

Ars Una. L'insegnamento del metodo mimico dopo Orazio Costa

Laura Piazza

ABSTRACT *Ars Una*. The teaching of the mimic method after Orazio Costa

The article investigates the teaching of the mimic method after Orazio Costa. Nourished by poetic, philosophical and neuroscientific instances, the mimic method was imparted by Costa to generations of students, firstly at the Accademia Nazionale d'Arte Drammatica and at the Centro Sperimentale di Cinematografia and, later, at the Centro di avviamento all'espressione in Florence and at the Scuola di espressione e interpretazione scenica in Bari. Aware that a failure to formalize the method would compromise its diffusion, Costa leaves the future of the method to his pupils, giving them the task of continuing the inseparable paths of research and teaching. The article is based on some interviews made with several currently active teachers, during which the main questions that remained opened in the dialogue with Costa were addressed: their condition as students; his passing the baton to them of; the content that their teaching and research on the method has pursued; finally, the issues regarding the education of a new generation of teachers.

KEYWORDS Orazio Costa, mimic method, theatrical pedagogy.

1. Metodo mimico: una difficile formalizzazione

Il metodo mimico, elaborato da Orazio Costa a partire dagli anni Cinquanta, è stato la dorsale di una più complessa teoria di riforma della scena. Esso si fonda sul principio dell'analogia poetica, sull'istintiva inclinazione dell'uomo a sentirsi somigliare alle cose, nominandole e suscitandole come per la prima volta. Un indirizzo di ricerca che dall'espressività attoriale slitta a quella dell'uomo *tout court*; nell'interprete della scena, semplicemente, si manifesta più intensamente e consapevolmente quella che per Costa è la vocazione essenziale dell'essere uomo: essere poeta e creatore in tutte le situazioni primarie, ossia nei momenti di maggiore intensità vitale. Sostenuta da istanze poetiche, filosofiche e neuroscientifiche, la mimica o mimesica¹ è stata impartita da Costa a generazioni di allievi, presso l'Acca-

1. Nel 1983, Costa delinea una definizione specifica per i due concetti, descrivendo la mimica come una pratica e la mimesica come lo studio approfondito di tale pratica e delle possibilità d'influire attraverso essa «anche sulle più teoriche attività del pensiero scientifico e filosofico, senza escludere quelle legate per via mistica ed ascetica (che potrebbe essere una sublimazione della mimica) alle massime

demia Nazionale d'Arte Drammatica (1944-1976); il Centro Sperimentale di Cinematografia (1956-1967); il Conservatorio di Santa Cecilia (1967-1972); a più riprese, sempre negli anni Sessanta, presso l'Institut des arts de diffusion a Bruxelles. In maniera sistematica e esclusiva poi, a partire dal 1979, a Firenze, presso il Centro di avviamento all'espressione e nell'unico triennio della Scuola di espressione e interpretazione scenica di Bari (1985-1988).

Costa era consapevole che la mancata formalizzazione della pratica mimica ne avrebbe compromesso la diffusione. Negli ultimi anni di vita, si era fatta, per questo, urgente l'esigenza di consegnare un testo che potesse almeno fissare i presupposti di un'idea al cui approfondimento aveva rivolto la sua esistenza. Sono tanti gli incipit di saggi di teoria mimica lasciati a uno stato embrionale, ancora di più i quaderni di note personali in partenza destinati, sin dal titolo, a essere "quel breviario" di mimica, che poi, impercettibilmente, cambiavano vocazione e forma:

putroppo da parte mia c'è la colpa di aver pensato molto di più a esprimermi da scrittore, anziché da divulgatore di un metodo e il metodo tuttora manca di un vero testo fondamentale. Non so se mi riuscirò a farlo, ma nei miei quaderni c'è quasi tutto, basterà cercarlo, ordinarlo, c'è tutto anche nelle sue conseguenze più estreme delle quali raramente a scuola parlo².

114

Già nel 1963, riflettendo per un'inchiesta di «Sipario»³ su Stanislavskij e sul destino del metodo dopo la sua morte, Costa aveva definito «disperante e forse disperata» la ricerca sulla condizione creativa condotta dal maestro russo negli ultimi anni. In lui rintracciava un atteggiamento che non gli era estraneo: la tentazione di arrendersi all'analitico, per difficoltà di sintesi, che aveva indotto Stanislavskij, negli anni della maturità, più che a formalizzare il suo metodo, a raccogliere i dati di una rigorosa analisi empirica, quelli della sua esperienza di didatta e artista della scena, talvolta in contrasto tra loro: «lavoro da trentacinque anni sulle leggi della creazione», asseriva il maestro russo nel 1936, «ho creato il sistema e ancora lo sto rivedendo»⁴. Un'incoerenza fisiologica che secondo Costa aveva indotto chi ne raccoglieva l'eredità a premettere severe convinzioni: «accettate a questo o a quel grado di maturazione sotto questo o quello spirito come guide di lavoro da chi ha trovato più facile giurare *in verba magistri* che continuare il lavoro

intuizioni della teologia» (O. Costa, quaderno 32, 2 febbraio 1983). I brani inediti costiani riportati nel presente lavoro sono tratti dai quarantasei quaderni di note personali contenuti presso l'Archivio Orazio Costa del Teatro della Pergola di Firenze. La catalogazione dei materiali in archivio non è stata ancora completata; pertanto, per i rimandi di questo saggio, ci si limiterà a indicare il numero del quaderno e la data di stesura del brano citato.

2. O. Costa, *Intervista inedita* (1992), in L. Piazza, *L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa*, Titivillus, Pisa 2018, p. 216.

3. *Inchiesta tra i registi sul metodo in Italia. Qual è stata l'influenza della lezione di Stanislavskij sulla sua opera?*, in «Sipario», numero speciale dedicato a Konstantin Stanislavskij, XVIII, 206, 1963, pp. 54-55.

