANNO TEATRALE 1952-1953

La direzione dello Spettacolo concede una sovvenzione di L. 18.000.000 e una integrazione di L. 8.000.000.-

Per far conoscere l'alto livello artistico raggiunto dagli spettacoli del Piccolo Teatro della Città di Roma, la Direzione dello Spettacolo, dispone nel corso dell'anno una ulteriore sovvenzione di L. 10.000.000.- per una tournée di 50 giorni con i "Dialoghi delle Carmelitane", il cui successo a Roma impone il grave sacrificio di sostenere questo spettacolo troppo costoso di fronte alla limitata capacità del Teatro delle Arti; e così anche la programmazione di un secondo spettacolo che possa equilibrare l'importanza ed il successo del primo: il "Macbeth" di W. Shakespeare la cui messa in scena con 60 attori, oltre 100 costumi e una scena plastica di 17 metri di ampiezza non supera i 7 milioni di costo di fronte ad altri spettacoli simili che hanno superato due o tre volte presso altri teatri tale cifra.

95 repliche a Roma dei "Dialoghi delle Carmelitane" ne decretano il trionfo come il più importante spettacolo della stagione e uno dei più clamorosi successi nazionali di questi ultimi anni, consacrando solennemente la fatica dei primi 5 anni di attività del Piccolo Teatro della Città di Roma.

La scarsa capacità del Teatro delle Arti si dimostra insufficiente di fronte all'affluenza del pubblico. Ciò è confermato dagli incassi giornalieri registrati nelle varie città toccate dalla tournée che sono oltre 4 volte maggiori di quelli di Roma, tanto che dei 10 milioni destinati ai 50 giorni del giro una parte può essere destinata a coprire parzialmente il deficit della stagione romana.

Spettacoli n°2

Rappresentazioni n.162

Incassi lordi £. 33.600.000.-

Giornate lavorative n.7100=

Ma il vero coronamento della quinta stagione sta in questo importantissimo fatto nuovo: che il Comune di Roma, mentre comunica la elargizione di 1 milione di premio annuncia la deliberazione

della Giunta di concedere finalmente l'agognato patronato al Piccolo Teatro della Città di Roma riconoscendolo quale: **TEATRO STABILE DELLA CITTÀ DI ROMA.**

o

o o

#### SESTO ANNO DI ATTIVITÀ – ANNO TEATRALE 1953-1954

Il sesto anno di attività è dunque impostato su questi due punti fondamentali:

I) – L'assunzione da parte del Piccolo Teatro della Città di Roma della definitiva configurazione organizzativa contemplata dalle norme ministeriali e il suo raggiunto titolo alle massime sovvenzioni previste dalla Direzione dello Spettacolo;

II) – Il cambiamento di sede imposto, come per naturale maturazione, dalla comprovata insufficienza della Sala delle Arti e dalla sopraggiunta deliberazione della Giunta del Comune di Roma. A tal fine la Direzione del Piccolo Teatro già dal maggio ultimo scorso ha stipulato regolare contratto con il Teatro Valle per un periodo di 4 mesi prolungabile fino a 7.

Per il primo punto il Consiglio di Gestione già insediato nel 1951-1952 indi sospeso per il mancato intervento comunale viene nuovamente formato per affiancare l'opera della Direzione.

Progetto di un Consiglio di gestione.

Data inoltre l'importanza raggiunta dal Teatro si provvede alla costituzione di un Comitato d'Onore.

Progetto di un Comitato d'Onore –

Il programma che viene elaborato per la sesta stagione è ideato per assicurare il livello nazionale dell'iniziativa con una serie di grandi spettacoli italiani di repertorio e moderni che dimostrino la vitalità ormai indiscutibile della scena italiana, con il concorso dei suoi maggiori attori: Evi Maltagliati, Anna Magnani, Rina Morelli, Camillo Pilotto, Salvo Randone, Sandro Ruffini, Gabriele Ferzetti.

o

o o

#### RIASSUNTO DELL'ATTIVITÀ DEL QUINQUENNIO 1948-1953

Sovvenzioni ordinarie e integrazioni £. 77.000.000

Sovvenzioni tournée 1953 £. 10.000.000-

Attività straordinarie: (Asti, Venezia, Firenze, Napoli, San Miniato, Cagliari, Ostia Antica), £. 43.000.000-

IN TOTALE Lire 130.000.000.- dei quali 53.000.000 per spettacoli estivi e tournée

Deficit Lire 5.500.000

Pari al 4% delle somme ricevute.

N.B. Di contro il Piccolo Teatro della Città di Milano accusa un deficit di circa £. 60.000.000.

Alla cifra di £. 77.000.000 di sovvenzione vanno sottratti 22.250.000 per spese fitto Teatro delle Arti.

La cifra a disposizione dell'attività artistica del Teatro si riduce così a soli 55.000.000.-

Con questa cifra il Piccolo Teatro della Città di Roma, ha allestito ben 34 spettacoli di riconosciuto valore artistico impiegando oltre 150 attori per un complessivo numero di giornate lavorative 24.356.

Di questi 34 spettacoli:

18 sono di autori italiani

18 sono novità.-

Questo risultato assolutamente record è stato ottenuto grazie alla prudente amministrazione dei mezzi messi a disposizione ed alla abnegazione del Direttore e degli attori che si uniformarono sempre ad un ragionevole spirito di collaborazione.

### Conclusioni

Forti di questo duro e felice quinquennio di attività la Direzione e gli Attori del Piccolo Teatro della Città di Roma contano di fondare sul patronato concesso dal Comune di Roma, il loro titolo al primato fra tutti i palcoscenici d'Italia.

=====

## ORAZIO COSTA

### *RELAZIONE SULLE ATTIVITÀ DEL PICCOLO TEATRO DELLA CITTÀ DI ROMA<sup>578</sup>*

#### PICCOLO TEATRO DELLA CITTÀ DI ROMA

Nel 1948, per iniziativa della Direzione dello Spettacolo, venne effettuata una tournée artistica all'estero (Londra e Parigi) diretta da Guido Salvini. Per rappresentare accanto ai maggiori esponenti del Teatro Italiano quali Ruggero Ruggeri, Paolo Stoppa, Carlo Ninchi, Rina Morelli, Andreina Pagnani, ecc. le nuove forze della nostra scena, fu chiesto all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di presentare uno spettacolo, che radunasse i migliori elementi da essa provenienti. Pertanto la Direzione dell'Accademia affidò a Orazio Costa, titolare della cattedra di regia dal 1944, il compito di mettere in scena "Sei personaggi in cerca di autore" di Luigi Pirandello. L'eccezionale successo riportato dai "Sei personaggi" in questa nuova edizione a Venezia, Londra e Parigi, persuase gli interpreti di questo spettacolo di avere dato vita ad un nuovo gruppo artistico di particolare fisionomia, in grado di poter competere con qualsiasi altra Compagnia d'Arte. La costituzione a Milano, per iniziativa di quel Comune, di un Piccolo Teatro Stabile, suggerì di fare omaggio di questa nuova formazione al Comune di Roma.

Il Comune di Roma, interessato immediatamente, considerata la serietà dell'impresa, concesse subito alla Compagnia l'autorizzazione a fregiarsi del titolo di Piccolo Teatro della Città di Roma, con lettera a firma del Sindaco.

Da quella data per 6 anni consecutivi, il Piccolo Teatro della Città di Roma ha svolto ininterrottamente la sua attività, che si compendia in 38 spettacoli e oltre 900 rappresentazioni, con la partecipazione di oltre 150 attori con circa 25.500 giornate lavorative.

Gli scopi che si proponeva Costa, assumendosi gli oneri e i rischi della fondazione di un teatro, erano stati annunciati nel primo programma del Piccolo Teatro della Città di Roma, come ricerca principalmente di uno stile di recitazione, come riabilitazione dell'attore e delimitazione delle

---

<sup>578</sup> Questo documento di diciotto pagine, senza data, rinvenuto nel Fondo Costa, per ampi tratti simile alla *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, riporta, oltre ad un consuntivo delle attività svolte dal teatro di Costa nelle sei stagioni realizzate, gli elenchi degli attori che hanno preso parte in questo periodo a tutte le rappresentazioni.



funzioni registiche; anno per anno si andarono meglio definendo fino a qualificarsi in una chiara impostazione spirituale religiosa del repertorio, in una proposta di mezzi scenici meglio adeguati alle attuali condizioni del teatro che, secondo il Costa, deve lasciare al cinematografo le ricostruzioni decorative e tendere alla più elementare essenzialità.

A questo si giunse al quinto anno di attività, l'anno dei "Dialoghi delle Carmelitane" e del "Macbeth", realizzati ambedue su un plastico unico, con un grande sforzo di espressione fondamentalmente recitativo e musicale. Questi due spettacoli si presentavano come due grandi "misteri" e se il successo del secondo non toccò nemmeno da lontano quello del primo, si sarebbe dovuto prendere in seria considerazione il risultato globale; la raggiunta possibilità di un lavoro rigorosamente continuativo (ancora mai realizzato in Italia), frutto di un accanito studio di oltre venti anni e di oltre sessanta regie di cui ben 31 compiute nel Piccolo Teatro.

Invece, dopo queste ultime prove, che furono considerate soltanto dal punto di vista del mancato successo pubblico del "Macbeth", le sovvenzioni, che solo in quell'anno avevano raggiunto il livello minimo necessario alla vita di un Teatro d'Arte, furono nuovamente ridotte e il Teatro, invece di poter insistere sulla strada ormai faticosamente aperta, dovette ritornare ad un repertorio sia pure elegante e sempre fedele ai suoi assunti spirituali, ma fuori, salvo che per il dramma di Betti e quello di Pistilli, del più ampio anzi totale rinnovamento di cui aveva ormai virtualmente raggiunto l'affermazione e poi chiudere i battenti per mancanza d'ossigeno.

Il P.T.C.R. per volontà di O. Costa e dei suoi immediati collaboratori, nonché dei suoi attori che specie nei primi anni affrontarono con lui sacrifici assolutamente insoliti e volutamente ignorati, ha costituito l'unica prova di esperimento teatrale romano che abbia raggiunto una vera continuità e la durata di quasi sei anni.

Durante quegli anni il P.T.C.R. è stato l'unico punto fermo di riferimento per chi cercasse nella Capitale un centro teatrale, riuscendo ad elevare il tono delle iniziative romane con l'esempio dei suoi economici ma stilisticamente rigorosi e impeccabili spettacoli.

E ciò, nonostante la modestia delle sovvenzioni erogate in suo favore dalla Direzione dello Spettacolo, la quale, anziché tener conto dei sacrifici e dei risultati veramente eccezionali, limitava il proprio intervento facendosi forte di norme che senza alcuna effettiva forza di legge, riservano le massime sovvenzioni alle iniziative già sovvenzionate dai comuni.

Infatti, grazie appunto all'incredibile assenteismo del Comune di Roma che concesse solo 500.000 lire di sovvenzione nel terzo e nel quarto anno, un milione nel quinto e nulla affatto al

sesto, pur avendone promessi due, le sovvenzioni ricevute dal P.T.C.R. furono molto più che tre volte inferiori a quelle attribuite dalla sola Direzione dello Spettacolo al Piccolo Teatro della Città di Milano, che inoltre fruisce di un Teatro Comunale in libera gestione e di una ulteriore sovvenzione dello stesso Comune.

Nel primo anno di attività il P.T.C.R., pur riconosciuto degno di inaugurare la rinnovata Pergola di Firenze, di partecipare allo stesso livello del Piccolo di Milano alle celebrazioni Alfieriane di Asti e al Festival Teatrale Internazionale di Venezia, dovette contentarsi, come tutta sovvenzione, di un premio di due milioni, che servì unicamente ad estinguere il debito contratto con privati dal Costa per poter aprire il Teatro, rimanendo sulle spalle del Direttore e dei suoi attori (non dei tecnici tutti regolarmente retribuiti, come lo furono gli attori a prestazione straordinaria) le spese effettuate per l'esecuzione di tutta l'attività, che si compendì in ben 11 spettacoli.

Le prove eroiche fornite da un gruppo di attori che offrono non solo la loro paga, ma affrontano gravi oneri personali per dimostrare sia la loro passione teatrale sia il diritto ad un riconoscimento nazionale, riuscirono, senza interessare minimamente il Comune, a persuadere la Direzione Generale a riconoscere una situazione di C.ia Stabile al P.T.C.R., ma con la sola sovvenzione di sei milioni, cui si aggiunse un premio di tre.

Il grande successo ottenuto a San Miniato dal P.T.C.R. col "Poverello" di J. Copeau e il successivo personale di Orazio Costa all'Estate Partenopea con la "Dodicesima notte" alla Floridiana, valsero a convogliare verso il Piccolo Teatro l'interesse di attori quali S. Randone, C. Pilotto, che come già Ricci fin dal secondo anno, vedevano nel nuovo Teatro una forza che avrebbe permesso loro il proficuo contatto con la generazione più giovane. Questa convergenza di interessi artistici persuase la Direzione dello Spettacolo ad accordare una sovvenzione di nove milioni integrata con altri cinque. I buoni risultati dell'annata valsero al Teatro un premio finale di altri due milioni.

Nella quarta stagione, contrassegnata dalla partecipazione di Turi Vasile alla direzione, e dalla programmatica esecuzione esclusiva di novità, la Compagnia fu ormai riconosciuta Stabile, pur senza l'intervento attivo del Comune, sempre indifferente ai problemi dell'arte. Tuttavia la sovvenzione raggiunse i 23 milioni globali, sempre di molto inferiore a quella concessa al Piccolo di Milano, forte in più di un suo proprio teatro da sfruttare anche quando non vi recita e di sovvenzioni degli enti locali primo fra tutti il Comune.

Si arrivò così al crudele quinto anno, con una sovvenzione ancora leggermente accresciuta di 26 milioni, la quale, però, solo con l'aggiunta di mezzi forniti a parte (per l'ammontare di 10 milioni)

per una tournée, raggiunse per la prima e unica volta una quota paragonabile a quella toccata dal Piccolo di Milano, al quale di norma le lunghe tournée vennero sempre ulteriormente sovvenzionate, particolarmente per viaggi all'estero. Questa cifra, che divenne assai modesta, se confrontata agli effettivi mezzi ottenuti dal teatro confratello e anche da altri teatri sporadicamente tentati in varie occasioni (leggi per esempio C.ia delle Tre Venezie; leggi C.ia del Nuovo Teatro; leggi C.ia Stabile di Roma) fu tuttavia presentata come vero e proprio abuso in favore del Piccolo Teatro. Non si volle considerare che il Piccolo Teatro l'aveva raggiunta e ottenuta a prezzo di continuati sacrifici, durati anni di lavoro (inalterabilmente valido soprattutto dal punto di vista artistico) e, più ancora per aver costituito un vero paragone di tutta un'attività teatrale. E fin dalla fine dell'anno comico 1952-1953, che aveva visto, con la tournée delle Carmelitane, l'affermazione nazionale del P.T.C.R., veniva decisa non solo la cessazione delle sovvenzioni ma, ciò che parrebbe addirittura incredibile, una aperta ostilità al suo Direttore per le iniziative che avrebbe tentato.