4. Citazione di K. Stanislavskij in J. Benedetti, *Stanislavskij. La vita e l'arte. La biografia critica definitiva*, prefazione di F. Ruffini, vol. II, Dino Audino, Roma 2007, p. 431.

d'indagine osservando i problemi nuovi che si presentavano di volta in volta. Nuovi perché non visti da S.[tanislavskij] o perché proposti da nuove condizioni storiche o tecniche»⁵. Nel suggerimento che Costa offre ai seguaci stanislavskijani – quello di studiarne l'opera cercando di distinguere in essa il contingente dall'universale – si coglie un invito rivolto anche ai propri allievi, invitati a attuare sul materiale teorico ospitato nei quaderni un processo di storicizzazione, di discernimento tra ciò che ha una sua ragione storica di apparire e ciò che ha invece una ragione individuale inalienabile. Le scelte espressive degli scritti di Stanislavskij possono, inoltre, aver inciso sul particolare procedere della scrittura costiana (tra l'altro, tra le ipotesi di costruzione avanzate da Costa per il suo breviario di mimica mai realizzato vi era, sul modello stanislavskijano, la forma semi-letteraria e quella dialogica, maestro-allievo). Non è difficile estendere alla “struttura” dei quaderni costiani – con un andamento rigorosamente cronologico in cui vita e ricerca si intersecano senza soluzione di continuità – quanto Ruffini sintetizza rispetto all'impianto del *Lavoro dell'attore su se stesso*: quel libro, presentando il materiale nell'ordine in cui si era accumulato, propone un ordinamento cronologico del Metodo (con le ripetizioni e le contraddizioni evidenziate da Costa) e svela, in tal modo, che «“non c'è nessun sistema”. La scienza della biografia si proietta nella biografia della scienza, o semplicemente vi si ripropone»⁶. A Costa non resta, dunque, che demandare il delicato – e forse irrealizzabile – compito di ricomporre il libro sulla mimica ai suoi allievi, cui spetterà «darsi la pena di tirarlo fuori»⁷ dagli appunti compilati per più di sessant'anni, districandosi nel flusso sempre più abbondante di analogie, ridondanze e contraddizioni, appunto.

Dopo la morte di Orazio Costa, nel 1999, il metodo mimico è stato impartito dai discepoli diretti all'interno di alcune delle principali istituzioni italiane dedicate alla formazione dell'attore – dall'Accademia Nazionale di Arte Drammatica, al Centro Sperimentale di Cinematografia, alla Scuola del Teatro Stabile di Genova, al Teatro Nazionale della Toscana –, nelle Università e in corsi spuri, privi del sostegno di un'istituzione di riferimento, eppure essenziali per mantenere attiva l'energia carsica della ricerca, sempre pronta a rimettersi in moto pienamente in condizioni più favorevoli.

5. O. Costa, quaderno 13, s.d. [giugno 1963]. Non diversamente, d'altro canto, affronterà la questione Fabrizio Cruciani, per cui il lavoro dell'attore non può essere trasmesso oralmente o per iscritto ma studiato solo attraverso la pratica: «i libri di Stanislavskij appaiono nell'ultima parte della sua vita. L'età della scrittura non segnò l'età della teorizzazione, della filosofia del teatro e sul teatro: fu, ancora una volta, e paradossalmente, malgrado le pagine scritte, una trasmissione nella pratica. Per questo, l'intento di Stanislavskij appare ciclopico e resta ben lontano dall'essere concluso» (F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, premessa di C. Meldolesi, Editori & Associati, Roma 1995, p. 115).

6. F. Ruffini, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 36. Sulla questione si rimanda, tra la vasta bibliografia, oltre al capitolo *Trasmettere l'esperienza* del volume appena citato e alla biografia critica di Benedetti, allo specifico articolo di Ruffini, *Romanzo pedagogico. Uno studio sui libri di Stanislavskij*, in «Teatro e Storia», VI, 1, 1991, pp. 3-55.

7. O. Costa, quaderno 44, 8-10 agosto 1996.

Il presente lavoro non vuole essere un momento di sintesi e di valutazione della mimesica, ma un approfondimento sullo stato attuale del suo insegnamento e a ben vedere, riflettere oggi su chi siano i maestri di metodo mimico attivi in Italia e su quali siano le caratteristiche del loro insegnamento, significa innanzitutto scoprire che allievi siano stati. Infatti, se Costa non è riuscito o non ha voluto formalizzare le premesse teoriche del metodo ha, invece, fino agli ultimi istanti di vita, puntato l'attenzione su ogni singolo discepolo perché approfondisse l'insegnamento e lo studio della mimesi, operazioni strettamente connesse tra loro; ogni allievo con una peculiarità da offrire alla ricerca sul metodo e da declinare nel suo magistero. Base di questo lavoro sono lunghi colloqui⁸ intercorsi con i maestri attualmente attivi – Mirella Bordoni, Marisa Crussi, Domenico Galasso, Anna Laura Messeri, Alessandra Niccolini, Pier Paolo Pacini, Marcello Prayer, Gilberto Scaramuzzo – che hanno affrontato le principali questioni rimaste sospese nel dialogo spezzato con Costa: la loro condizione di allievi; il passaggio di testimone; la fedeltà agli schemi di lezioni proposti dal maestro; il passaggio dalla mimica corporea a quella vocale; la cifra specifica che il loro insegnamento e la loro ricerca sul metodo hanno perseguito; infine, le ipotesi sulla formazione di una nuova generazione di insegnanti.

2. Dal Cae al ritorno in Accademia

La maggior parte dei docenti di metodo mimico ha gravitato intorno al Centro di avviamento all'espressione di Firenze (Cae), prima scuola di educazione all'espressione e sollecitazione dell'istinto mimico, inaugurato nel dicembre 1978 e promosso e sostenuto economicamente dall'Assessorato alla cultura e alla pubblica istruzione del capoluogo toscano (che dopo soli due anni inizierà a dirottare i finanziamenti sulla Bottega teatrale di Vittorio Gassman)⁹. Il Centro nasce con una forte vocazione territoriale, rivolgendosi non solo a allievi attori ma anche a giovani, insegnanti e operatori già impegnati sul territorio, allo scopo di insinuare il germe dell'approccio mimico nello studio delle discipline artistiche, e rimandando, come recita il primo numero del notiziario edito dal Centro, «la formazione della scuola di teatro al momento finale di un ampio e organico processo didattico»¹⁰. Come ricorda Anna Laura Messeri¹¹:

8. Tutti i colloqui, da cui sono stati estratti i brani citati, si sono svolti tra febbraio e maggio 2022.

9. Oltre alle note dei quaderni, documento utile a ricostruire le intenzioni originarie del progetto costiano è il dattiloscritto del 1977 intitolato *Una scuola d'interpretazione scenica secondo il metodo mimico ideato e seguito da Orazio Costa Giovangigli* (fald. 14, 18 pp.; poi pubblicato in G.G. Colli, *Una pedagogia dell'attore. L'insegnamento di Orazio Costa*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 215-227). Per un'analisi dell'effettiva realizzazione del progetto ci permettiamo di rimandare a L. Piazza, *Il teatro per cambiare l'uomo. Il Centro di avviamento all'espressione di Orazio Costa*, in «Costellazioni», numero su *Teatro e processi pedagogici* diretto da L. Mango, VII, 23, 2023, in c.d.s.