Fu così che nell'intervallo fra il quinto e sesto anno, cioè nell'estate 1953, fu deciso: a) che al posto di P.T.C.R. (invitato con lettera n°531 S.G./tdo dell'8 aprile '52 a firma Francisco Matarazzo Sobrinho a rappresentare per i suoi meriti l'Italia a San Paolo nel Brasile) andasse altro teatro, altrettanto meritevole, ma in ogni modo, semmai, invitato in data successiva. b) che alla proposta del Comitato della Biennale di Venezia d'incaricare Orazio Costa della celebrazione nazionale di Ugo Betti, fu opposto un 'veto' che si risolse con l'affidare tale manifestazione ad altro regista assolutamente nuovo ad ogni regia bettiana. c) furono negati a San Miniato i congrui mezzi che annualmente gli vengono attribuiti per lo svolgimento delle sue nobili iniziative, perché chiedeva la collaborazione del Costa anziché di altro regista; al che fu del Costa risposto con la collaborazione praticamente gratuita sua e dei suoi attori. d) fu annunciata ufficiosamente la cessazione dell'attività del Piccolo Teatro.

Per colmo di ironia, finalmente accortosi dell'esistenza del suo Piccolo Teatro il Comune della Città di Roma aveva deciso quasi "in articulo mortis" (con lettera in data 17/7/53 N° di Prot. 6721 a firma del Sindaco) il riconoscimento ufficiale del Piccolo Teatro quale "Teatro di Prosa Stabile della Città di Roma" e la concessione del suo Patronato. Forte di questo minimissimo aiuto il Costa interessava la Stampa alla sua situazione ricevendo, contrariamente a quanto è stato affermato da alcuni, un valido appoggio alla sua causa (come risulta dagli articoli: "Europeo" = 16 agosto 1953 = firmato Raul Radice, "Gazzetta del Popolo" = 1 settembre 1953 = Firmato Mario Corsi, "Settimana Incom" = 19 settembre 1953 Firmato Giorgio Prospero, ecc. ecc.) e impegnava per la ormai imminente stagione, il Teatro Valle per ospitarvi il maggiore pubblico che si era ormai appassionato al P.T.C.R.

Così la già decisa sospensione di sovvenzione fu trasformata nella riduzione della sovvenzione stessa a 15 milioni. Era così esigua la somma, (minore persino di quella toccata in ben altre condizioni, nel terzo anno di vita, quando il compenso del Direttore e degli attori non straordinari si limitava a un rimborso spese di tremila lire giornalieri!) che l'allora Sottosegretario allo Spettacolo On. Bubbio promise personalmente il suo interessamento per elevarla congruamente.

Il programma, che già in seguito alla crisi pronunciata, era stato modificato rispetto ad una primitiva idea di coerente sviluppo dei risultati conseguiti nel V° anno, doveva esserlo ulteriormente, mantenendosi sempre fedele al livello spirituale del repertorio, ma rinunciando a quell'elemento spettacolare, pure indispensabile alle esigenze di un pubblico per il quale si era cercata una sala maggiore. Così nonostante il vivo successo presso la critica degli spettacoli, lo scarso contributo del pubblico e le spese sostenute per il Teatro in ragione di 1.800.000 lire al mese esaurirono rapidamente i mezzi a disposizione, venendo anche a mancare completamente i due modesti milioni promessi dal Comune all'inizio dell'anno. Al momento della sostituzione dell'On. Bubbio col Prof. Ermini, prima che questi potesse ancora rendersi conto della situazione generale (primo ma non lieve compito di ogni nuovo titolare di quel delicato incarico) fu fatta firmare una lettera che non faceva, è vero, che confermare quanto era stato posto per iscritto al momento della concessione, ma che contraddiceva quanto era stato verbalmente a più riprese fatto sperare se non addirittura promesso.

Per non rischiare di andare incontro a gravi disastri finanziari, personalmente insostenibili, il Costa dovette rassegnarsi a chiudere il Teatro, che per sei anni aveva diretto in condizioni sempre difficili, qualche volta addirittura incredibili, attraverso il successo sempre vivo, talora discusso, ma più spesso eccezionale, delle sue manifestazioni.

Sei anni di attività furono tenuti in nessun conto, come se si trattasse di pochi mesi di mediocri esperimenti, mentre si preparava l'avvio a tentativi, non altrettanto qualificati, destinati, con il loro scarso successo, a dimostrare la solidità ed il valore di quella istituzione, che invece di sostenere e patrocinare presso il Comune, per scuotere l'indifferenza, si era lasciata cadere. In totale, fra sovvenzioni ordinarie, integrazioni e premi, il Piccolo Teatro della Città di Roma, ha ricevuto in sei anni di attività la somma globale di 102 milioni. Di questi: 10 sono stati destinati alla tournée dei "Dialoghi delle Carmelitane" e circa 28 all'affitto del Teatro delle Arti e del Teatro Valle. Restano quindi 64 milioni, con i quali il Piccolo Teatro ha realizzato ben 33 spettacoli (su 38, che 5 di essi furono eseguiti in manifestazioni straordinarie e non ripresi) con una spesa media inferiore ai due milioni di lire per ciascuno.

Si può affermare senza tema di smentire che tale media non è stata ottenuta da nessuna assolutamente delle iniziative sorte in questi ultimi anni né private né sovvenzionate.

Questo dato, insieme con il numero eccezionale di giornate lavorative, va confrontato con le cifre globali ottenute oltre che dal confratello milanese (organizzato ormai sul piano di Ente Autonomo con i suoi uffici di soprintendenza e sue esigenze eccezionali) anche da altre iniziative continuative o saltuarie. Varrà la pena di notare che di fronte ad un deficit del confratello milanese pubblicamente accusato in 60 milioni, pari a tutta la cifra di sovvenzioni utili del Piccolo di Roma, sta un deficit di questo di appena 5 milioni.

L'attività del Piccolo Teatro della Città di Roma dall'anno comico 1948/49 si è svolta come segue:

I° = 1948/49

Inaugurazione del Teatro della Pergola di Firenze, restaurato:

“Sei personaggi in cerca di autore” di L. Pirandello (regia di O. Costa, v.N°25)

“I giorni della Vita” di W. Saroyan (regia di O. Costa, v.N°26)

Nella sede del Piccolo Teatro di Via Vittoria, ceduto graziosamente dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica:

“I giorni della Vita” di W. Saroyan. Nuova per Roma (regia di O. Costa, v.N°26)

“Don Giovanni” di Molière. Nuova per Roma (regia di O. Costa, v.N°29)

Nella sede del Teatro delle Arti (in affitto):

“Sei personaggi in cerca di autore” di L. Pirandello (regia di O. Costa, v.N°25)

“Don Giovanni” di Molière (regia di O. Costa, n.V°29) Ripresa con nuovo allestimento, ceduto parzialmente dal confratello di Milano, ed eseguito in serata di gala in onore del 70° compleanno di J. Copeau, alla presenza degli ambasciatori di Francia.

“La famiglia dell'antiquario” di C. Goldoni (regia di O. Costa, n.V°28)

“La leggenda dell'assassino” di T. Pinelli (regia di Nino Meloni, scene di G. Polidori) Novità.

“L'innocenza di Camilla” di M. Bontempelli (regia di L. Salce, scene di G. Polidori) Novità.

N.B. In questo periodo il P.T.C.R. con una prova straordinaria di vitalità si sdoppiò in due Compagnie, una delle quali agiva a Roma, l'altra ad Asti per le celebrazioni Alfieriane.

Teatro Alfieri di Asti:

“Oreste” di V. Alfieri (regia di O. Costa, v.N°31)

“Mirra” di V. Alfieri (regia di O. Costa, v.N°32)

In sede, di nuovo (Teatro delle Arti):

“Giovanna di Lorena” di M. Andersen (regia di O. Costa, v.N°27) Novità.

“Lotta fino all'alba” di U. Betti (regia di O. Costa, v.N°30) Novità.

Attività estiva (Teatro La Fenice di Venezia):

“Venezia salva” di M. Bontempelli (regia di O. Costa, v.N°33)

Complessivamente: Novità italiane = 4

Repertorio italiano = 4

Novità straniere = 2

Repertorio straniero = 1

-----

II° = 1949/50

Nella sede del Piccolo Teatro di via Vittoria, ceduto graziosamente dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica:

“Invito al castello” di J. Anouilh (regia di O. Costa, v.N°35) Novità.

“Edipo Re” di Sofocle” (regia di O. Costa, v.N°34) per la partecipazione straordinaria di Renzo Ricci.

“Spiritismo nell'antica casa” di U. Betti (regia di O. Costa, v.N°36) Novità.

“Liliom” di F. Molnar (regia di O. Costa, v.N°37)

Teatro della Pergola di Firenze. Partecipazione al Festival del Teatro in Firenze.

“Oreste” di V. Alfieri. Con Vittorio Gassman. (regia di O. Costa, v.N°31)

Attività estiva:

“Il Poverello di Assisi” di J. Copeau (regia di O. Costa, v.N°39) Novità. [San Miniato]

“La dodicesima notte” di W. Shakespeare (regia di O. Costa, v.N°38) [Napoli]

Complessivamente: Novità italiane = 1

Repertorio italiano = 1

Novità straniere = 2

Repertorio straniero = 3

-----

III° = 1950/51

Teatro delle Arti (in affitto):

“La dodicesima notte” di W. Shakespeare (regia di O. Costa, v.N°38) 62 rappresentazioni.

“Le case del vedovo” di G.B. Shaw (regia di O. Costa, v.N°40)

“Intermezzo” di J. Giraudoux (regia di O. Costa e M. Ferrero, v.N°41) Novità.

“Il ventaglio” di C. Goldoni (regia e scene di A. Zennaro, musiche di M. Zafred)

“I cugini stranieri” di T. Vasile (regia di o. Costa e M. Ferrero, v.N°42) Novità.

“Scontro nella notte” di C. Odets (regia di Mario Ferrero, scene di M. Chiari)

Teatro Comunale di Bologna. Partecipazione al Festival di Bologna:

“Intermezzo” di J. Giraudoux (regia di O. Costa e M. Ferrero, v.N°41)

“I cugini stranieri” di T. Vasile (regia di O. Costa e M. Ferrero, v.N°42)

Complessivamente: Novità italiane = 1

Repertorio italiano = 1

Novità straniere = 2

Repertorio straniero = 2

-----

IV° = 1951/52

Teatro delle Arti (in affitto):

“Le colonne della società” di E. Ibsen (regia di O. Costa, v.N°43) Novità.

“L’amore dei Quattro Colonnelli” di P. Ustinov (regia di M. Ferrero, scene di Valeria Costa) Novità.

“Così è (se vi pare)” di L. Pirandello (regia di O. Costa, v.n°44)

“Un tale che passa” di G. Gherardi (regia di Sergio Tofano, scene di Sto) Novità.

“Il ballo del Tenente Helt” di G. Arout (regia di M. Ferrero, scene di V. Costa) Novità.

“Il vento notturno” di U. Betti (regia di O. Costa, v.N°45) Nuova per Roma

“La Torre sul Pollaio” di V. Calvino (regia di S. Tofano, scene di Sto) Nuova per Roma.

Teatro Comunale di Bologna = Partecipazione al Festival di Bologna:

“Vento notturno” di U. Betti (regia di O. Costa, v.N°45)

“Così è (se vi pare)” di L. Pirandello (regia di O. Costa, v.N°44)

“Un tale che passa” di G. Gherardi (regia di Sergio Tofano, scene di Sto)

Teatro Alfieri di Asti = Celebrazioni Alfieriane:

“Agamennone” di V. Alfieri (regia di O. Costa, v.n°58)

Attività estiva:

“Agamennone” di Eschilo (regia di O. Costa, v.N°46) Teatro Romano di Ostia

“S. Efisio d’Elia” di M. Serra (regia di Nino Meloni, musiche di E. Porrino) Novità. Teatro Romano di Nora

“I dialoghi delle Carmelitane” di G. Bernanos (regia di O. Costa, v.N°47) Novità. San Miniato

Complessivamente: Novità italiane = 4



Repertorio italiano = 2

Novità straniere = 4

Repertorio straniero = 1

-----

V° = 1952/53

Teatro delle Arti (in affitto). Rinnovato con palcoscenico plastico di 17 m di apertura e nuovo impianto elettrico.

“I dialoghi delle Carmelitane” di G. Bernanos (regia di O. Costa, v.N°47) Nuova per Roma.

“Macbeth” di W. Shakespeare (regia di O. Costa, v.N°48)

Tournée nell'Italia settentrionale e meridionale con “I dialoghi delle Carmelitane di G. Bernanos.

Attività estiva (Chiesa di S. Francesco a San Miniato)

“L' aiuola bruciata” di U. Betti (regia di O. Costa, v.N°49) Novità.

Complessivamente: Novità italiane = 1

Novità straniere = 1

Repertorio straniero = 1

-----

VI° = 1953/4 Febbraio 1954

Teatro Valle (in affitto)

“L' aiuola bruciata” di U. Betti (regia di O. Costa, v.N°49) Nuova per Roma.

“L' ultima stanza” di G. Greene (regia di O. Costa, v.N°50) Novità.

“Candida” di G.B. Shaw (regia di O. Costa, v.N°51)

“Le donne dell'uomo di G. Pistilli (regia di O. Costa, v.N°52) Novità.

Complessivamente: Novità italiane = 2

Novità straniere = 1

Repertorio straniero = 1

In totale = (dall'anno comico 1948/49 all'anno comico 1953/54):

19 opere italiane, su cui 12 novità.

19 opere straniere, su cui 11 novità.