10. «Mim. Notiziario del Centro di avviamento all'espressione», I (1979), s.i.p.

11. Attrice, docente di metodo mimico (Cae), direttrice per trent'anni della Scuola per attori del

per dare vita al progetto fiorentino, Costa istituì il Gruppo Mim legalmente formato da lui, da Giuseppe Manzari¹² e da me, suoi ex allievi in cui aveva piena fiducia. Fu quella l'occasione di riprendere più stretti contatti con lui dopo che ognuno aveva fatto le sue esperienze in giro (ci eravamo diplomati parecchi anni prima). Aderimmo subito, lui ci spiegò cosa aveva in mente e senza assegnare ruoli specifici, ci impegnò nella conduzione dei corsi più diversi.

Nel 1984, trascorso il triennio di prova che avrebbe dovuto ratificare l'impegno produttivo del Comune di Firenze, gli esigui sostegni riversati sul Cae iniziano a destare delle preoccupazioni. Costa si rende conto di non avere gli strumenti economici e organizzativi per poter sviluppare all'interno del centro fiorentino un serio iter di formazione professionale. Insiste perciò nel convertire le energie del Cae nei laboratori per non professionisti e nella militanza pedagogica con bambini, fragili e anziani. Per questo motivo, d'altra parte, aveva scelto di intitolare la sua creatura Centro di avviamento all'espressione e non scuola o accademia: il Cae era un centro di didattica espressiva, con l'obiettivo di formare uomini, prima che attori, «con una coscienza particolarmente esacerbata di ciò che ci fa uomini, di ciò che ci fa metri della natura»¹³. Come ricorda Marcello Prayer¹⁴, l'apertura a non aspiranti attori era stata vitale per la ricerca sul metodo: «Il Cae era proprio per questo motivo un campo di studio immenso. Costa, però, ci chiedeva di chiarire subito, quando ci rivolgevamo a amatori, che quella non era formazione ma “elementare informazione”». Uno dei limiti di operazioni di questo tipo risiede, infatti, nel fraintendimento tra corsi formativi e informativi, tra professione e diletterantismo. Presso il Cae, Costa e i suoi collaboratori formeranno allievi atipici, non professionisti e allo stesso tempo non semplici amatori, protagonisti di una terza via del teatro, in grado di caratterizzare una comunità cittadina, in cui il teatro diventa anche strumento privilegiato di intervento sui soggetti più deboli. Tra i docenti, Alessandra Niccolini¹⁵ è stata la più determinata a scindere i due livelli di diffusione della mimica e a riportare il focus sulla formazione professionale: «a differenza di Costa, che ha scelto di sperimentare il metodo con diverse categorie

Teatro Stabile di Genova; è autrice del volume *Le regole del gioco. Guida ai primi segreti della recitazione*, Franco Angeli, Milano 2022.

12. Pino (Giuseppe) Manzari, scomparso dopo una lunga malattia nell'aprile 2022, è stato uno dei più stretti collaboratori di Orazio Costa. Attore, regista e formatore, ha diretto, tra le altre cose, la Scuola di espressione e interpretazione scenica di Bari e la Scuola di Teatro “La Scaletta” di Roma.

13. O. Costa, quaderno 7, 16 maggio 1959; poi in Id., *Come può nascere l'attore*, in *L'attore dal teatro al cinema e alla televisione*, Atti del VI Convegno Internazionale delle Scuole di Cinema e Televisione, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1959, pp. 73-94.

14. Attore, docente di coro mimico (Cae, Scuola “Orazio Costa” del Teatro Nazionale della Toscana).

15. Danzatrice, docente di metodo mimico (Cae, Scuola di espressione e interpretazione scenica di Bari, Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, Scuola europea dell'attore, Scuola “Orazio Costa” del Teatro Nazionale della Toscana). A cura di Niccolini si ricorda la recente monografia: O. Costa, *Parlando del metodo mimico. Lezioni inedite trascritte*, a cura di A. Niccolini, prefazione di L. Lo Cascio, Dino Audino, Roma 2022.

sociali, il mio obiettivo sono sempre stati gli allievi attori. Sono stata convinta dal primo momento dell'efficacia della formazione garantita dalla pratica mimica». Un ulteriore elemento di debolezza del Cae, che ha avuto conseguenze di rilievo sulla ricezione del metodo, è stata la decisione di “mettere in scena” le esercitazioni mimiche. Gli esercizi mimici sono un processo, non l'obiettivo finale. A questa scelta non avveduta, Niccolini attribuisce la principale responsabilità delle accuse di enfasi riservate agli attori costiani e della diffusione del luogo comune per cui il metodo si riduce a una generica espressività corporea ispirata agli elementi naturali: «non deve stupire se la vulgata associ al metodo mimico l'immagine di agili interpreti colti in stato di apparente *trance* nell'atto di mimare il fuoco o l'acqua. Ma il metodo è originalità non disgiunta da precisione». Per raggiungerla è necessario predisporre un progetto educativo che le circostanze in cui si venne a creare il Cae non consentirono di sviluppare appieno ma che, al contrario, fu l'architrave della successiva esperienza formativa avviata da Costa.

Nel 1985, nasce in continuità con l'esperienza fiorentina e col sostegno del Consorzio Teatro Pubblico Pugliese, la Scuola di espressione e interpretazione scenica di Bari (chiusa dopo la conclusione del primo triennio, per la sospensione dei finanziamenti regionali). Rispetto a quella di Firenze, la scuola di Bari segna un passo avanti nella stesura di una didattica strutturata del metodo distribuita su tre anni (con un lavoro unicamente mimico per sette/nove ore al giorno), anche in virtù della cooperazione di allievi storici come Pino Manzari (direttore della scuola), Mirella Bordoni, Alessandra Niccolini e Ettore Toscano¹⁶. Oltre alle 30 ore settimanali riservate alla mimica, il programma educativo prevede gli insegnamenti di fisiologia, ginnastica, musica, fonetica, lettura e drammaturgia.

L'ultimo importante momento di formazione diretto da Costa si svolge in occasione di un inaspettato ritorno del regista come docente all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, dal gennaio del 1991 e l'agosto del 1992¹⁷. Una classe di allievi, studiatamente selezionati in base alle attitudini mimiche dal direttore Luigi Maria Musati e da Andrea Camilleri, è guidata da Costa, otto ore al giorno per cinque giorni la settimana. Si tratta della più lunga esperienza di insegnamento della mimica condotta in modo esclusivo da Costa, il primo anno concentrata intorno allo studio di una sola battuta di Sigismondo de *La vita è sogno* e del poemetto *Il nau-*

16. L'Archivio Costa accoglie relazioni e progetti relativi alla Scuola di Bari, tra questi, con il dettaglio del quadro complessivo dell'insegnamento della mimica e un prototipo di schema settimanale delle lezioni, il manoscritto del 1984 *Progetto di massima per una scuola di espressione e interpretazione scenica coordinata secondo il metodo mimico di Orazio Costa* (scat. RP 123, 26 pp.; poi pubblicato in G.G. Colli, *Una pedagogia dell'attore*, cit., pp. 267-284). Un capitolo specifico su questa esperienza, con la trascrizione di una lezione di Costa a Bari alla presenza dell'allievo di vecchia data Nino Manfredi, è pubblicato in M. Boggio, *Il corpo creativo. La parola e il gesto in Orazio Costa*, Bulzoni, Roma 2001, pp. 251-274.

17. Costa aveva lasciato l'insegnamento in Accademia nel 1976, decisione maturata dopo anni di tensioni conseguenti alla rivolta studentesca e alla successiva occupazione tra il 1967 e il 1969, che si accanirono particolarmente sulle sue lezioni, accusate di essere focalizzate troppo sulla creatività individuale e di essere anacronistiche rispetto alle esigenze del mercato e delle compagnie.

frago di Pascoli¹⁸ e, l'anno dopo, interamente dedicata all'*Amleto* di Shakespeare¹⁹. Un percorso che ha avuto come esito la formazione di alcuni dei principali interpreti dell'attuale scena teatrale e cinematografica italiana (sempre pronti a riconoscere al metodo mimico un ruolo centrale nella loro modalità interpretativa)²⁰.

3. Da allievi a maestri

Nell'ambito delle attività del Cae, Costa formalizza il passaggio da allievo a maestro: dopo alcuni anni di attività inizia a prevedere, infatti, dei momenti di formazione specifici curati direttamente da lui, che si svolgevano all'incirca una volta l'anno. Il particolare assetto del centro fiorentino, con i suoi numerosi corsi rivolti a non professionisti, rendeva d'altra parte necessario provvedere alla creazione di profili utili a infoltire le fila dei docenti.

Come ricorda Marisa Crussi²¹, questi corsi «prevedevano lezioni teoriche, tenute direttamente da Costa, con letture da Shakespeare, Manzoni (e riflessioni sui concetti costiani di nodo, temperie, parossismo)»²². I futuri maestri avevano a disposizione degli indici di lezioni da seguire, quelli predisposti da Costa e Niccolini per la Scuola di Bari e che ancora oggi costituiscono lo scheletro su cui ogni insegnante imposta la sua didattica. Anche l'avvicendamento all'insegnamento procedeva in modo mediato: Prayer, formato alla scuola di Bari e poi chiamato a inse-

18. In proposito, Domenico Galasso, allievo in quel corso, dichiara: «nonostante la perplessità di qualcuno di noi sull'indugiare tanto su pochi versi, Costa riuscì a farci comprendere il privilegio di poter studiare senza limiti di tempo una sola piccola cosa, essendo contenti di avere ancora tanto da capire. Quello studio diventa il *passé-partout* per tutto il resto».

19. *L'Amleto* è stato una vera ossessione per Costa, nonostante non sia mai riuscito a metterlo in scena in una forma diversa da uno studio di allievi. Il regista lavorerà alla sua traduzione del dramma shakespeariano fino agli ultimi mesi di vita. Per una ricostruzione della vicenda dell'*Amleto* costiano, si rimanda al volume, a cura di Mauro Paladini, *L'Amleto di Orazio Costa Giovangigli. Una vita trascorsa meditando sul testo di Shakespeare*, Consiglio Regionale della Toscana, Firenze 2014, in cui è pubblicata la mai ultimata traduzione.

20. Tra gli allievi: Alessio Boni, Pier Francesco Favino, Domenico Galasso, Fabrizio Gifuni, Luigi Lo Cascio, Sandra Toffolatti. Esito del corso sarà lo studio *Dalla tavola della mia memoria. Esercitazioni su Amleto*, che il regista tentò di distribuire ma che fu messo in scena, in forma di *work in progress*, unicamente al teatro antico di Taormina, nell'agosto del 1992 (cfr. M. Boggio, *Orazio Costa prova Amleto*, Bulzoni, Roma 1998).

21. Docente di metodo mimico (Scuola "Orazio Costa" del Teatro Nazionale della Toscana).

22. Nel lessico costiano, i nodi drammatici sono i culmini del dramma, verso cui tendono le azioni che li precedono e da cui si evolvono quelle che li seguono, innescando un mutamento dell'osservazione da parte del pubblico. La temperie è, invece, la "tonalità" emotiva dell'autore nel momento in cui ha concretizzato la sua creazione. Su questo punto si esercitano l'attività ermeneutica del regista, coscienza critica dello spettacolo, e dell'attore, incarnazione del poeta sulla scena. Nelle esercitazioni mimiche, infine, ci si sofferma sui fenomeni parossistici della natura (tempesta, incendio, maremoto, eruzione vulcanica): queste immagini riproducono in natura le esperienze più vivide dei personaggi da interpretare. Tra l'altro, Costa aveva intuito come l'istinto mimico si manifesti con più vigore in situazioni di particolare gioia, esaltazione, ma pure di lutto profondo, di dolore, in generale nei momenti di maggiore tensione psichica: lo studio del parossismo mimico può essere utile a controllarne l'attivazione e la dispersione.

gnare a Firenze, dichiara in proposito che «al Cae, prima di andare a fare lezione di mimica, dovevo rendicontare a Costa le mie intenzioni quotidiane di percorso. Lo stesso avveniva a fine giornata». Con pari attenzione Costa seguiva i corsi tenuti ai pazienti autistici da Pier Paolo Pacini²³ o ai detenuti del carcere di Turi, dove Prayer fu invitato a insegnare per otto mesi. Anche in quei casi era previsto un colloquio telefonico quotidiano per commentare gli esiti e programmare gli sviluppi dell'iter pedagogico. A dispetto di questi costanti confronti, la scelta di Costa fu quella di lasciare libertà nell'insegnamento. Come ricorda Domenico Galasso²⁴, allievo durante l'ultimo corso di Costa alla "Silvio d'Amico",

nel 1994 ci fu un incontro in Accademia tra gli allievi a lui più fedeli durante il quale alcuni di noi posero la questione della formazione dei docenti di mimica e del riconoscimento di uno status ufficiale per lo svolgimento di quel ruolo. Costa si oppose risolutamente, dicendoci che avremmo rischiato di sclerotizzare il metodo. L'insegnamento del metodo per lui doveva essere libero perché ogni docente l'avrebbe rimodellato su sé stesso.