~~(Con la giusta superiorità di repertorio italiano moderno).~~

Hanno dato la loro partecipazione agli spettacoli del PICCOLO TEATRO DELLA CITTÀ DI ROMA

Gli attori:

Maria Teresa Albani

Miranda Campa

Edmonda Aldini

Wanda Capodaglio (1)

Anna Maria Alegiani

Ornella Cappellini

Stella Aliquò

Flora Carabella

Tullio Altamura

Mauro Carbonoli

Giovanni Bancilhon

Tino Carraro

Antonio Battistella

Mirella Castiglioni

Memo Benassi (1)

Marisa Ceciarelli

Virginia Benati

Mario Chiocchio

Warner Bentivegna

Antonio Crast

Elio Bertolotti

Mico Cundari

Fiorella Betti

Nino Dal Fabbro

Tino Bianchi

Giusi Dandolo

Carla Bizzarri	Camillo Da Pasano
Isabella Bolsi	Elena Da Venezia
Gianni Bonagura	Alberto D'Aversa
Narcisa Bonati	Renato De Carmine
Igino Bonazzi	Giorgio De Lullo
Marina Bonfigli	William Demby
Paola Borboni (1)	Vincenzo De Toma
Ignazio Botic	Accursio Di Leo
Edda Brand	Vittorio Di Giuro
Anna Brandimarte	Anna Di Meo
Lilla Brignone (1)	Erminio D'Olivo
Tino Buazzelli	Mario Donati
Manlio Busoni	Rossella Falk
Cesare Fantoni	Renato Mainardi
Mario Ferrari	Evi Maltagliati
Mario Ferrero	Fulvia Mammi
Gabriele Ferzetti	Nino Manfredi
Giuseppe Fortis	Gianni Mantesi
Teresa Franchini (1)	Mario Maranzana
Gabriella Gabrielli	Italia Marchesini
Gianni Gavalotti	Nino Marchesini
Giovanna Galletti	Paola Marchetti
Mario Gallina	Giamberto Marcolin

Maria Rosa Gallo	Mario Maresca
Leo Garavaglia	Grazia Marescalchi
Vittorio Gassman (1)	Glauco Mauri
Luigi Gatti	Nino Meloni
Adolfo Geri	Raffaele Meloni
Franco Giacobini	Adriano Micantoni
Marcello Giorda (1)	Gianna Miceli
Renzo Giovanpietro	Achille Millo
Raul Grassilli	Anna Misericchi
Franco Graziosi	Luciano Mondolfo
Fernando Greco	Davide Montemurri
Filippo Gregorio	Rossana Montesi
Ennio Groggia	Ave Ninchi
Fausto Guerzoni	Alessandro Ninchi
Lucio Jirillo	Silvio Noto
Pino Locchi	Enrico Ostermann
Mario Lombardini	Elio Pandolfi
Renato Lupi	Paolo Panelli
Roldano Lupi	Corrado Pani
Roberto Paoletti	Alessandro Sperli
Gino Pasquale	Gianrico Tedeschi
Roberto Pescara	Sergio Tofano
Giorgio Piazza	Pietro Tordi

Antonio Pierfederici  
Camillo Pilotto  
Giuliana Pinori  
Nora Ricci  
Renzo Ricci (1)  
Marisa Pizzardi  
Elsa Polverosi  
Vanna Polverosi  
Giuliano Pomeranz  
Anna Proclemer  
Salvo Randone (1)  
Lucia Rissone  
Winnie Riva  
Claudio Roberti  
Luca Ronconi  
Sandro Ruffini (1)  
Valerio Ruggeri  
Medy Saint-Michel  
Luciano Salce  
Enrico Maria Salerno  
Gianni Santuccio (1)  
Giancarlo Sbragia  
Alba Maria Setaccioli

Diana Torrieri  
Donatella Trombadori  
Bice Valori  
Luigi Vannucchi  
Mila Vannucci  
Manlio Vergoz  
Alfredo Zennaro  
Nietta Zocchi

-----  
(1) = partecipazione straordinaria

-----  
I registi:

Sergio Tofano  
Nino Meloni  
Mario Ferrero  
Luciano Salce  
Francesco Savio  
Alfredo Zennaro

Silvio Spaccesi

Al Piccolo Teatro della Città di Roma sono state mosse accuse varie, le cui responsabilità non potrebbero essere assunte dal Costa in quanto ci sembra dimostrato ad oltranza, da quanto sopra, come fu difficile la vita di un teatro che non godeva di nessuna agevolazione da parte del Comune, il quale, sia ben ribadito, avendo a disposizione uno dei complessi italiani meglio qualificati per direzione e composizione ha dimostrato sempre la più completa indifferenza per tutti i suoi problemi, come se non riguardassero minimamente l'amministrazione comunale e nessuno dei suoi vari uffici.

Al momento di chiudere il Piccolo Teatro della Città di Roma, il Costa informava la Direzione Generale dello Spettacolo e il Comune che avrebbe compiuto i passi necessari per la riapertura del teatro di cui si considerava l'unico rappresentante autorizzato. Il Costa ha quindi provveduto a costituire una società a responsabilità limitata per proteggere il nome del suo teatro e per costituire la base di una riapertura.

Quando gli esperimenti tentati per riempire il vuoto lasciato dal sia pure imperfetto Piccolo Teatro della Città di Roma, avranno provato che esso realizzava, nei limiti ristretti dei mezzi concessigli, quanto di meglio era possibile, può darsi che si pensi di riutilizzarne l'esperienza per un proseguimento adeguato della sua attività. In tal caso, evitando di imporgli subito una soffocante organizzazione burocratica, si dovrà tuttavia provvedere ad una solida struttura amministrativa si che il Direttore sia affiancato da un capace, colto e intraprendente Amministratore e da un ufficio di segreteria diretto con agilità e spirito d'iniziativa.

Il Costa ha già un piano di questo genere ed è pronto a sottoporlo a chi di ragione, purché si parte dal principio d'una parità economica col Piccolo Teatro di Milano e d'un massiccio intervento da parte del Comune o, in caso contrario, da un totale sganciamento dagli interventi comunali sostituiti da congruo intervento di altro o di altri Enti: ETI; IDI; Teatro dell'Opera; Ente Nazionale Turismo; Rai; ecc.

Il Costa pensa che si dovrebbero riprendere e sviluppare alcune caratteristiche formatesi spontaneamente intorno al P.T.C.R.: composizione della Compagnia basata su elementi diplomati dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica; collaborazione continuata con l'Accademia stessa; creazione di spettacoli di alto livello poetico e spirituale; semplificazione della messinscena e

partecipazione massima del pubblico mediante speciali condizioni di abbonamenti; attività culturali affini.

## TEATROGRAFIA DI ORAZIO COSTA (1936-1954)

Accademia d'Arte Drammatica (saggio 1° anno)

IL PIANTO DI MARIA

*di* Jacopone da Todi

*regia* Orazio Costa

*con* Irma Gramatica, Gualtiero Tumiati, Franco Di Cruce

Roma, Teatro Studio "Eleonora Duse", primavera 1936

Accademia d'Arte Drammatica (saggio di diploma)

IN PORTINERIA

*di* Giovanni Verga

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Valeria Costa

Roma, Teatro Quirino, primavera 1937

Compagnia dell'Accademia

MISTERO DELLA NATIVITÀ PASSIONE E RESURREZIONE DI NOSTRO SIGNORE

laudi del XIII e XIV sec.

*a cura di* Silvio D'Amico

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Valeria Costa



*musiche* eseguite dal Coro della Polifonica Romana

*maestro del coro* Monsignore Raffaele Casimiri

*con* Miranda Campa, Antonio Crast, Leonarda Finocchi, Otello Cazzola, Adriana Sivieri, Beatrice Mancinotti, Anna Canitano, Elisa Lovari, Tino Carraro, Pietro Tordi, Giovanni Dicrucciati

Roma, Teatro Quirino, 26 dicembre 1939

Compagnia dell'Accademia

IL CACCIATORE DI ANITRE

*di* Ugo Betti

*regia* Orazio Costa

*scene* Valeria Costa

*con* Miranda Campa, Antonio Crast, Tino Carraro, Elisa Lovari, Pietro Tordi, Giovanni Dicrucciati

Milano, Teatro Manzoni, 24 gennaio 1940

Compagnia dell'Accademia

ATTILIO REGOLO

*di* Pietro Metastasio

*regia* Orazio Costa

*scene* su bozzetto di Tullio Costa e Valeria Costa

*realizzazione scene* Luigi Piccinato

*costumi* Valeria Costa

*musiche* Gian Francesco Malipiero

Napoli, Teatro Mediterraneo, I Mostra triennale delle terre italiane d'oltremare, 9 maggio 1940

Compagnia della Biennale

## IL POETA FANATICO

*di* Carlo Goldoni

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Valeria Costa

*musiche* Gino Gorini

*direzione musicale* Nino Sanzogno

*coreografie* Aurelio Milloss

*con* Annibale Ninchi, Daniela Palmer, Pina Renzi, Gino Sabbatini, Eva Magni, Antonio Crast, Cescò Baseggio, Fausto Tommei, Andreina Carli, Carlo Lodovici

Venezia, Giardini dell'esposizione, Biennale di Venezia, 29 luglio 1941

Compagnia Renzo Ricci

## CILIEGI A ROMA

*di* Hans Hoemberg

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Valeria Costa

*con* Renzo Ricci, Andreina Pagnani, Luigi Carini, Brizzolari, Bianchi, Oppi

Milano, Teatro Odeon, 1 dicembre 1941

Compagnia Zacconi-Bagni-Stival-Cortese

## FERMENTI

*di* Eugene O'Neill

*regia* Orazio Costa (non firmata)

*scene e costumi* Mario Pompei

*con* Ermete Zacconi, Eros Pagni, Valentina Cortese, Giulio Stival

Roma, Teatro Eliseo, 1942

Compagnia Zacconi-Bagni-Stival-Cortese

LE CASE DEL VEDOVO

*di* George B. Shaw

*regia* Orazio Costa (non firmata)

*scene* Aldo Calvo

*con* Giulio Stival, Leonardo Cortese, Ermete Zacconi, Pagliarini, Toniolo

Roma, Teatro Eliseo, 1942

Compagnia Zacconi-Bagni-Stival-Cortese

CANDIDA

*di* George B. Shaw

*regia* Orazio Costa (non firmata)

*con* Giulio Stival, Margherita Bagni, Leonardo Cortese, Ermete Zacconi, Toniolo, Pagliarini

Roma, Teatro Eliseo, 1942

Compagnia dell'ETI

IL PICCOLO EYOLF

*di* Henrik Ibsen

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Tullio Costa e Valeria Costa

*con* Diana Torrieri, Piero Carnabuci, Anna Maresti, Elena Da Venezia, Giusi Dandolo, Alfredo Bragaglia, Mario Pisu

Roma ,Teatro Quirino, 20 febbraio 1943

Compagnia Ferrati-Morelli-Stival-Carraro

HEDDA GABLER

*di* Henrik Ibsen

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Tullio Costa e Valeria Costa

*con* Sarah Ferrati, Tino Carraro, Elena Da Venezia, Ave Ninchi, Giulio Stival, Pagliarini

Roma, Teatro Eliseo, 23 giugno 1943

Compagnia per la Liberazione

LA DODICESIMA NOTTE

*di* William Shakespeare

*regia* Orazio Costa

*con* Rina Morelli, Daniela Palmer, Elsa De Giorgi, Carlo Ninchi, Sandro Ruffini, Marcello Giorda, Aroldo Tieri, Paolo Stoppa

Roma, Villa Giulia, estate 1944

Compagnia Pagnani-Ninchi

## LA CARROZZA DEL SANTISSIMO SACRAMENTO

*di* Prosper Mérimée

*regia* Orazio Costa (non firmata)

*scene e costumi* Veniero Colasanti

*con* Andreina Pagnani, Carlo Ninchi, Nino Pavese, Cesare Fantoni, Roberto Bruni

Roma, Teatro Eliseo, 13 giugno 1945

Compagnia Pagnani-Ninchi

## IL CANDELIERE

*di* Alfred De Musset

*regia* Orazio Costa (non firmata)

*scene e costumi* Veniero Colasanti

*musiche* Renzo Rossellini

*con* Andreina Pagnani, Carlo Ninchi, Nino Pavese, Giorgio De Lullo, Dhia Cristiani, Roberto Bruni, Achille Millo, Mauro Serra

Roma, Teatro Eliseo, 13 giugno 1945

## MACBETH

*di* William Shakespeare

*traduzione* Renato Nicolai

*regia* Orazio Costa

*con* Gino Cervi, Paola Borboni, Elena Da Venezia, Rina Franchetti

Roma, Radio, agosto 1945

Compagnia Borboni-Randone-Carnabuci-Cei

GIORNI SENZA FINE

*di* Eugene O'Neill

*regia* Orazio Costa

*scene* Orazio Costa

*con* Paola Borboni, Salvo Randone, Piero Carnabuci, Pina Cei, Mario Feliciani, Gustavo Molesini, Mario Pucci, Giuliana Pogliani

Milano, Teatro Olimpia, 2 ottobre 1945

Compagnia Borboni-Randone-Carnabuci-Cei

VENTO NOTTURNO

*di* Ugo Betti

*regia* Orazio Costa

*scene* Tullio Costa

*con* Paola Borboni, Salvo Randone, Piero Carnabuci, Pina Cei, Mario Feliciani, Nando Cavicchioli, Mario Pucci, Mariangela Raviglia, Giuliana Pogliani, Miranda Campa, Gustavo Molesini, Enrica D'Alessandro, Adriana Celoria, Dario Riberio, Adriano Valeri

Milano, Teatro Olimpia, 17 ottobre 1945

Compagnia Anna Magnani

MAYA

*di* Simon Gantillon

*traduzione* Cesare Vico Lodovici

*scene e costumi* Tullio Costa

*musiche* Roman Vlad

*con* Anna Magnani, Ave Ninchi, Bianca Mercanti, Valeria Ravot, Ignazio Bosic, Carlo Romano, Camillo Pilotto, Sandro Ruffini, Aroldo Tieri, Edda Albertini

Roma, Teatro Eliseo, 27 novembre 1945

Compagnia Anna Magnani

ANNA CHRISTIE

*di* Eugene O'Neill

*regia* Orazio Costa

*scene* Tullio Costa

*musiche* Roman Vlad

*con* Anna Magnani, Camillo Pilotto, Roldano Lupi

Roma, Teatro Eliseo, 14 dicembre 1945

Compagnia Pagnani-Ninchi

AMARSI MALE

*di* François Mauriac

*traduzione* Cesare Vico Lodovici

*regia* Orazio Costa

*scene* Tullio Costa

*con* Andreina Pagnani, Rossano Brazzi, Carlo Ninchi, Valentina Cortese, Dhia Cristiani

Roma, Teatro Eliseo, 23 marzo 1946

Accademia d'Arte Drammatica

LA FAMIGLIA DELL'ANTIQUARIO

*di* Carlo Goldoni

*regia* Orazio Costa

*scene* Alfredo Zennaro

*con* Paolo Panelli, Franca Mariani, Giancarlo Sbragia, Giuliana Bellini, Tino Buazzelli, Mario Lombardini, Claudio Roberti, Maria Teresa Albani, Renato Lupi, Nino Manfredi, Luciano Salce

Roma, Teatro Quirino, 9 aprile 1946

Compagnia del Teatro Quirino

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE

*di* Luigi Pirandello

*regia* Orazio Costa

*scene* Tullio Costa

*costumi* Valeria Costa

*musiche* Renzo Rossellini

*con* Sarah Ferrati, Camillo Pilotto, Sergio Tofano, Adolfo Celi, Edda Albertini, Giovanna Galletti, Giusi Dandolo, Antonio Battistella, Jone Azorino, Jone Morino, Manlio Busoni, Alba Maria Setaccioli, Nino Dal Fabbro, Giancarlo Sbragia, Luigi Gatti, Ignazio Bosic

Roma, Teatro Quirino, 29 novembre 1946

Compagnia del Teatro Quirino

IL GIARDINO DEI CILIEGI



*di* Anton Čechov

*regia* Orazio Costa

*scene* Tullio Costa

*costumi* Valeria Costa

*musiche* Renzo Rossellini

*con* Sarah Ferrati, Camillo Pilotto, Sergio Tofano, Salvo Randone, Giovanna Galletti, Edda Albertini, Giusi Dandolo, Paolo Panelli, Antonio Battistella, Nora Ricci, Manlio Busoni, Adolfo Celi, Ignazio Bosic, Nino Dal Fabbro, Rossella Falk, Franco Giacobini, Flora Carabella