L'autonomia di insegnamento lasciata da Costa è stata un azzardo e può aver limitato per certi versi il successo formativo del metodo, ma si configura come una scelta coerente con un percorso di ricerca che, a garanzia della sua vitalità, non può dirsi mai concluso.

È comune tra i maestri il riconoscimento di una condizione di non completa consapevolezza durante gli anni trascorsi come allievi di Costa: «per me era qualcosa di piacevole e liberatorio, l'unica situazione in cui mi sentissi completamente a mio agio nel mio corpo», osserva Crussi, seguita da Bordoni e Pacini. È la militanza da insegnanti a permettere nel tempo una più piena, anche se postuma, comprensione delle questioni cardine affrontate da Costa attraverso le sue esercitazioni guidate. Per alcuni, le preoccupazioni pedagogiche erano state già protagoniste degli ultimi dialoghi col maestro: come dichiarato da Prayer,

negli ultimi tempi, Costa era esausto ma elevatissimo. Con alcuni di noi ha mantenuto fino all'ultimo un colloquio intenso, un'interrogazione di quasi ventiquattro ore al giorno, una condivisione dell'arrovellamento per comprendere come entrare dentro le cose, dentro l'atomo che non sa la forma che darà. Mentre altre volte, invece, si diceva stanco e ci pregava di continuare al posto suo.

La costruzione di un rigore metodologico è stata centrale innanzi tutto per gli insegnanti che hanno dovuto inserire il metodo mimico in programmi strutturati d'insegnamento presso istituzioni per la formazione dell'attore. Già nel 1985, Niccolini, al fianco di Costa durante l'esperienza pugliese, aveva dovuto affrontare

23. Regista, docente di metodo mimico (Scuola "Orazio Costa" del Teatro Nazionale della Toscana), direttore del Cae.

24. Attore, regista, docente di metodo mimico (Piccolo Teatro "Orazio Costa" di Pescara, Università di Chieti).

questo scoglio: «mi è parso subito necessario, specie dopo che Costa mi aveva affidato il grosso dell'attività formativa della Scuola di Bari, costruire una didattica al servizio della pedagogia. Il metodo era una strada che procedeva verso una direzione precisa ma in quel momento bisognava trovare un modo per formare un allievo con esso». Uno sforzo analogo a quello di Messeri che, dopo essersi confrontata per la prima volta con l'insegnamento del metodo al Cae, viene chiamata a dirigere nel 1998 la Scuola del Teatro Stabile di Genova (dopo anni di insegnamento in quella sede come docente di recitazione), dove è obbligata a concepire integralmente il piano didattico: «l'idea di introdurre un po' di mimica venne gradualmente fino a diventare uno dei momenti imprescindibili. E lavorandoci più a fondo, ho poi elaborato un mio programma specifico ai fini della recitazione».

Ogni docente, poi, ha dovuto confrontarsi con i passaggi cruciali dell'apprendimento del metodo e con le questioni ancora aperte sul piano teorico. Tra queste, la priorità della mimica manuale, considerata da Costa la base della mimica corporea. Nello specifico, le sperimentazioni sulla "mano respirante", ispirategli dalle suggestioni ricevute dalla scultura di Auguste Rodin *La cattedrale*, sono state individuate da Costa come la prima accensione in lui dell'esperienza mimica. La mimica manuale è esaltata soprattutto dal Prayer pedagogo e attore, per cui «per comprendere il metodo bisogna partire dall'articolazione della mano, in quanto sintesi di tutto», mentre Galasso la rende protagonista dei corsi di lettura espressiva tenuti all'Università di Chieti e rivolti ai futuri insegnanti di letteratura italiana. In proposito, Prayer dichiara:

il metodo è la linfa del mio lavoro di attore, anche quando in compagnia sono l'unico a impiegarlo. Lo studio della parte comincia dalla "dizione magnificata", un solfeggio in musica delle battute, in cui "mastico" le parole alla ricerca della nitidezza, facendole diventare concime del corpo. Man mano che si affina la meccanica della parola, si entra nelle immagini, attraverso la mimica della mano. Dall'articolazione della mano si passa al resto del corpo. Bisogna entrare nel testo scritto in maniera fisica. Alla fine del processo, si deve fare un movimento di sottrazione.

Altro tema saliente è il passaggio dalla mimica corporea a quella vocale. Per alcuni decenni, Costa aveva scelto di stabilire delle tappe di appressamento alla mimica che prevedevano una posticipazione dell'accesso alla parola, con un riferimento dichiarato a Jacques Copeau (insistendo, così, nell'enfatizzare una filiazione che andrebbe, per alcuni aspetti, ridimensionata)²⁵. Ma, come è possibile riscon-

25. Molto è stato detto sull'influenza di Copeau sul metodo mimico di Costa, con la complicità di quest'ultimo, per quel sentimento di devozione e di attaccamento intimo al maestro francese mantenuto e proclamato per tutta la vita. Ma bisogna ricordare che Costa frequentò Copeau solo per un breve periodo, in un frangente in cui l'esperienza dei Copiaus era già terminata (più precisamente, viene presentato da Silvio D'Amico a Copeau nell'estate del 1936; nell'autunno del 1937 assiste alle prove di *Asmodée* e segue Copeau in Belgio per una *tournee* di letture drammatiche di classici; nel 1938 gli fa da assistente per l'allestimento di *Come vi garba* a Firenze; dopo molti anni di lontananza, il 16 ottobre 1949, tre giorni prima della morte del maestro, gli fa visita per l'ultima volta). Costa può avere forse

trare nei suoi quaderni e come confermano i maestri, Costa, intorno agli inizi degli anni Ottanta, chiese ai collaboratori di ristabilire insieme, sulla base delle esperienze conseguite fino a quel momento, quando integrare la mimica vocale a quella corporea. Sia per motivazioni pratiche, sia per coerenza con i presupposti teorici del metodo, voce e corpo da quel momento procedettero insieme; secondo Niccolini, «sarebbe stato un errore separare due spinte espressive organicamente collegate», e aggiunge: «io, in particolare, ho cercato di elaborare una didattica che portasse al parlato; la voce è un movimento interno del corpo, è tutto un atto mimico (come conferma la linguistica cognitiva). Anche durante le sperimentazioni di danza mimica pura impiegavo il suono. L'adesione corpo-voce è per me fondamentale». Un'opzione perseguita con convinzione anche da Messeri, che ricorda come l'impianto pedagogico concepito per la scuola di Genova si sia basato sulla coscienza del limite di una pratica che disgiunga il corpo dalla voce:

nel lavorare con aspiranti attori mi è sembrato che la scoperta della propria fisicità quale viene di solito praticata in vari corsi di mimica fosse appena sfiorata (o addirittura ignorata) quando si tocca il momento della parola. A questa fase dell'espressività umana ho quindi dedicato un secondo tempo immaginando una serie di esercizi mimici specifici miranti appunto a evidenziare l'unità organica dell'individuo.

122

Un elemento di continuità tra i maestri è l'avvio del percorso di formazione al metodo attraverso la mimica della natura; fedeli in questo all'insegnamento di Costa, per cui essa è sempre stata alla base di tutto l'iter didattico, in quanto utile a scatenare il senso mimico e renderlo consapevole. È Crussi a ricordare come il messaggio anche poetico della pedagogia costiana s'identifichi con l'invito all'osservazione dell'elemento naturale:

per addentrarsi nel metodo mimico bisogna partire dall'osservazione, in particolare, dall'osservazione della natura e dalla personalizzazione degli elementi naturali. Dal suo letto di ospedale, Costa, l'ultimo giorno di vita, osservando fuori dalla finestra disse: «Vedi quell'albero come si vuol mostrare?»²⁶. Questo è il messaggio poetico insito nel metodo, che anche per questo motivo non si rivolge semplicemente all'attore, ma all'uomo in genere. Il mio personale filone di ricerca è, dunque, il lavoro sull'elemento naturale, per cui è impossibile ripetere la stessa cosa e la medesima sperimentazione può procedere per anni.

approfondito la conoscenza delle pratiche condotte in Borgogna grazie alla figlia del regista, Majène (Marie-Hélène) Dasté, con cui mantenne rapporti personali a lungo, anche dopo la morte del padre. La proposta copeauiana è, certamente, un solido riferimento per lo sviluppo delle argomentazioni costiane sulla crisi rituale della scena e gli ispirerà l'idea di riproporre le fasi di appropriazione della realtà esterna sperimentate istintivamente nell'infanzia (dell'uomo e dell'umanità) come passaggi del percorso formativo dell'attore. Al netto di tutto ciò, ci pare innegabile riconoscere nel metodo mimico, elaborato per più di cinquant'anni e incastonato com'è nel principio del tutto originale dell'analogia poetica, una fisionomia irriducibile al magistero del francese (per ulteriori approfondimenti sulla questione ci permettiamo di rimandare al capitolo specifico in L. Piazza, *L'acrobata dello spirito*, cit., pp. 28-37).

26. A. Niccolini, *Nota della curatrice*, in O. Costa, *Parlando del metodo mimico*, cit., p. 26.

La mimica della natura, tuttavia, è trattata in maniera dissimile dai maestri. Nella maggior parte dei casi, nelle esercitazioni mimiche si procede dall'astratto al concreto (partendo, dunque, dalla mimesi di acqua, fumo, nuvole, fuoco e passando, successivamente, per esempio, a quella di albero, sasso, fiore), ma è possibile seguire un percorso esattamente opposto. È ancora una volta lo spirito analitico di Niccolini a motivare questa inversione di rotta:

partendo dalla mimica della natura bisogna, innanzi tutto, analizzare la qualità fisica degli elementi. Il celebre esercizio di mimica dell'acqua dovrebbe innanzitutto partire dal riconoscimento della qualità fisica dell'elemento naturale – la fluidità – da perseguire attraverso degli esercizi opportuni. Solo dopo aver trovato gli “specifici”, si potrà “diventare” zampillo, goccia, fiume, mare. L'esperienza della Scuola di Bari mi ha permesso di impostare il mio insegnamento sulla base di successivi “scalini”, con difficoltà progressive, dalle cose più concrete (terra, albero – da cui partiva Costa in Accademia) a quelle più astratte (difatti, propongo solo in ultimo la mimica del fuoco, perché a maggior rischio di genericità espressiva).

Un aspetto specifico dell'insegnamento del metodo mimico è stato affrontato da Prayer, che da Costa stesso è stato indirizzato verso l'approfondimento dello studio del coro mimico, da lui sperimentato in modo radicale sulla scena per la prima volta proprio in occasione del saggio di diploma di Prayer presso la scuola di Bari²⁷. L'impiego del coro è una delle costanti delle più note regie costiane, ma al coro Costa è ricorso con convinzione anche come strumento pedagogico. Seguendo in questa direzione, persuaso inoltre che la ricerca sul coro mimico possa essere portata avanti con successo anche con non attori, Prayer procede nel suo esercizio del coro come una vocazione:

lo studio del coro è un percorso lunghissimo, perché ha a che fare con una materia difficile, con una rosa di sensibilità individuali che devono raggiungere un grado di “cospirazione” capace di far esplodere la coralità nello spazio scenico. Nel lavoro sul coro, per amore di certa coralità medievale, Costa si era scontrato in un primo momen-

27. Nell'allestimento de *L'uomo nascosto*, corale con quadri da tragedie greche, il coefficiente teatrale dello spazio del coro, adottato in maniera esclusiva, si è prepotentemente rivelato. Come ricorda Prayer, «fino all'ultimo, Costa fu indeciso se andare in scena o no. Dopo una prova generale alle quattro di notte, andammo in scena con Costa che diresse dal vivo il nostro coro, apportando dei cambiamenti “in corsa” durante la prima, come un maestro davanti alla sua orchestra, tanto forte era ormai il controllo della materia. Memorabile fu in particolare il quadro relativo all'*Edipo re*, dove la voce di Edipo era la voce di tutti (maschi e femmine), calibrata con cura maniacale». La rilevanza dell'evento spettacolare è confermata da Galasso, tra il pubblico in quella occasione, che ricorda: «la sensazione fisica della voce-coro ideata per quell'allestimento resta per me indelebile: sentivo il mio corpo attraversato dal suono, quella voce mi muoveva» (*L'uomo nascosto*, testi di Eschilo, Sofocle, Euripide, Platone; con gli allievi della Scuola di espressione e interpretazione scenica di Bari; collaborazione di Pino Manzari; debutto al Meeting di Rimini 1989). In relazione alla pratica del coro mimico, si segnala la formazione a Firenze, all'indomani della scomparsa di Costa (1999), del Coro Drammatico “Renato Condoleo”, diretto da Paolo Bussagli, che per alcuni anni porta avanti l'insegnamento del coro mimico e del metodo in generale all'interno di corsi di recitazione rivolti a non professionisti.

to con l'unisono. Quando, però, si entra nel processo esecutivo ci si rende conto come l'unisono sia impraticabile, poiché sfugge continuamente. Per creare il coro, il maestro deve intuire ciascun volto fuor di maschera e far cantare l'essenza di ognuno. Il coro, nella sua umiltà, è umilmente carne della visione, è *ars una*. Dal punto di vista pedagogico, poi, è una pratica estremamente efficace, perché ognuno porterà nella sua interpretazione lo sforzo di tutti gli altri.