Roma, Teatro Quirino, 12 dicembre 1946

Compagnia del Teatro Quirino

UN ISPETTORE IN CASA BIRLING

*di* John B. Priestley

*regia* Orazio Costa

*scene* Orazio Costa

*con* Salvo Randone, Camillo Pilotto, Manlio Busoni, Giovanna Galletti, Antonio Battistella, Jone Morino

Roma, Teatro Quirino, 18 gennaio 1947

Collegio Urbano di Propaganda Fide

REPRESENTATIO HERODIS

dramma liturgico in latino

*da* anonimo dell'XI secolo

*regia* Orazio Costa

*musiche* Praglia

*con* Geraldo Moylan, Roberto Louys, Giorgio De Souza, Adriano Ddungu, Francesco Segula, Ricardo Hentz, Eugenio Kenny, Carlo Jamada, Giovanni Cavanagh

Roma, Aula magna del Collegio Urbano, 18 aprile 1947

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Milano

DON GIOVANNI

*di* Molière

*traduzione* Cesare Vico Lodovici

*regia* Orazio Costa

*scene* Tullio Costa

*costumi* Ebe Colciaghi

*con* Gianni Santuccio, Camillo Pilotto, Lilla Brignone, Marcello Moretti, Giancarlo Sbragia, Ettore Conti, Antonio Battistella, Franco Parenti, Mirella Pardi, Giuliana Bellini, Mario Tadini, Armando Alzelmo, Otello Zago, Dino Riefolo

Milano, Piccolo Teatro della Città di Milano, 16 gennaio 1948

LE BACCANTI

*di* Euripide

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Felice Casorati

*coreografie* Ugo Dell'Ara

*musiche* Giorgio Federico Ghedini

*direttore d'orchestra* Fernando Previtali

*maestro del coro* Vittore Veneziani

*direttore dell'allestimento scenico* Nicola Benois

*con* Augusta Oltrabella, Piero Guelfi, Annaloro, Carboni

Milano, Teatro La Scala, 21 febbraio 1948

Accademia d'Arte Drammatica

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE

*di* Luigi Pirandello

*regia* Orazio Costa

*scene* Tullio Costa

*costumi* Valeria Costa

*musiche* Francis Slabert

*con* Tino Buazzelli, Giovanna Galletti, Rossella Falk, Giancarlo Sbragia, Giuseppe Zanni, Nella Anselmi, Sandra Da Venezia, Manlio Busoni, Flora Carabella, Gianrico Tedeschi, Alba Maria Setaccioli, Bice Valori, Marina Bonfigli, Franco Giacobini, Raoul Grassilli, Luigi Gatti, Gianfelice Bonagura, Paolo Panelli, Nino Manfredi, Alfredo Zennaro, Elio Pandolfi

Venezia, Teatro La Fenice, Biennale di Venezia, 18 settembre 1948

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

I GIORNI DELLA VITA

*di* William Saroyan

*traduzione* Gerardo Guerrieri

*regia* Orazio Costa

*scene* Mario Pompei

*musiche* Roman Vlad

*con* Antonio Crast, Franco Giacobini, Rossella Falk, Tino Buazzelli, William Demby, Manlio Busoni, Pietro Tordi, Nino Manfredi, Elio Pandolfi, Giuliano Pomeranz, Giancarlo Sbragia, Marina Bonfigli, Bice Valori, Flora Carabella, Paolo Panelli, Ignazio Bosis, Gabriella Gabrielli, Isabella Zennaro, Mario Lombardini, Gianrico Tedeschi, Giusi Dandolo, Renato Lupi, Gino Pasquale

Roma, Teatro Studio "Eleonora Duse", 4 gennaio 1949

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

DON GIOVANNI

*di* Molière

*traduzione* Cesare Vico Lodovici

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Tullio Costa

*con* Antonio Crast, Tino Buazzelli, Rossella Falk, Giancarlo Sbragia, Gianrico Tedeschi, Manlio Busoni, Paolo Panelli, Nino Manfredi, Marina Bonfigli, Bice Valori, Franco Giacobini, Elio Pandolfi, Mario Lombardini, Mario Gregorio

Roma, Teatro Studio "Eleonora Duse", 4 febbraio 1949

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

LA FAMIGLIA DELL'ANTIQUARIO

*di* Carlo Goldoni

*regia* Orazio Costa

*scene* Orazio Costa

*con* Paolo Panelli, Ave Ninchi, Marina Bonfigli, Antonio Crast, Bice Valori, Giancarlo Sbragia, Luciano Salce, Tino Buazzelli, Gianrico Tedeschi, Franco Giacobini, Mario Lombardini

Roma, Teatro delle Arti, 1 aprile 1949

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Milano

FILIPPO

*di* Vittorio Alfieri

*regia* Orazio Costa

*scene* Gianni Ratto

*costumi* Ebe Colciaghi

*con* Gianni Santuccio, Lilla Brignone, Giorgio De Lullo, Antonio Battistella, Alberto Bonucci, Edoardo Toniolo, Rosita Lupi

Asti, Teatro Alfieri, Celebrazioni Alfieriane, 10 aprile 1949

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

ORESTE

*di* Vittorio Alfieri

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Valeria Costa

*musiche* Roman Vlad

*con* Antonio Crast, Tino Buazzelli, Elena Da Venezia, Rossella Falk, Giancarlo Sbragia

Asti, Teatro Alfieri, Celebrazioni Alfieriane, 3 maggio 1949

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

MIRRA

*di* Vittorio Alfieri

*regia* Orazio Costa

*scene* Pier Luigi Arrì

*costumi* Valeria Costa

*musiche* Roman Vlad

*con* Anna Proclemer, Giancarlo Sbragia, Antonio Crast, Flora Carabella, Ave Ninchi

Asti, Teatro Alfieri, Celebrazioni Alfieriane, 18 maggio 1949

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

GIOVANNA DI LORENA

*di* Maxwell Anderson

*traduzione* Gerardo Guerrieri

*regia* Orazio Costa

*scene* Orazio Costa

*con* Rossella Falk, Tino Buazzelli, Franco Giacobini, Manlio Busoni, Paolo Panelli, Gianrico Tedeschi, Giancarlo Sbragia, Mario Lombardini, Nino Manfredi, Gabriele Ferzetti, Flora Carabella, Marina Bonfigli, Carlo Mazzarella, Bice Valori, Amalia D'Alessio, Elio Pandolfi, Elio Bertolotti, Manlio Vergoz, Diego Michelotti

Roma, Teatro delle Arti, 7 giugno 1949

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

LOTTA FINO ALL'ALBA

*di* Ugo Betti

*regia* Orazio Costa

*scene* Carlo Santonocito

*con* Antonio Crast, Elena Da Venezia, Rossella Falk, Tino Buazzelli, Paolo Panelli, Nino Manfredi, Franco Giacobini

Roma, Teatro delle Arti, 22 giugno 1949

## L'INCORONAZIONE DI POPPEA

*di* Claudio Monteverdi

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Fabrizio Clerici

*direttore d'orchestra* Alberto Erede

*maestro del coro* Sante Zanon

*direttore di scena* Gianrico Becher

*con* Giovanni Voyer, Hilde Guden, Piero Biasini, Elsa Cavelti, Boris Christoff, Anna Maria Canali, Vincenzo Maria Demetz, Gino Penno, Elda Ribetti, M. T. Massa Ferrero, Margarita Elias, Luisa Magenta

Vicenza, Teatro Olimpico, 13 settembre 1949

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

## VENEZIA SALVA

*di* Massimo Bontempelli

*regia* Orazio Costa

*assistenti alla regia* Mario Ferrero e Alfredo Zennaro

*scene e costumi* Valeria Costa

*direttore di scena* Renato Morozzi

*con* Memo Benassi, Giorgio De Lullo, Anna Proclemer, Rossella Falk, Renzo Giovampietro, Tino Buazzelli, Gianrico Tedeschi, Nino Manfredi, Luigi Gatti, Enrico Colosimo, Giuseppe Melli, Adriano Micantoni, Manlio Busoni, Flora Carabella, Marina Bonfigli, Gino Campi, Pina Sinagra, Antonio Crast, Mario Bardella, Elio Pandolfi, Giocondo Cassini, Giorgio Piazza, Mario Lombardini, Franco Jacobini, Alfredo Zennaro, Paolo Panelli

Venezia, Teatro La Fenice, Biennale di Venezia, 24 settembre 1949

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

EDIPO RE

*di* Sofocle

*traduzione* Manara Valgimigli

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Valeria Costa

*musiche* Luigi Colonna

*con* Renzo Ricci, Manlio Busoni, Tino Buazzelli, Antonio Crast, Elena Da Venezia, Giorgio De Lullo, Luciano Mondolfo, Mario Lombardini

Roma, Teatro Studio "Eleonora Duse", 30 novembre 1949

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

INIVITO AL CASTELLO

*di* Jean Anouilh

*traduzione* Edoardo Anton

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Valeria Costa

*musiche* Nino Rota



*con* Giorgio De Lullo, Rossella Falk, Elena Da Venezia, Giovanna Galletti, Luciano Mondolfo, Nino Manfredi, Manlio Busoni, Marina Bonfigli, Vanna Polverosi, Bice Valori, Tino Buazzelli, Paolo Panelli

Roma, Teatro Studio "Eleonora Duse", 27 gennaio 1950

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

SPIRITISMO NELL'ANTICA CASA

*di* Ugo Betti

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Valeria Costa

*musiche* Nino Rota

*con* Tino Buazzelli, Rossella Falk, Elena Da Venezia, Elsa Polverosi, Bice Valori, Maria Teresa Albani, Antonio Crast, Luciano Mondolfo, Paolo Panelli

Roma, Teatro Studio "Eleonora Duse", 12 aprile 1950

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

LILIOM

*di* Ferenc Molnàr

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Valeria Costa

*musiche* Nino Rota

*con* Nino Manfredi, Elena Da Venezia, Anna Di Meo, Renato De Carmine, Tino Buazzelli, Paolo Panelli, Bice Valori, Manlio Busoni, Luciano Mondolfo, Paola Marchetti, Elio Bortolotti, Nino Dal Fabbro, Elsa Polverosi, Mario Lombardini, Valerio Ruggeri

Roma, Teatro Studio "Eleonora Duse", 6 giugno 1950

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

## LA DODICESIMA NOTTE

*di* William Shakespeare

*traduzione* Cesare Vico Lodovici

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Valeria Costa

*musiche* Renato Parodi

*con* Antonio Crast, Giorgio De Lullo, Anna Proclemer, Rossella Falk, Salvo Randone, Camillo Pilotto, Nino Manfredi, Bice Valori, Gianrico Tedeschi, Manlio Busoni, Luciano Mondolfo, Pietro Tordi, Francesco Mulè, Claudio Roberti, Mario Lombardini, Luciano Artena, Ernesto Cortese, Paolo Panelli, Renzo Giovampietro

Napoli, Villa Floridiana, 19 luglio 1950

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma e Accademia d'Arte Drammatica

## IL POVERELLO

*di* Jacques Copeau

*traduzione* Guido Manacorda

*regia* Orazio Costa

*assistenti alla regia* Mario Ferrero e Alfredo Zennaro

*scene* Orazio Costa e Valeria Costa

*costumi* Valeria Costa

*musiche* Joseph Samson, eseguite dal coro della SS. Annunziata di Firenze

*maestro del coro* Giuseppe Piombini

*direttore di scena* Giulio Galliani

*suggeritore* Francesco Rità

*con* interpreti principali: Antonio Pierfederici, Evi Maltagliati, Manlio Busoni, Mila Vannucci. Frati minori: Renato De Carmine, Franco Giacobini, Mario Lombardini, Nino Manfredi, Giancarlo Sbragia, Paolo Panelli, Andrea Camilleri, Nino Dal Fabbro, Luciano Mondolfo, Manlio Vergoz, Alfredo Zennaro, Enrico Maria Salerno, Adriano Micantoni, Diego Michelotti, Marcello Bertini, Mario Azzella, Nino Meloni, Gianni Galavotti, Elena Da Venezia, Renzo Giovampietro, Elio Roberti, Eugenio Cappabianca, Ernesto Cortese, Anna Di Meo, Ignazio Bosic, Carrara. Coro liturgico: Rossella Falk, Edmonda Aldini, Margherita Autuori, Marina Bonfigli, Ornella Cappellini, Vera Corvin, Edda Valente. Coro drammatico: Elio Bertolotti, Nino Cestari, Mico Cundari, Franco Graziosi, Filippo Gregorio, Glauco Mauri, Alessandro Sperli, Luigi Vannucchi.

San Miniato, Piazza del Duomo, Festa del Teatro, 1 settembre 1950

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

LE CASE DEL VEDOVO

*di* George B. Shaw

*regia* Orazio Costa

*scene* Carlo Santonocito

*con* Tino Buazzelli, Rossella Falk, Manlio Busoni, Luciano Mondolfo, Nino Manfredi, Bice Valori, Claudio Roberti, Renato Lupi

Roma, Teatro delle Arti, 12 gennaio 1951

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

INTERMEZZO

*di* Jean Giraudoux

*traduzione* Gigi Cane

*regia* Orazio Costa e Mario Ferrero

*scene e costumi* Valeria Costa

*musiche* Roman Vlad

*con* interpreti principali: Anna Proclemer, Nino Manfredi, Tino Buazzelli, Paolo Panelli, Manlio Busoni, Maria Teresa Albani, Nietta Zocchi, Renato De Carmine, Renato Lupi, Claudio Roberti, Pietro Tordi, Roberto Paoletti. Bambine della Compagnia dei piccoli di Vanda Petrini: Rossana Montesi, Giuseppina Minervini, Marcella Ricci, Anita Angius, Santina Boldrini.

Roma, Teatro delle Arti, 3 marzo 1951

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

I CUGINI STRANIERI

*di* Turi Vasile

*regia* Orazio Costa e Mario Ferrero

*scene e costumi* Veniero Colasanti

*musiche* Roman Vlad

*con* Fulvia Mammi, Tino Buazzelli, Cesare Fantoni, Nino Manfredi, Camillo Pilotto, Manlio Busoni, Paolo Panelli, Leo Garavaglia, Pietro Tordi, Sergio Tedesco, Gianni Glori, Renato De Carmine, Roberto Riso, Renato Vicario, Maria Teresa Albani, Grazia Cappabianca, Gabriella Gabrielli, Rossana Montesi, Elio Bertolotti, Roberto Paoletti, Renato Lupi, Claudio Roberti, Libero Ricci

Roma, Teatro delle Arti, 29 marzo 1951

Accademia d'Arte Drammatica

AMINTA

*di* Torquato Tasso

*regia* Orazio Costa

*scene* Valeria Costa

*costumi* Maria De Matteis

*musiche* Roman Vlad

*con* interpreti principali: Mauro Carbonoli, Edda Valente, Edmonda Aldini, Davide Montemurri, Franco Graziosi, Glauco Mauri, Alessandro Sperli, Arlette Montalcino, Mario Chiochio, Renée Reggiani. Coro dei pastori: Italo Alfaro, Carlo Animalì, Luciano Artena, Mario Azzella, Virginia Benati, Narcisa Bonati, Ornella Cappellini, Ernesto Cortese, Nino Cestari, Vera Corvin, Mico Cundari, Vincenzo De Toma, Fernando Greco, Ennio Groggia, Graziella Maranghi, Anna Miserocchi, Francesco Mulè, Lucia Rissone, Anna Maria Torniai, Luigi Vannucchi

Caserta, Reggia, 23 giugno 1951

Accademia d'Arte Drammatica

DONNA DEL PARADISO

Mistero medievale in due tempi

laudi del XIII e XIV sec.