Peculiare è poi il percorso intrapreso da Mirella Bordoni²⁸, docente di recitazione al Centro Sperimentale di Cinematografia dalla fine degli anni Novanta. Rivolgendosi a futuri attori di cinema, la sua attenzione pedagogica si è soffermata principalmente sul primo piano. Dopo gli esercizi di mimica corporea (con l'impiego originale della pratica del *tableau vivant*) e vocale, Bordoni si focalizza sulla micromimica del volto, sul passaggio all'interiorizzazione, in cui il lavoro mimico pregresso può emergere solo "in trasparenza", e sugli esercizi di stasi-movimento-stasi. Il metodo si configura come un mezzo efficace per mantenere l'aggancio emotivo con la condizione ricercata nell'interpretazione; un impiego della mimica che talvolta è stato equivocato come un cedimento al lavoro sulla psicologia del personaggio, fermamente rifiutato da Costa. Ma Bordoni precisa, invece, che obiettivo della sua didattica del metodo è attivare e mantenere lo stato del personaggio tramite il corpo nella sua intrezza:

la micromimica del volto è il mio peculiare campo d'indagine. Un solo primo piano può arrivare a catturare l'essenza di un'interpretazione. Durante le lezioni usiamo spesso il metodo del *feedback*: gli allievi si riguardano in video e insieme commentiamo le loro esercitazioni. Spesso, l'esito di questa pratica è la scoperta del "proprio volto". Ci si vede come per la prima volta; sono veri e propri momenti di riconoscimento, di agnizione. Ci riappropriamo del nostro volto quando agisce la profondità del sentire.

Infine, un importante contributo alla ricostruzione delle premesse teoriche del metodo è stato offerto dalle ricerche sul piano filosofico, pedagogico e artistico di Gilberto Scaramuzzo²⁹, fondatore del MimesisLab-Laboratorio di Pedagogia

28. Attrice, regista, docente di metodo mimico (Cae, Scuola di espressione e interpretazione scenica di Bari, Centro Sperimentale di Cinematografia, Conservatorio teatrale "Diotaiuti" di Roma); è autrice del volume *Alle radici dell'espressività. Lezioni di recitazione secondo il metodo Costa*, Ensemble, Lecce 2017. Il training per l'attore cinematografico elaborato da Bordoni è protagonista di uno studio condotto da Sonia Bellavia e Marta Marchetti nell'ambito del PRIN F-ACTOR. *Forme dell'attorialità mediale contemporanea. Formazione, professionalizzazione, discorsi sociali in Italia (2000-2020)*. Si segnala, in proposito, l'intervista a Bordoni durante il workshop *Formare l'attore: l'eredità di Orazio Costa tra cinema e teatro*, a cura di S. Bellavia, M. Marchetti, E. Morreale, Teatro Ateneo, Università di Roma La Sapienza, maggio 2021 (<https://www.youtube.com/watch?v=E-Il2xbfOyo>).

29. Professore di Pedagogia generale e sociale (Università Roma Tre), attore, regista, docente di metodo mimico (Accademia Nazionale di Danza, Master in pedagogia dell'espressione), coordinatore del MimesisLab-Laboratorio di Pedagogia dell'Espressione; è autore dei volumi sul tema: *Paideia mimesis. Attualità e urgenza di una riflessione inattuale*, Anicia, Roma 2010; *Mimopaideia. Buone pratiche per una pedagogia dell'espressione*, Anicia, Roma 2011; *Educazione poetica. Dalla «Poetica» di Aristotele alla poetica dell'educare*, Anicia, Roma 2013.

dell'Espressione presso l'Università Roma Tre, che si occupa di costruire progetti internazionali collegati alla *Theatre Education*. Scaramuzzo ha sviluppato il suo percorso di ricerca a partire dalle teorie di Orazio Costa e di Edda Ducci, prima docente di filosofia dell'educazione in Italia, per offrire un profilo esistenziale alla filosofia dell'educazione, affrontando per esempio il problema di come rendere viva la parola all'interno del processo didattico. L'impiego del metodo mimico nell'educazione è un campo di indagine su cui aveva molto insistito lo stesso Costa e che Scaramuzzo ha sperimentato formando nella sua sede universitaria insegnanti e educatori, ma anche artisti che intendono lavorare nel campo dell'educazione, applicando il metodo durante lezioni non strutturate con la mimica manuale, ma anche – messi da parte i banchi – con quella dell'intero corpo, con l'obiettivo di far vivere ai futuri educatori le esperienze mimiche più immediate. Inoltre, come sottolinea Scaramuzzo, «in quelle occasioni si sperimenta pure la grande efficacia della mimesi della mimesi (mimesi di un atto mimico agito da un'altra persona), utile a livello educativo per spiegare come ognuno possieda un particolare sentimento della vita». Lo studioso ha inoltre indagato i risultati sorprendenti che si ottengono in circostanze particolari (come nel caso di anoressia, bulimia, malattia psichiatrica, ma anche di bambini della scuola dell'infanzia, di adulti che vogliono imparare a scrivere) quando si mette al centro la capacità mimica dell'uomo³⁰.

4. Il futuro del metodo

Resta aperta la questione relativa alla costruzione di una nuova classe di insegnanti, una seconda generazione formata da allievi diretti di Costa, cui sembra attualmente precluso un percorso di formazione idoneo. Non esistono, infatti, contesti pedagogici atti a assicurare quella continuità esperienziale di lunga durata e quella piena immersione nel metodo che aveva permesso la formazione dei primi docenti (si segnala, tra l'altro, che gli unici enti di formazione professionale per l'attore che prevedano attualmente l'insegnamento curriculare del metodo mimico sono il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma e la Scuola "Orazio Costa" del Teatro Nazionale della Toscana)³¹. Senza dubbio, la sede che avrebbe maggiori opportunità di realizzare un itinerario formativo di questo tipo è Firenze, erede naturale delle attività del Centro di avviamento all'espressione. Nel 1993, sei anni prima di morire, Costa si era trasferito al secondo piano dell'edificio del Teatro della Pergola di Firenze. Le attività del Cae, non più finanziato, non cessarono del tutto ma furono rimodulate e ospitate nelle stanze in cui egli avrebbe trascorso i suoi ultimi giorni. Nel 2015, a seguito del riconoscimento dello status di Teatro Nazionale della Toscana (Decreto teatri nazionali 2014), il Teatro