*a cura di* Silvio D'Amico

*regia* Orazio Costa

*assistenti alla regia* Luciano Artena, Ernesto Cortese, Francesco Savio

*scene e costumi* Valeria Costa

*musiche* eseguite dagli Allievi dell'Accademia

*maestro del coro* Gastone Tosato

*con* interpreti principali: Luigi Vannucchi, Anna Miserocchi, Glauco Mauri, Nino Cestari, Graziella Maranghi, Renée Reggiani, Francesco Mulè. Interpreti degli angeli, delle anime del limbo, dei discepoli, dei pastori, dei servi di Lazzaro e del popolo ebreo: Edmonda Aldini, Italo Alvaro, Luciano Artena, Mario Azzella, Virginia Benati, Narcisa Bonati, Ornella Cappellini, Mauro

Carbonoli, Mario Chiocchio, Ernesto Cortese, Vera Corvin, Mico Cundari, Vincenzo De Toma, Franco Graziosi, Fernando Greco, Ennio Groggia, Arlette Montalcino, Giovanni Montemurri, Lucia Rissone, Alessandro Sperli, Anna Maria Torniai

Roma, Teatro Eliseo, 30 giugno 1951

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

LE COLONNE DELLA SOCIETÀ

*di* Henrik Ibsen

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Valeria Costa

*con* Tino Buazzelli, Carla Bizzarri, Anna Miserocchi, Tino Carraro, Evi Maltagliati, Anna Proclemer, Nino Manfredi, Antonio Battistella, Manlio Busoni, Alba Maria Setaccioli, Lucia Rissone, Nora Ricci, Maria Teresa Albani, Giuliana Pinori, Roberto Pescara, Erminio D'Olivo, Mario Lombardini, Mario Chiocchio

Roma, Teatro delle Arti, 5 novembre 1951

DON GIOVANNI

*di* Wolfgang A. Mozart

*regia* Orazio Costa

*scene* Robert Kautzky

*direttore d'orchestra* Tullio Serafin

*maestro del coro* Andrea Morosini

*direttore dell'allestimento scenico* Piero Caliterna

*con* Nicola Rossi-Lemeni, Birgit Nilsson, Silvio Maionica, Eugene Conley, Gladys Kuchta, Rosanna Carteri, Giuseppe Taddei, Enzo Viaro

Firenze, Teatro Comunale, 2 gennaio 1952

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

COSÌ È (SE VI PARE)

*di* Luigi Pirandello

*regia* Orazio Costa

*scene* Carlo Santonocito

*costumi* Valeria Costa

*musiche* Roman Vlad

*con* Manlio Busoni, Evi Maltagliati, Tino Carraro, Anna Miserocchi, Antonio Battistella, Italia Marchesini, Giuliana Pinori, Maria Teresa Albani, Nino Manfredi, Tino Buazzelli, Igino Bonazzi, Nietta Zocchi, Vittoria Di Silverio, Roberto Pescara, Erminio D'Olivo, Cursio Di Leo

Roma ,Teatro delle Arti, 10 gennaio 1952

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

VENTO NOTTURNO

*di* Ugo Betti

*regia* Orazio Costa

*scene* Tullio Costa

*con* Tino Carraro, Evi Maltagliati, Camillo Pilotto, Enrico Maria Salerno, Mario Chiochio, Manlio Busoni, Maria Teresa Albani, Edmonda Aldini, Mario Lombardini, Erminio D'Ovidio, Igino Bonazzi, Marisa Pizzardi, Adriano Micantoni, Roberto Pescara

Roma, Teatro delle Arti, 7 marzo 1952

Compagnia Pagnani

UN MESE IN CAMPAGNA

*di* Ivan Turgenev

*traduzione* Corrado Pavolini

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Veniero Colasanti

*con* Andreina Pagnani, Fulvia Mammi, Arnoldo Foà, Giorgio De Lullo, Renata Seripa, Michele Riccardini, Giuffrè, Tadini, Ramazzini

Milano, Teatro Odeon, 8 aprile 1952

IL CONTE ORY

*di* Gioacchino Rossini

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Maria De Matteis

*direttore d'orchestra* Vittorio Gui

*maestro del coro* Andrea Morosini

*direttore dell'allestimento scenico* Piero Caliterna

*con* Nicola Monti, Mario Petri, Giulietta Simionato, Renato Capecchi, Angelo Mercuriali, Sari Barabas, Amalia Pini, Iolanda Gardino, Laura Londi

Firenze, Teatro della Pergola, 10 maggio 1952

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

AGAMENNONE

*di* Vittorio Alfieri



*regia* Orazio Costa

*scene* Tullio Costa

*costumi* Valeria Costa

*musiche* Roman Vlad

*con* Antonio Crast, Diana Torrieri, Anna Maria Alegiani, Enrico Maria Salerno

Asti, Teatro Alfieri, Celebrazioni Alfieriane, 31 maggio 1952

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

AGAMENNONE

*di* Eschilo

*traduzione* Ettore Romagnoli

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Tullio Costa

*musiche* Armando Renzi, eseguite dal Coro della Polifonica Romana

*maestro del coro* Gastone Tosato

*con* Gianni Santuccio, Evi Maltagliati, Tino Carraro, Lilla Brignone, Antonio Crast, Enrico Maria Salerno, Manlio Busoni

Ostia, Teatro Romano, 3 settembre 1952

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

DIALOGHI DELLE CARMELITANE

*di* Georges Bernanos

*traduzione* Giuliano A. Piovano

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Valeria Costa

*musiche* eseguite dal Coro della Polifonica Romana

*maestro del coro* Gastone Tosato

*con* Manlio Busoni, Luigi Vannucchi, Anna Miserocchi, Evi Maltagliati, Ave Ninchi, Miranda Campa, Edmonda Aldini, Virginia Benati, Tino Carraro, Lucia Rissone, Maria Teresa Albani, Maria Rosa Gallo, Grazia Marescalchi, Gianna Miceli, Italia Marchesini, Edda Brand, Anna Brandimarte, Winnie Riva, Donatella Trombadori, Narcisa Bonati, Ornella Cappellini, Ennio Groggia, Iginò Bonazzi, Alessandro Sperli, Silvio Spaccesi, Giuseppe Cuccia, Mico Cundari, Warner Bentivegna, Marisa Ceciarelli, Mauro Carbonoli, Giamberto Marcolin, Marisa Pizzardi, Mirella Castiglioni, Camillo Da Pasano, Raffaele Meloni, Glauco Mauri, Vittorio Di Giuro, Renato Minardi, Luca Ronconi

San Miniato, Chiesa San Francesco, Festa del Teatro, 17 settembre 1952

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

MACBETH

*di* William Shakespeare

*traduzione* Cesare Vico Lodovici

*regia* Orazio Costa

*assistente alla regia* Mario Ferrero

*aiuto regia* Francesco Savio

*scene e costumi* Orazio Costa

*Musiche, direttore d'orchestra e del coro* Roman Vlad

*con* interpreti principali: Mario Ferrari, Antonio Pierfederici, Mauro Carbonoli, Antonio Crast, Giorgio Piazza, Evi Maltagliati, Manlio Busoni, Alessandro Sperli, Adolfo Geri, Raffaele Meloni, Fernando Greco, Silvio Spaccesi, Alessandro Ninchi, Nino Marchesini, Lucio Jirillo, Vincenzo De

Toma, Glauco Mauri, Franco Graziosi, Mario Maranzana, Davide Montemurri, Giamberto Marcolin, Tullio Altamura, Ave Ninchi, A. Cappellini, Maria Teresa Albani, Anna Miserocchi, Anna Brandimarte, Grazia Marescalchi, Edmonda Aldini, Camillo Da Pasano, Enrico Ostermann, Iginò Bonazzi, Giuseppe Fortis, Elio Bertolotti, Ennio Groggia, Giovanni Bancilhon. Gentiluomini, ufficiali, soldati, messaggeri e assassini: F. Anelli, Marisa Ceciarelli, A. Ciaravella, G. D'Aprile, P. De Santis, A. Giromella. S. Graziani, M. Lami, Renato Mainardi, G. Materassi, F. Mezzera, G. Moschin, F. Palermi, G. Pincherle, M. Righetti, C. Scintonelli, E. Trombetta, G. Vaccari, G. Ventucci, G. Zuccarini

Roma, Teatro delle Arti, 24 febbraio 1953

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

L'AIUOLA BRUCIATA

*di* Ugo Betti

*regia* Orazio Costa

*scene* su bozzetto di Valeria Costa

*musiche* Roman Vlad

*con* Evi Maltagliati, Stella Aliquò, Camillo Pilotto, Sandro Ruffini, Roldano Lupi, Camillo Da Pasano

San Miniato, Chiesa San Francesco, Festa del Teatro, 25 settembre 1953

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

L'ULTIMA STANZA

*di* Graham Greene

*regia* Orazio Costa

*assistente alla regia* Francesco Savio

*scene e costumi* Valeria Costa

*con* Roldano Lupi, Mila Vannucci, Teresa Franchini, Wanda Capodaglio, Camillo Pilotto, Evi Maltagliati, Thea Calabretta

Roma, Teatro Valle, 17 novembre 1953

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

CANDIDA

*di* George B. Shaw

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Valeria Costa

*con* Roldano Lupi, Evi Maltagliati, Camillo Pilotto, Luca Ronconi, Mila Vannucci, Mario Maranzana

Roma, Teatro Valle, 1953

Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma

LE DONNE DELL'UOMO

*di* Gennaro Pistilli

*regia* Orazio Costa

*assistente alla regia* Francesco Savio

*scene* tratte da un collage originale di Titina De Filippo

*musiche* Roman Vlad

*direttore di scena* Piero Bartocci

*con* Giancarlo Sbragia, Camillo Pilotto, Fausto Guerzoni, Vittorio Donati, Pietro Tordi, Anna Miserochi, Paola Borboni, Stella Aliquò, Nietta Zocchi, Anna Di Meo, Camillo Da Pasano, Ferruccio Soleri, Aldo Alimonti, Isabella Bolsi

Roma, Teatro Valle, 23 gennaio 1954

## RESURREZIONE E VITA

testo di teatro sacro

*libretto* Orazio Costa

*regia* Orazio Costa

*scene* Virgilio Marchi

*costumi* Veniero Colasanti

*musiche* del Rinascimento veneto scelte da V. Mortari

*coreografie* Leonide Massine

Venezia, Teatro Verde, Fondazione Giorgio Cini, 9 luglio 1954

## ARIANNA

*di* Benedetto Marcello

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Valeria Costa

*musiche* Benedetto Marcello

*direttore* Gianandrea Gavazzeni

*maestro del coro* Sante Zanon

*coreografie* Leonide Massine

*con* Nicola Filacuridi, Giuseppe Modesti, Melchiorre Luise, Antonietta Stella, Rina Corsi

Venezia, Teatro Verde, Fondazione Giorgio Cini, 19 luglio 1954

MUSICA ET SCAENICA

raccolta di canti gregoriani

*regia* Orazio Costa

*scene e costumi* Orazio Costa

Roma, Auditorio del Palazzo Pio, 30 ottobre 1954

## BIBLIOGRAFIA

Libri:

Giovanni Antonucci, *Storia della critica teatrale*, Roma, Edizioni Studium, 1990;

Alfredo Barbina, *Edoardo Boutet. Il romanzo della scena*, Roma, Bulzoni Editore, 2005;

Maricla Boggio, *Il corpo creativo. La parola e il gesto in Orazio Costa*, Roma, Bulzoni Editore, 2001;

Maricla Boggio, *Mistero e teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*, Roma, Bulzoni Editore, 2004;

Maricla Boggio, *Orazio Costa maestro di teatro. Lezioni in Accademia*, Roma, Bulzoni Editore, 2007;

Maricla Boggio, *Orazio Costa prova Amleto*, Roma, Bulzoni Editore, 2008;

Lucilla Bonavita, *Luigi Pirandello e Orazio Costa. Gli inediti dell'Archivio Costa nell'esperienza del Piccolo Teatro di Roma (1948-1954)*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015;

Simona Carlucci (a cura di), *Silvio D'Amico. Critica, progetto, utopia*, Roma, ANCT, 1988;

Gian Giacomo Colli, *Una pedagogia dell'attore. L'insegnamento di Orazio Costa*, Roma, Bulzoni Editore, 1996;

Jacques Copeau, *Il Poverello*, Firenze, Sansoni, 1950;

Jacques Copeau, *Notes sur le métier de comédien*, Paris, Michel Brient Éditeur, 1955;

Jacques Copeau, *Ricordi del Vieux-Colombier*, Milano, Il saggiatore, 1962;

Orazio Costa (a cura di), *I Promessi Sposi. Adattamento teatrale in quattro atti*, Roma, Edizioni Roma, 1939;

Orazio Costa, *Luna di Casa*, Firenze, Vallecchi Editore, 1992;

Silvio D'Amico, *Maschere. Note su l'interpretazione scenica*, Roma, Mondadori, 1921;

Silvio D'Amico, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929;

- Silvio D'Amico, *La crisi del teatro*, Roma, Critica fascista, 1931;
- Silvio D'Amico, *Invito al teatro*, Brescia, Morcelliana, 1935;
- Silvio D'Amico, *Mistero della natività, passione e resurrezione di nostro Signore*, Roma, Edizioni Roma, 1937;
- Silvio D'Amico, *La regia teatrale*, Roma, Belardetti Editore, 1947;
- Silvio D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*. Volume primo 1945-1948, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953;
- Silvio D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*. Volume secondo 1949-1952, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953;
- Silvio D'Amico, *Rinascita del dramma sacro*, San Miniato, Istituto del Dramma Popolare, 1955;
- A. Ghiglione – G. Tramontana (a cura di), *Orazio Costa Giovangigli: Linee di ricerca*, in «Comunicazioni sociali», A. XX, N. 3, luglio-settembre 1998;
- Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori*. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Storia di cinquant'anni, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione Generale delle informazioni dell'editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, 1988;
- Gerardo Guerrieri, *Presagi per un nuovo teatro*. Le cronache per «L'Unità» 1945-1950, Irsina, Giuseppe Barile Editore, 2016;
- S. Locatelli – P. Provenzano (a cura di), *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano*. Testi e documenti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017;
- Antonio Mastantuoni (a cura di), *Bilychnis*. Una rivista tra fede e religione 1912-1931, Torino, Claudiana, 2012;
- Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*. La generazione dei registi, Roma, Bulzoni Editore, 2008;
- Pietro Metastasio, *Attilio Regolo*. Melodramma in tre atti con regia di Orazio Costa e 9 disegni, Roma, Edizioni Roma, 1942;
- Mauro Paladini (a cura di), *L'Amleto di Orazio Costa Giovangigli*. Una vita trascorsa meditando sul testo di Shakespeare, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana, 2014;



- Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano, Titivillus, 2009;
- Laura Piazza, *L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa*, Corazzano, Titivillus, 2018;
- P. Quarenghi-A. De Lellis (a cura di), *Orazio Costa: pedagogia e didattica del teatro*, Seminario tenuto al Centro Teatro Ateneo, 27 novembre-9 dicembre 1987, organizzato dal Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Roma "La Sapienza", in collaborazione con il Centro Teatro Ateneo, Roma, 1988;
- Luigi Rasi, *I comici italiani*, Firenze, Fratelli Bocca Editori, 1897;
- Maria T. Saturno, *Voci dal Piccolo Teatro di Roma. Orazio Costa dalla pedagogia alla pratica teatrale*, Roma, Bulzoni Editore, 2001;
- Mirella Schino, *Profilo del teatro italiano. Dal XV al XX secolo*, Roma, Carocci Editore, 2004;
- Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2011;
- Renato Simoni, *Ritratti*, Milano, Edizioni Alpes, 1928;
- Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Ospedaletto, Pacini, 2005;
- Virgilio Talli, *La mia vita di teatro*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1927;
- Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2003;
- Alessandro Tinterri, *Arlecchino a Palazzo Venezia. Momenti di teatro nell'Italia degli anni Trenta*, Perugia, Morlacchi Editore, 2009;
- Teresa Viziano, *Silvio D'Amico & Co., 1943-1955. Allievi e maestri dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma*, Roma, Bulzoni Editore, 2005.

Saggi:

AA. VV., *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, in «Teatro e storia», A. XXII, Vol. 29, 2008;

Lucilla Bonavita, *Orazio Costa Giovangigli e Mario Luzzi: storia di un'amicizia*, in *I cantieri dell'italianistica*. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo, Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi Editore, 2014;

Bruno Brunelli, *Edoardo Boutet*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1968;

Andrea Camilleri, *Tatiana Pavlova*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1968;

Alberto Casella, *Ida Carloni Talli*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1968;

Giulio C. Castello, *I due Alfieri di Orazio Costa*, in «Sipario», A. IV, N. 38, giugno 1949;

Giulio C. Castello, *Vent'anni di regia*, in «Sipario», A. IV, N. 40-41, agosto-settembre 1949;

Giulio C. Castello, *Le conquiste critiche della regia italiana*, in «Almanacco dello spettacolo italiano», Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953;

Ivo Chiesa, *“Oreste” e “Filippo”*. Per Costa Filippo pre-intimista, in «Sipario», A. IV, N. 37, maggio 1949;

Jacques Copeau, *Un grande pubblico per un grande spettacolo*, in «Sipario», A. IV, N. 33, gennaio 1949;

Jacques Copeau, *Préface à “Ma vie dans l'art”*, in Constantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, Paris, Librairie Théâtrale, 1950;

Jacques Copeau, *Trois lettres de Jacques Copeau a Silvio D'Amico*. A propos du *Mistère de Santa Uliva*, in «Revue d'Histoire du Théâtre», N. III-IV, 1955;

Jacques Copeau, *Il teatro popolare*, in AA. VV., *Eroi e massa*, Bologna, Pàtron editore, 1979;

Orazio Costa, *Il teatro ai Littoriali*, in «Il popolo di Roma», 10 maggio 1934-XII;

Orazio Costa, *Teatralità della letteratura italiana*, in «Il popolo di Roma», 11 maggio 1934-XII;

Orazio Costa, *Frana allo Scalo Nord*, in «L'Italia Letteraria», A. XI, N. 6, 1935-XIII;

Orazio Costa, *Il “Savonarola” a Firenze*. Il dramma e la regia, in «L'Italia Letteraria», A. XI, N.23, 7 giugno 1935-XIII;

- Orazio Costa, *Teatralità del dialogo nei "Promessi Sposi"*, (I parte), in «Rivista Italiana del Dramma», A. I, Vol. I, N. 3, 15 maggio 1937-XV;
- Orazio Costa, *Teatralità del dialogo nei "Promessi Sposi"*, (II parte), in «Rivista Italiana del Dramma», A. I, Vol. II, N. 4, 15 luglio 1937-XV;
- Orazio Costa, *Un regista in cerca di scena. Ovvero: con Jacques Copeau pel Giardino di Boboli*, in «Scenario», A. VII, N. 2, febbraio 1938-XVI;
- Orazio Costa, *La regia teatrale*, in «Rivista Italiana del Dramma», A. III, Vol. II, N. 4, 15 luglio 1939-XVII;
- Orazio Costa, *Regia dell'"Attilio Regolo"*, in «Rivista Italiana del Dramma», A. IV, Vol. I, I semestre 1940-XVIII;
- Orazio Costa, *Regia d'un "Mistero" medioevale*, in «Rivista Italiana del Dramma», A. IV, Vol. II, II semestre 1940-XVIII;
- Orazio Costa, *Del licito e del libito in regia*, in «Scenario», A. X, N. 9, settembre 1941-XIX;
- Orazio Costa, *Dalle "Lettere di Amleto"*, in «Spettacolo-Via Consolare», dicembre 1941;
- Orazio Costa, *Nota a "Un cielo"*, in «Spettacolo-Via Consolare», gennaio 1942;
- Orazio Costa, *Notte in casa del ricco*, in «Scenario», A. XI, N. 12, dicembre 1942-XXI;
- Orazio Costa, *A proposito dell'interpretazione di Hedda Gabler*, in «Rivista Italiana del Teatro», A. VII, N. 5, 15 settembre 1943;
- Orazio Costa, *Le "Mosche" di J. P. Sartre*, in «Il Mondo», Roma, 22 novembre 1945, A. XXIII, N. 1;
- Orazio Costa, *"Maya" di S. Gantillon*, in «Il Mondo», Roma, 27 novembre 1945, A. XXIV. N. 5;
- Orazio Costa, *"La Mandragola" di Nicolò Machiavelli*, in «Il Mondo», Roma, 4 dicembre 1945, A. XXIV, N. 11;
- Orazio Costa, *"Danza di morte" di Strindberg*, in «Il Mondo», Roma, 21 dicembre 1945, A. XXIV, N. 26;
- Orazio Costa, *"Spirito allegro" di Noel Coward*, in «Il Mondo», Roma, 23 dicembre 1945, A. XXIV, N. 28;

- Orazio Costa, *“Esuli” di J. Joyce*, in «Il Mondo», Roma, 8 gennaio 1946, A. XXV, N. 6;
- Orazio Costa, *Lo spirito del teatro classico nel movimento contemporaneo degli spettacoli all’aperto*, «Atti del V Congresso Nazionale di Studi Romani», Vol. V, Reale Istituto di Studi Romani Editore, 1946;
- Orazio Costa, *L’ultima visita dell’ultimo allievo. Ricordo di Jacques Copeau*, in «Teatro», A. I, N. 1, 15 novembre 1949;
- Orazio Costa, *Note alla regia. “Il Poverello” di Jacques Copeau*, in «Lo spettatore critico», A. I, N. 2, 30 dicembre 1954;
- Orazio Costa, *Note alla regia. “Filippo” di Vittorio Alfieri*, in «Lo spettatore critico», A. II, N. 3, 30 gennaio 1955;
- Orazio Costa, *Note alla regia. “Il giardino dei ciliegi”*, in «Lo spettatore critico», A. II, N. 4, febbraio 1955;
- Orazio Costa, *Appunti sui rapporti fra arti plastiche e teatro*, in «Lo spettatore critico», N. 6-7, aprile-maggio 1955;
- Orazio Costa, *Come può nascere l’attore*, in AA. VV., *L’attore dal teatro al cinema e alla televisione*, Atti del VI Congresso Internazionale delle Scuole di Cinema e Televisione, Roma, Ed. Bianco e Nero, 1959;
- Orazio Costa, *I colloqui di Silvio D’Amico*, in «L’Illustrazione Italiana», A. 86, N. 1, gennaio 1959;
- Orazio Costa, *Interpretazione esemplare degli “Spettri”*, in «L’Illustrazione Italiana», A. 86, N. 2, febbraio 1959;
- Orazio Costa, *“I giganti della montagna”*, in «L’Illustrazione Italiana», A. 86, N. 5, maggio 1959;
- Orazio Costa, *“Romagnola”*, in «L’Illustrazione Italiana», A. 86, N. 6, giugno 1959;
- Orazio Costa, *Il primo dramma di Čechov*, in «L’Illustrazione Italiana», A. 86, N. 6, giugno 1959;
- Orazio Costa, *Finzione e Realtà*, in «L’Illustrazione Italiana», A. 86, N. 7, luglio 1959;
- Orazio Costa, *Sogni di mezza estate*, in «L’Illustrazione Italiana», A. 86, N. 8, agosto 1959;
- Orazio Costa, *“Lo statista a riposo”*, in «L’Illustrazione Italiana», A. 86, N. 9, settembre 1959;

- Orazio Costa, *“Suoni e luci” al Foro Italico*, in «L’Illustrazione Italiana», A. 86, N. 10, ottobre 1959;
- Orazio Costa, *Discorso sul “Requiem”*, in «L’Illustrazione Italiana», A. 86, N. 12, dicembre 1959;
- Orazio Costa, *Cosa deve salvare la legge sul teatro?*, in «L’Illustrazione Italiana», A. 87, N. 1, gennaio 1960;
- Orazio Costa, *“Il gabbiano”*, in «L’Illustrazione Italiana», A. 87, N. 2, febbraio 1960;
- Orazio Costa, *“La visita della vecchia signora”*, in «L’Illustrazione Italiana», A. 87, N. 3, marzo 1960;
- Orazio Costa, *L’impianto di un teatro popolare italiano*, in «L’Illustrazione Italiana», A. 87, N. 4, aprile 1960;
- Orazio Costa, *“La congiura” di Giorgio Prosperi*, in «L’Illustrazione Italiana», A. 87, N. 6, giugno 1960;
- Orazio Costa, *La situazione drammatica*, in «L’Illustrazione Italiana», A. 87, N. 8, agosto 1960;
- Orazio Costa, *Adelchi 1960*, in «L’Illustrazione Italiana», A. 87, N. 10, ottobre 1960;
- Orazio Costa, *In what style should Chekhov be staged?*, in «World theatre», Vol. IX, N. 2, 1960;
- Orazio Costa, *Qual è stata l’influenza della lezione di Stanislavskij sulla sua opera?*, in «Sipario», A. XVIII, N. 206, giugno 1963;
- Orazio Costa, *Tre domande ai registi*, in «Sipario», A. XIX, N. 218, giugno 1964;
- Orazio Costa, *Laudi trecentesche in un cantiere*, in «Radiocorriere TV», A. XLIII, N. 14, 3-9 aprile 1966;
- Orazio Costa, *The Italian directors face to face with Pirandello: 1. Six Characters, Right you are... and Henry IV, by Orazio Costa*, in «World theatre», Vol. XVI, N. 3, 1967;
- Orazio Costa, *Il lavoro dell’autore di teatro, oggi*, in «Ridotto», A. XVIII, N. 10, ottobre 1968;
- Orazio Costa, *Parabola teatrale*, in «Il Dramma», A. LI, N. 6, giugno 1975;
- Orazio Costa, *Cecovizzare*, in «Il Dramma», A. LI, N. 7, luglio 1975;

Orazio Costa, *Il teatro dei miti nell'esperienza scenica*, in Enzo Lauletta, *I miti di Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1975;

Orazio Costa, *Crisi della regia*, in Giovanni Antonucci, *La regia teatrale in Italia e altri scritti*, Roma, Abete, 1978;

Orazio Costa, *Esperienze di regia*, in «Quaderni del Vittoriale», N. 24, novembre-dicembre 1980;

Orazio Costa, *Il Centro di Avviamento all'Espressione*, in «Il Patalogo Tre», Milano, Ubulibri, Annuario 1981;

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

Orazio Costa, *Il fascino poetico dell'ambiguità*, in Mario Luzi, *Rosales*, Genova, Edizioni del Teatro di Genova, 1983;

Orazio Costa, *Drammaturgia del pensiero*. Intervista a Orazio Costa a cura di Mario De Candia, in «Stilb»A. III, N. 14/15, marzo-giugno 1983;

Orazio Costa, *Le regie bettiane da Frana allo Scalo Nord all'Aiuola Bruciata*, in AA. VV., *Betti drammaturgo*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 3-4 aprile 1984), Viterbo, Ed. Union Printing – ETI – ITI – SIAE, 1984;

Orazio Costa, *Quei sei, portatori di novità*, in Riccardo Bonacina, *Pirandello in quattro atti*, Milano, Edit Editoriale Italiana, 1986;

Orazio Costa, *Alcune note per l'interpretazione scenica della "Fiaccola sotto il moggio"*, in AA. VV., *La Fiaccola sotto il moggio*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi Dannunziani (Pescara – Cocullo, 7-9 maggio 1987), Pescara, Ed. Fabiani, 1987;

Orazio Costa, *L'indice sul futuro*. Conversazione tra Orazio Costa Giovangigli e Sergio Colomba, in «Teatro in Europa», N. 6, 1989;

Orazio Costa, *La scena italiana secondo Orazio Costa*. Intervista di Elena Carloni, in «Ridotto», A. XLV, N. 12, dicembre 1995;

Orazio Costa, *Lettera a Silvio D'Amico*, in «Ariel», A. XI, N. 1, gennaio-aprile 1996;

- Maria A. Cruciana, *Conversando con Orazio Costa Giovangigli*, in «Ariel», A. VI, N. 3, settembre-dicembre 1991;
- Fedele D'Amico, *Ritratto di famiglia dall'interno*, in «Ariel», A. II, N. 3, settembre-dicembre 1987;
- Filomena D'Amico Luciani, *Tra i segreti di zio Silvio*, in «Ariel», A. II, N. 3, settembre-dicembre 1987;
- Silvio D'Amico, *La scuola degli attori*, in «Sipario», A. IV, N. 33, gennaio 1949;
- Silvio D'Amico, “*Oreste*” e “*Filippo*”. Visconti con piume e orchestra, in «Sipario», A. IV, N. 37, maggio 1949;
- Raffaella Di Tizio (a cura di), *Documenti dal Fondo D'Amico*, in «Teatro e storia»;
- Ferruccio Fantone, *Orazio Costa porterà sulla scena “I Promessi Sposi”*, in «L'Osservatore Romano», N. 199, 30-31 agosto 1965;
- Stefano Geraci, *Gli archivi del Living*. La raccolta Cathy Marchand a Roma Tre, in «Teatro e Storia» Anno XXX, Vol. 37, Annale 2016;
- Gerardo Guerrieri, *Pagine di teatro*, in «Teatro e storia», A. V, Vol. 8, 1990;
- Doriana Legge (a cura di), *Il caso Tatiana Pavlova*, in «Teatro e storia»;
- Doriana Legge, *Tatiana Pavlova in Italia*. Una memoria non rivisitata, in «Teatro e storia». A. XXVI, Vol. 33, 2012;
- Luciano Lucignani, *Orazio Costa regista*, in «Teatro», A. II, N. 2, 15 gennaio 1950;
- Fausto Malcovati, *Un épisode italien resté confidentiel*. Les mises en scène de Nemirovitch-Dantchenko en Italie, 1931-1933, in «Teatro e storia», A. XXIV, Vol. 31, 2010;
- Andrea Mancini, *Prima dell'Accademia*, in «Ariel», A. II, N. 3, settembre-dicembre 1987;
- Teresa Megale, *Lo specchio dell'invenzione: L'archivio di Orazio Costa tra autobiografia e mitografia*, in «Biblioteca Teatrale», N. 113-114, Roma, Bulzoni Editore, gennaio-giugno 2015;
- Claudio Meldolesi, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, in «Teatro e storia», A. XI, Vol. 18, 1996;

- Donatella Orecchia, *Aspetti d'organizzazione e percorsi di poetica sulla scena. Virgilio Talli e la Compagnia del Teatro Argentina di Roma*, in «L'asino di B.», N. 6, 2001;
- Giulio Pacuvio, *Corrado Pavolini*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1968;
- Tatiana Pavlova, *Ritorno al metodo*, in «Scenario», A. V, N. 5, maggio 1936-XIV;
- Tatiana Pavlova, *Tredici mesi di insegnamento*, in «Scenario», A. VI, N. 6, giugno 1937-XV;
- Corrado Pavolini, *Ettore Giannini*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1968;
- Francesca Ponzetti (a cura di), *Il caso Gualino*, in «Teatro e storia»;
- Giovanna Princiotta, *D'Amico, Costa, Copeau*, in «Teatro e storia», A. XXII, Vol. 29, 2008;
- Giorgio Prosperi, *Orazio Costa*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1968;
- Aldo Rendine – Andrea Camilleri, *Pietro Sharoff*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1968;
- Francesco Savio, *Guido Salvini*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1968;
- Francesco Savio, *Virgilio Talli*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1968;
- Mirella Schino, *Sul «ritardo» del teatro italiano*, in «Teatro e storia», A. III, N. 1, aprile 1988;
- Mirella Schino, *Mutamenti elementari. Una nota sull'avvento della regia*, in «Teatro e storia», A. XIII-XIV, Vol. 20-21, 1998-1999;
- Mirella Schino, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, in «Teatro e storia», A. XXV, Vol. 32, 2011.
- Pietro Sharoff, *Confessioni d'un regista russo in Italia*, in «Scenario», A. II, N. 1, gennaio 1933-XI;



## VIDEOGRAFIA

Maricla Boggio, *L'uomo e l'attore*. Firenze, il MIM; *L'uomo e l'attore*. Bari I. La Scuola di Espressione ed Interpretazione Scenica; *L'uomo e l'attore*. Bari II. La Scuola di Espressione ed Interpretazione Scenica; *L'uomo e l'attore*. Roma – Taormina, dal metodo mimico allo spettacolo, RAI, 1985;

Maricla Boggio, *Orazio Costa prova Amleto*. I. Amleto yorickesco; II. Trappola della coscienza il teatro; III. Dal monologo al coro dal coro al monologo, con gli allievi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico", montaggio Cesare Ferzi, Teatro Studio "Eleonora Duse", 1992;

Anton P. Čechov, *Il gabbiano*, regia di Orazio Costa Giovangigli, 1969, Italia, 155 min. ca., b/n, De Agostini;

Alessandro Manzoni, *Adelchi*, regia di Orazio Costa Giovangigli, 1973, Italia, 113 min. ca., b/n;

William Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, regia di Orazio Costa Giovangigli, 1978, Italia, 186 min. ca., colore, RAI Radiotelevisione italiana, Pubblicato e distribuito su licenza di RAI Trade. "I grandi classici del teatro", 2008 RCS Libri s.p.a.

## SITOGRAFIA

<https://archivio.teatrostabiletorino.it/il-dramma/>

<http://digiteca.bsmc.it/>

<http://www.mariclaboggio.it/>

<https://www.piccoloteatro.org/it/>

<http://www.teatrodellatoscana.it/>

<http://www.teatroestoria.it/>

<http://www.teche.rai.it/>

<http://www.treccani.it/>

## TECHE RAI: ARCHIVIO

Archivio Teche RAI, *Scheda inventariale del materiale su Orazio Costa.*

## PICCOLO TEATRO DI MILANO: ARCHIVIO

Vittorio Alfieri, *Filippo*, regia di Orazio Costa, scene di Gianni Ratto, costumi di Ebe Colciaghi, fotografie di Giuseppe Signorelli e Invernizzi, Piccolo Teatro di Milano, stagione 1948/49, Archivio multimediale;

Silvio D'Amico (a cura di), *Mistero della natività, passione e resurrezione di nostro Signore*, regia di Orazio Costa, scene e costumi di Tullio Costa, musiche di Raoul Ceroni e Giulio Sani, fotografie di Luigi Ciminaghi, Piccolo Teatro di Milano, stagione 1964/65, Archivio multimediale;

Diego Fabbri, *Processo a Gesù*, regia di Orazio Costa, scene di Bruno Colombo, fotografie di Emilio Colella, Del Vecchio e Bernardi, Piccolo Teatro di Milano, stagione 1954/55, Archivio multimediale;

Carlo Goldoni, *La famiglia dell'antiquario*, regia di Orazio Costa, scene e costumi di Valeria Costa, maschere di Amleto Sartori, fotografie di Bernardi, Piccolo Teatro di Milano, stagione 1955/56, Archivio multimediale;

Henrik Ibsen, *L'anitra selvatica*, regia di Orazio Costa, traduzione di Alfhild Motzfeldt, scene e costumi di Valeria Costa, musiche di Roman Vlad, fotografie di Mario Mulas, Piccolo Teatro di Milano, stagione 1962/63, Archivio multimediale;

Molière, *Don Giovanni*, regia di Orazio Costa, traduzione di Cesare Vico Lodovici, scene di Tullio Costa, fotografie di Giuseppe Signorelli, Piccolo Teatro di Milano, stagione 1947/48, Archivio multimediale;

Luigi Pirandello, *La favola del figlio cambiato*, regia di Orazio Costa, direttore d'orchestra Gino Negri, scene, costumi e maschere di Valeria Costa, musiche di Roman Vlad, fotografie di Ledino Pozzetti, Piccolo Teatro di Milano, stagione 1956/57, Archivio multimediale;

Luigi Pirandello, *Enrico IV*, regia di Orazio Costa, scene di Mario Chiari, costumi di Maria De Matteis, fotografie di Mario Mulas, Piccolo Teatro di Milano, stagione 1961/62, Archivio multimediale;

*Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi*, s.d., Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 24.03.1947, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 04.10.1947, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi*, 06.10.1947, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 13.10.1947, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi*, 30.10.1947, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 03.11.1947, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi*, 06.11.1947, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 24.11.1947, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi*, fine nov. 47, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 01.12.1947, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 08.12.1947, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi*, 09.12.1947, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 11.12.1947, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi*, 05.[01.1948], Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi*, s.d., Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi*, s.d., Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 02.11.1948, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi*, 13.11.1948, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 03.01.1949, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi*, 30.01.1949, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

*Lettera di Orazio Costa a Paolo Grassi*, 23.04.1949, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 07.01.1953, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Giorgio Strehler a Orazio Costa*, [s.d.], Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Telegramma di Paolo Grassi a Orazio Costa*, [s.d.], Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 18.05.1953, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Telegramma di Orazio Costa a Paolo Grassi*, 06.06.1953, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10;

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa*, 08.06.1953, Archivio, Epistolario Grassi, Faldone 10.

FAMIGLIA CECCHI-D'AMICO: ARCHIVIO PRIVATO

*Lettera di Elsa D'Amico a Silvio D'Amico, 07.11.1915;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Elsa D'Amico, 10.11.1915.*

## MUSEO BIBLIOTECA DELL' ATTORE DI GENOVA

*Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 05.XII.'34, [05.1934];*

*Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 08.07.1936;*

*Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 24.07.1936;*

*Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 09.09.1936;*

*Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 07.07.1937;*

*Cartolina di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 23.03.1939;*

*Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 25.07.1939;*

*Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 08.08.1939;*

*Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 22.07.1941;*

*Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 18.11.1941;*

*Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 12.03.1942;*

*Cartolina di Orazio Costa a Silvio D'Amico, s.d., [06.1942];*

*Cartolina di Orazio Costa a Silvio D'Amico, Assunta 1942, [15.08.1942];*

*Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 17.09.1942;*

*Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, s.d., [1942];*

*Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 16.03.1944;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 20.07.1944;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 22.02.1947;*

*Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 01.01.1948;*

*Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 07.01.1948;*



*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 10.09.1949;*  
*Telegramma di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 20.10.1949;*  
*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 21.02.1951;*  
*Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 20.08.[1951];*  
*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 29.10.1951;*  
*Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 04.05.1952;*  
*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 26.06.1952;*  
*Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 23.07.1952;*  
*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 25.07.1952;*  
*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 03.09.1952;*  
*Lettera di Orazio Costa a Silvio D'Amico, 15.11.1953.*

## TEATRO DELLA TOSCANA: FONDO ORAZIO COSTA

AA. VV., *Speciale Orazio Costa*, in «Etinforma», A. V, N. 1, 2000;

Archivio Teatro della Toscana, *Scheda di presentazione del Fondo Orazio Costa*, (versione digitale);

Archivio Teatro della Toscana, *Scheda inventariale della Biblioteca di Orazio Costa*, (versione digitale);

Archivio Teatro della Toscana, *Indice delle regie di Orazio Costa*, (versione digitale);

*Contratto di affidamento corso integrativo di Istituzioni di regia a Orazio Costa da parte dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano*, dattiloscritto;

Orazio Costa, *A cinquant'anni dalla fondazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico"*, dattiloscritto;

Orazio Costa, *Dell'interpretazione drammatica: la regia teatrale*, manoscritto;

Orazio Costa, *Dell'io, Parvenza ed essenza*, manoscritto;

Orazio Costa, *Elevazione del teatro moderno sul piano religioso*, manoscritto;

Orazio Costa, *Esperienze di regia pirandelliana*, Ancona, 27 gennaio 1962, dattiloscritto;

Orazio Costa, *Il dramma della croce*, manoscritto;

Orazio Costa, *Il metodo mimico nella preparazione dell'attore e degli artisti e nel processo educativo*, manoscritto, Relazione per il Convegno dell'I.C.F.A.D.;

Orazio Costa, *Il Novecento: Futuro e storia*, 1989, (versione digitale);

Orazio Costa, *Il primo incontro con Jacques Copeau*, manoscritto;

Orazio Costa, *Il progetto del Teatro Romeo*, manoscritto;

Orazio Costa, *Il teatro di Ugo Betti e le inspiegabili esigenze*, manoscritto;

Orazio Costa, *La musica e la società*, in *Il valore della musica*, Quaderni di San Giorgio n. 21, Firenze, Sansoni editore;

Orazio Costa, *La regia*, dattiloscritto;

Orazio Costa, *La regia di teatro*, manoscritto;

Orazio Costa, *L'autore di teatro oggi*, dattiloscritto;

Orazio Costa, *Lettere di Amleto a Orazio*, dattiloscritto;

Orazio Costa, *Lezione del 09.04.1991*, dattiloscritto;

Orazio Costa, *Lezione del 05.06.1991*, dattiloscritto;

Orazio Costa, *L'insegnamento dell'arte scenica*, dattiloscritto;

Orazio Costa, *Note sulle interpretazioni pirandelliane*, dattiloscritto;

Orazio Costa, *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il primo mese di permanenza a Parigi, 22 settembre – 22 ottobre 1937*, manoscritto;

Orazio Costa, *Resoconto dell'attività svolta dall'allievo Orazio Costa durante il secondo mese di permanenza a Parigi, 22 ottobre – 22 novembre 1937*, manoscritto;

Orazio Costa, *Relazione Nuova Compagnia*, dattiloscritto;

Orazio Costa, *Relazione consuntiva sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, dattiloscritto;

Orazio Costa, *Relazione sulle attività del Piccolo Teatro della Città di Roma*, dattiloscritto;

Orazio Costa, *Scuola d'Espressione e d'Interpretazione scenica secondo il metodo mimico*, manoscritto;

Orazio Costa, *Succinta presentazione del metodo mimico*, dattiloscritto;

Orazio Costa, *Teatro e tradizione*, dattiloscritto;

Orazio Costa, *Tradizione letteraria del teatro italiano*, dattiloscritto;

Orazio Costa, *Quaderno marrone*, 1 gennaio 1929 – 9 novembre 1935;

Orazio Costa, *Quaderno rosso*, 1965-1967;

Orazio Costa, *Quadernetto n°x*, 1989-1990;

Orazio Costa, *Quadernetto nero 2*;

Orazio Costa, *Quadernetto nero 3*;

Orazio Costa, *Quaderno agenda*;

Orazio Costa, *Quaderni appunti*;

Orazio Costa, *Quaderno d'appunti matti*, 1992-1993;

Orazio Costa, *Quaderno ex-allievi, Attuali Attività e recapiti*;

Orazio Costa, *Quaderno gruppo MIM*, 1978-1979;

Orazio Costa, *Quaderno La freddura dei Pulcinella in Venezia*;

Orazio Costa, *Quaderno La vita degli angeli*, 1940-1941;

Orazio Costa, *Quaderno Memento*;

Orazio Costa, *Quaderno MIM 2*;

Orazio Costa, *Quaderno nero 1*;

Orazio Costa, *Quaderno nero 2*;

Orazio Costa, *Quaderno note mimiche*;

Orazio Costa, *Quaderno verde 1*;

Orazio Costa, *Quaderno verde 2*;

Orazio Costa, *Quaderno verde MIM*;

Orazio Costa, *Quaderno 1*, luglio 1943 – 24 ottobre 1947;

Orazio Costa, *Quaderno 1 bis*, 1938-1939-1940;

Orazio Costa, *Quaderno 2*, 16 gennaio 1948 – 17 febbraio 1951;

Orazio Costa, *Quaderno 2 bis*, 1940-1941-1942;

Orazio Costa, *Quaderno 3*, 4 febbraio 1943 – 29 agosto 1943; 25 febbraio 1951 – 30 dicembre 1951;

Orazio Costa, *Quaderno 4*, 1941;

Orazio Costa, *Quaderno 5*, 27 febbraio 1955 – 1 febbraio 1958;

Orazio Costa, *Quaderno 5 bis*, 1939-1940;

Orazio Costa, *Quaderno 6*, 4 febbraio 1958 – 21 dicembre 1958;

Orazio Costa, *Quaderno 7*, 23 dicembre 1958 – 16 maggio 1959;

Orazio Costa, *Quaderno 7 bis*, non datato; 1944-1945;

Orazio Costa, *Quaderno 8*, 15 maggio 1959 – 28 dicembre 1959;

Orazio Costa, *Quaderno 8 bis*, gennaio-marzo 1941; 18 settembre 1941;

Orazio Costa, *Quaderno 9*, 28 dicembre 1959 – 7 novembre 1960;

Orazio Costa, *Quaderno 10*, 8 novembre 1960 – 16 gennaio 1961;

Orazio Costa, *Quaderno 10 bis*, non datato;

Orazio Costa, *Quaderno 11*, 16 gennaio 1961 – 11 aprile 1961;

Orazio Costa, *Quaderno 12*, 12 aprile 1961 – 21 maggio 1962;

Orazio Costa, *Quaderno 13*, 22 maggio 1962 – 11 giugno 1963;

Orazio Costa, *Quaderno 14*, 22 Giugno 1963 – 19 Aprile 1964;

Orazio Costa, *Quaderno 15*, 25 aprile 1964 – 15 agosto 1965;

Orazio Costa, *Quaderno 16*, 25 agosto 1965 – 29 agosto 1966;

Orazio Costa, *Quaderno 17*, 1 settembre 1966 – 16 aprile 1967;

Orazio Costa, *Quaderno 18*, 22 aprile 1967 – 9 aprile 1968;

Orazio Costa, *Quaderno 19*, 13 aprile 1968 – 9 settembre 1968;

Orazio Costa, *Quaderno 20*, 10 settembre 1968 – 19 gennaio 1969;

Orazio Costa, *Quaderno 21*, 29 gennaio 1969 – 6 maggio 1969;

Orazio Costa, *Quaderno 22*, 4 maggio 1969 – 30 marzo 1970;

Orazio Costa, *Quaderno 23*, 31 marzo 1970 – 12 settembre 1970;

Orazio Costa, *Quaderno 24*, 12 settembre 1970 – 5 ottobre 1971;

Orazio Costa, *Quaderno 25*, 5 ottobre 1971 – 20 ottobre 1972;

Orazio Costa, *Quaderno 26*, 22 ottobre 1972 – 5 giugno 1974;

Orazio Costa, *Quaderno 27*, 5 giugno 1974 – 21 novembre 1975;

Orazio Costa, *Quaderno 28*, 6 dicembre 1975 – 30 giugno 1977;

Orazio Costa, *Quaderno 29*, 17 giugno 1977 – 17 marzo 1979;

Orazio Costa, *Quaderno 30*, 16 maggio 1978 – 12 marzo 1981;

Orazio Costa, *Quaderno 31*, 12 marzo 1981 – 27 gennaio 1983;

Orazio Costa, *Quaderno 32*, 27 gennaio 1983 – 28 ottobre 1983;

Orazio Costa, *Quaderno 33*, 8 ottobre 1983 – 19 dicembre 1984;

Orazio Costa, *Quaderno 34*, 21 dicembre 1984 – 14 ottobre 1985;

Orazio Costa, *Quaderno 35*, 19 ottobre 1985 – 4 ottobre 1986;

Orazio Costa, *Quaderno 36*, 6 ottobre 1986 – 3 luglio 1987;

Orazio Costa, *Quaderno 37*, luglio 1987 – 28 gennaio 1988;

Orazio Costa, *Quaderno 38*, 28 gennaio 1988 – 11 aprile 1989;

Orazio Costa, *Quaderno 39*, 25 aprile 1989 – 13 luglio 1990;

Orazio Costa, *Quaderno 40*, 13 luglio 1990 – 12 settembre 1991;

Orazio Costa, *Quaderno 41*, 13 settembre 1991 – 2 febbraio 1993;

Orazio Costa, *Quaderno 42*, 27 gennaio 1993 – 3 marzo 1994;

Orazio Costa, *Quaderno 43*, 7 marzo 1994 – 27 agosto 1995;

Orazio Costa, *Quaderno 44*, 29 agosto 1995 – 30 maggio 1998;

Orazio Costa, *Quaderno 45*, 18 gennaio 1947 – 2 febbraio 1951; 5 agosto 1998 – 29 agosto 1999;

Orazio Costa, *Quaderno 46*, 29 agosto 1999 – 4 novembre 1999;

Compagnia del Quirino, *Repertorio*, dattiloscritto;

Silvio D'amico, *Chi è di scena? Cronache del teatro drammatico*, 30.04.1952;

Silvio D'amico, *Chi è di scena? Cronache del teatro drammatico*, 06.09.1952;

*Documenti famiglia Costa*;

Primo Gruppo Artistico, *Atto costitutivo*, 25.11.1948, dattiloscritto;

Piccolo Teatro della Città di Roma, *Scrittura privata*, 03.12.1948, dattiloscritto;

Piccolo Teatro della Città di Roma, *Richiesta di agibilità*, [s.d.], dattiloscritto;

Piccolo Teatro della Città di Roma, *Contratto d'affitto del Teatro delle Arti*, dattiloscritto;

Piccolo Teatro della Città di Roma, *Contratto d'affitto Teatro Valle*, 28.05.1953, dattiloscritto;

Piccolo Teatro della Città di Roma, *Preventivo di massima per la messinscena della "Turandot" di Carlo Gozzi da eseguirsi nel Teatro della Fenice di Venezia*, 03.12.1953, dattiloscritto;

Piccolo Teatro della Città di Roma, *Costituzione società a responsabilità limitata Piccolo Teatro della Città di Roma*, dattiloscritto;

Piccolo Teatro della Città di Roma, *Don Giovanni*, programma di sala;

Piccolo Teatro della Città di Roma, *Macbeth*, programma di sala;

Piccolo Teatro della Città di Roma, *L'aiuola bruciata*, programma di sala;

Piccolo Teatro della Città di Roma, *L'ultima stanza*, programma di sala;

Piccolo Teatro della Città di Roma, *Le donne dell'uomo*, programma di sala;

Teatro Eliseo, *La dodicesima notte*, programma di sala;

Teatro Quirino, Compagnia Giovane, *Molto rumore per nulla*, programma di sala;

Amministrazione Regia Accademia d'Arte Drammatica Roma, *Scheda personale*, formulata dall'Alto Commissariato Aggiunto per l'Epurazione;

*Lettera dell'Accademia d'Arte Drammatica al Direttore superiore di dogana di Roma – San Lorenzo*, 09.12.1948;

*Lettera dell'A.L.I. a Orazio Costa*, 19.10.1946;

*Lettera dell'A.L.I. a Orazio Costa*, 12.11.1946;

*Lettera dell'A.L.I. a Orazio Costa*, 20.11.1946;

*Lettera dell'A.L.I. a Orazio Costa*, 19.02.1947;

*Lettera dell'A.S.T. a Eugenio Cappabianca*, 27.11.1953;

*Lettera di Camillo Bassotto a Orazio Costa*, 22.05.1954;

*Lettera di Sem Benelli a Orazio Costa*, 03.02.1949;

*Cartolina di Ugo Betti a Orazio Costa*, 24.01.1938;

*Cartolina di Ugo Betti a Orazio Costa*, [s.d.; 1938];

*Cartolina di Ugo Betti a Orazio Costa*, 01.08.1946;

*Lettera di Ugo Betti a Orazio Costa*, 06.10.1946;

*Lettera di Ugo Betti a Orazio Costa*, 08.10.[1946];

*Lettera di Ugo Betti a Orazio Costa*, 07.09.1948;

*Lettera di Alessandro Brissoni a Silvio D'Amico*, 15.10.1946;

*Lettera di Manlio Busoni a Orazio Costa*, 12.09.1953;

*Lettera di Manlio Busoni a Orazio Costa*, 14.09.1953;

*Lettera di Eugenio Cappabianca a Orazio Costa*, 18.11.1945;

*Lettera di Simona Carlucci a Orazio Costa*, 18.09.1987;

*Lettera di Annamaria Cascetta a Orazio Costa*, 03.06.1994;

*Lettera di Annamaria Cascetta a Orazio Costa*, 08.06.1994;



*Lettera di Felice Casorati a Orazio Costa, 22.11.1947;*

*Lettera di A.M. Cassandre a Orazio Costa, 25.10.1948;*

*Lettera di A.M. Cassandre a Orazio Costa, 30.11.1948;*

*Lettera di A.M. Cassandre a Orazio Costa, 22.12.1948;*

*Lettera di Adolfo Celi a Orazio Costa, 04.09.1946;*

*Lettera di Orazio Costa a Italteatro, 25.06.1945;*

*Lettera di Orazio Costa a Eugenio Saccenti, 09.12.1946;*

*Lettera di Orazio Costa a Paolo Salviucci, 28.01.1949;*

*Lettera di Orazio Costa a Sem Benelli, 03.02.1949;*

*Lettera di Orazio Costa a Sua Eccellenza l'Ambasciatore di Francia, s.d.;*

*Lettera di Tullio Covaz a Orazio Costa, 23.08.XIV, [1936];*

*Lettera di Tullio Covaz a Orazio Costa, 30.09.XIV, [1936];*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 14.07.1941;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 21.07.1941;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 18.03.1942;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 11.10.1944;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 11.10.1944;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 14.10.1944;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 18.08.1946;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 20.08.1946;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 21.08.1946;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 22.08.1946;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 19.09.1946;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa e a Eugenio Saccenti, 20.09.[1946];*

*Lettera di Silvio D'Amico a Paolo Grassi, 02.10.1946;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 02.10.1946;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 10.10.1946;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Eugenio Saccenti, 22.08.1946;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Eugenio Saccenti, 18.12.1946;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 05.01.1948;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 30.03.1951;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 03.07.1951;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 15.07.1951;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 23.07.1951;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 04.08.1951;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 19.08.1951;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Orazio Costa, 06.05.1952;*

*Lettera di Silvio D'Amico a Luciano Mondolfo, 18.08.1946;*

*Lettera dell'avv. Giovanni de Anna a Orazio Costa, 25.11.1953;*

*Lettera dell'avv. Giovanni de Anna a Orazio Costa, 18.12.1953;*

*Lettera dell'Ente Provinciale per il Turismo alla Direzione del Piccolo Teatro della Città di Roma, 12.11.1953;*

*Lettera dell'Ente Provinciale per il Turismo alla Direzione del Piccolo Teatro della Città di Roma, 15.01.1954;*

*Lettera di Vittorio Gassman a Orazio Costa, 30.09.1946;*

*Cartolina di Vittorio Gassman a Orazio Costa, 07.10.1946;*

*Lettera di Vittorio Gassman a Orazio Costa, 23.12.1946;*

*Lettera di Vittorio Gassman a Orazio Costa, [s.d.];*

*Lettera di Gianna Gazzini a Orazio Costa, 17.11.1952;*

*Lettera di Gianna Gazzini a Eugenio Cappabianca, 30.11.1953;*

*Cartolina di Giorgio Federico Ghedini a Orazio Costa, 07.03.1948;*

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 24.11.1945;*

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 14.12.1945;*

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 10.07.[s.a.];*

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, [s.d.];*

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 17.06.1946;*

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 23.06.1946;*

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 27.07.1946;*

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 29.09.1946;*

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 03.11.1946;*

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 23.04.1947;*

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 04.12.1947;*

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 23.01.[1948];*

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 27.01.[1948];*

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 31.01.1948;*

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 18.05.1948;*

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 04.07.1948;*

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 10.07.1948;*

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 02.08.1948;*

*Telegramma di Paolo Grassi a Orazio Costa, 24.08.1948;*

*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 21.12.1948;*  
*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 29.01.1949;*  
*Telegramma di Paolo Grassi a Orazio Costa, 12.02.1949;*  
*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 11.03.1949;*  
*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 12.03.1949;*  
*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 14.03.1949;*  
*Lettera di Paolo Grassi a Orazio Costa, 16.04.1949;*  
*Lettera di Graham Greene a Orazio Costa, 20.11.1953;*  
*Telegramma di Graham Greene a Orazio Costa, 20.11.1953;*  
*Lettera di George Hill a Orazio Costa, 09.10.1948;*  
*Lettera dell'IDI a Orazio Costa, 09.11.1950;*  
*Lettera di Italteatro a Orazio Costa, 25.06.1945;*  
*Lettera di A.M. Julien a Orazio Costa, 19.10.1948;*  
*Lettera di A.M. Julien a Orazio Costa, 24.11.1948;*  
*Lettera di A.M. Julien a Orazio Costa, 01.12.1948;*  
*Lettera di A.M. Julien a Orazio Costa, 04.12.1948;*  
*Lettera di Henri Lambert a Orazio Costa, 15.11.1948;*  
*Lettera di Henri Lambert a Orazio Costa, 03.12.1948;*  
*Lettera di Henri Lambert a Orazio Costa, 15.12.1948;*  
*Lettera di Henri Lambert a Orazio Costa, 15.02.1949;*  
*Lettera di Mario Labroca a Orazio Costa, 27.01.1948;*  
*Lettera di Franco Malatini a Orazio Costa, 27.11.1953;*  
*Lettera di Vinicio Marinucci a Vito Pandolfi, 06.11.1945;*

*Lettera de «Il Mondo» a Orazio Costa, 01.12.1945;*

*Lettera de «Il Mondo» a Orazio Costa, 19.12.1945;*

*Lettera de «Il Mondo» a Orazio Costa, 16.01.1946;*

*Lettera di Eugenio Montale a Orazio Costa, 21.08.1948;*

*Lettera di Eugenio Montale a Orazio Costa, 22.09.1948;*

*Lettera di Eugenio Montale a Orazio Costa, 11.10.1948;*

*Lettera di Vito Pandolfi a Orazio Costa, 17.11.1945;*

*Lettera di Vito Pandolfi a Orazio Costa, 01.07.[1946];*

*Lettera di Vito Pandolfi a Orazio Costa, 02.08.1946;*

*Lettera di Pompeo Pastorini a Orazio Costa, 14.09.1945;*

*Lettera del Poligono a Orazio Costa, 31.03.1947;*

*Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma, 13.11.1952;*

*Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma, 06.12.1952;*

*Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma, 10.12.1952;*

*Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma, 24.12.1952;*

*Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma, 09.01.1953;*

*Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma, 15.01.1953;*

*Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma, 03.02.1953;*

*Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma, 06.02.1953;*

*Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma, 09.02.1953;*

*Lettera della Presidenza del Consiglio dei Ministri al Piccolo di Roma, 07.03.1953;*

*Lettera della Rai alla Direzione del Piccolo Teatro della Città di Roma, 08.01.1954;*

*Lettera di Eugenio Saccenti a Orazio Costa, 01.10.1946;*

*Telegramma di Eugenio Saccenti a Orazio Costa, 22.02.1947;*

*Lettera di Eugenio Saccenti a Teofilo Mariani, 26.12.1946;*

*Lettera di Ferdinando Sacerdoti alla Direzione Generale dello Spettacolo, 18.01.1949;*

*Lettera di Guido Salvini al Direttore superiore di dogana di Roma – San Lorenzo, 08.12.1948;*

*Lettera del Soprintendente del Teatro La Fenice di Venezia a Orazio Costa, 07.04.1954;*

*Lettera di Giorgio Strehler a Orazio Costa, 1948;*

*Lettera di Luigi Squarzina a Orazio Costa, 04.11.1945;*

*Cartolina di Luigi Squarzina a Orazio Costa, 09.11.1945;*

*Telegramma di Luigi Squarzina a Orazio Costa, 09.11.1945;*

*Lettera di Luigi Squarzina a Orazio Costa, 12.11.1945;*

*Cartolina di Luigi Squarzina a Orazio Costa, 23.11.1945;*

*Cartolina di Luigi Squarzina a Orazio Costa, 29.11.1945;*

*Lettera di Luigi Squarzina a Orazio Costa, 03-04.01.1946;*

*Lettera di Adolfo Zajotti a Orazio Costa, 13.08.1953;*

*Lettera di Adolfo Zajotti a Orazio Costa, 07.09.1953.*