30. Sulla questione si rimanda al volume di Gilberto Scaramuzzo, *Mimopaideia*, cit.

31. Un caso a parte è rappresentato dal Piccolo Teatro "Orazio Costa" di Pescara, fondato nel 2011 da Domenico Galasso. Nonostante l'offerta formativa sia centrata sul metodo mimico, per via della mancanza di un solido sostegno da parte delle istituzioni che rende impossibile strutturare una didattica adeguata, i corsi si rivolgono a non professionisti (distinti per età).

della Pergola di Firenze (che dopo la morte di Costa aveva sempre assicurato un ideale proseguimento dell'attività del Cae e la divulgazione del metodo, impiegandolo in corsi non professionalizzanti rivolti a utenti di tutte le fasce d'età), ha inaugurato la Scuola per attori "Orazio Costa", diretta da Pier Paolo Pacini. La scuola ha diplomato due classi di allievi al termine di un percorso biennale, più un anno di specializzazione professionale. Nella sua programmazione, l'insegnamento del metodo mimico è avvenuto in maniera diversa tra il primo e il secondo corso. Più pervasiva nel primo, meno intensa nel secondo (anche a seguito della sospensione delle lezioni durante la pandemia covid). A Firenze, si è venuta a creare dopo quarant'anni la stessa dicotomia prodotta dalla compresenza di Cae e Bottega teatrale di Vittorio Gassman. In questo caso, alla Scuola per attori "Orazio Costa" si aggiunge, nel 2017, la scuola di perfezionamento "L'Oltrarno", finanziata dal Ministero nell'ambito delle attività del Teatro Nazionale della Toscana, diretta da Pier Francesco Favino e localizzata nel teatro del quartiere popolare di San Frediano che aveva accolto, negli anni Venti, Edward Gordon Craig. L'apparente momento di crisi ha offerto al Centro di avviamento all'espressione l'opportunità di affrancarsi dai doveri ministeriali, emancipandosi dall'obbligo di diplomare a cadenza regolare decine di attori, esito non in linea con i presupposti del metodo e con l'idea di formazione continua che gli è insita. Il progetto di riforma attualmente presentato al Ministero prevede, dunque, un ritorno alle attività originarie del Centro con una strutturazione diversificata di corsi aperti alla comunità e a temi non esclusivamente teatrali (comunicazione, espressività) all'interno dei quali, eventualmente, potranno essere individuate delle figure con qualità compatibili con l'approfondimento del metodo ai fini dell'interpretazione attoriale, che avverrebbe nel corso di un biennio successivo (per un numero di allievi non superiore a dieci). Il corpo docenti ricostruisce per quanto possibile, il nucleo storico degli allievi diretti di Costa ancora in attività: Niccolini, Prayer, Crussi, oltre allo stesso Pacini e a Marco Giorgetti, direttore del Teatro Nazionale della Toscana, allievo di Costa e suo stretto collaboratore. Un nucleo che negli ultimi anni si è messo a servizio di altre istituzioni (Scuola del Teatro "Biondo" Stabile di Palermo; Scuola di teatro "Luca Ronconi" del Piccolo Teatro di Milano) per tenere dei seminari e corsi di metodo agli allievi attori. È ancora un auspicio, invece, a dispetto di quanto suggerito da Costa, diventare sede operativa di un organismo preposto a rilasciare una "certificazione" che autorizzi all'insegnamento del metodo.

Sulla questione relativa alla formazione dei nuovi docenti, Pacini interviene sottolineando come «nell'ambito delle attività del nostro Centro fiorentino da anni cerchiamo di mantenere attiva una formazione permanente per insegnanti di metodo istruiti da allievi diretti di Costa. È la condizione per poter garantire un'ulteriore intensificazione dei corsi e una persistenza sul territorio delle nostre attività, nel segno di quanto avviato da Costa». Una prospettiva ottimistica e ancora non del tutto rodada che non somiglia all'opinione più diffusa tra gli altri maestri, che può essere sintetizzata dalle osservazioni di Scaramuzzo:

per molto tempo ho formato a mia volta maestri; questo significa innanzi tutto plasmare degli allievi in modo individualizzato, dedicando moltissimo tempo a ognuno di loro. Oggi ho scelto di fare informazione, non formazione. Mancano i contesti adeguati a fare vera formazione, mancano le scuole, manca la richiesta; sono percorsi di sacrificio che rimandano a un'idea di teatro che non collima con il profilo della scena attuale.

In conclusione, in tutti i maestri prevale la consapevolezza di aver fatto nella loro professione una precisa scelta di campo, frutto del privilegio di aver vissuto da protagonisti un momento formativo unico e difficilmente riproponibile sulla base delle condizioni attuali (nonostante le neuroscienze abbiano iniziato a giustificare nei fatti le intuizioni costiane, rendendo paradossalmente più plausibile l'applicazione del metodo oggi rispetto agli anni in cui è stato elaborato). I colloqui con i maestri dipanano una rete di questioni sintomaticamente in profonda consonanza, malgrado la distanza di anni e i percorsi talora divergenti assunti da ogni docente. Ci è parso così di intercettare quella *Ars una species mille* del motto attribuito a Ippocrate, che Costa aveva scelto come significativo nome per un progetto non realizzato: un organico percorso di ricerca finalizzato all'unificazione delle pedagogie artistiche o, più ambiziosamente, delle estetiche e delle poetiche³². Una radice univoca delle diverse testimonianze identificabile in un sentimento di devozione nei confronti di un maestro verso il quale nessuno di loro ha smesso di sentirsi allievo e che è tutt'ora "interlocutore" in un "dialogo" ininterrotto intorno ai nuclei primari del metodo.

32. Nel 1994, su sollecitazione del Comune di Firenze, dell'Etì e del direttore dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Luigi Maria Musati, Costa progetta una scuola di alta specializzazione per attori. La nuova Schola Coronaria Arsuna, che sarebbe dovuta nascere in seno al Cae, si rivolge a attori già diplomati che vogliano formarsi al metodo mimico applicato a tutte le discipline in cui si dispiega l'espressività umana, con un programma didattico distribuito in quattro sezioni: teoria e pratica del metodo mimico; drammaturgia organica all'approccio mimico; messinscena (si prevedono *mise en espace* pubbliche almeno ogni due settimane); documentazione e editoria (con pubblicazioni periodiche e registrazioni audiovisive delle attività a cura della Rai). Infine, per gli allievi è previsto per statuto l'«obbligo al coro» (O. Costa, *Schola Coronaria-Progetto di costituzione di un centro di perfezionamento artistico e professionale secondo il Metodo Mimico*, dattiloscritto pp. 24, scat. RP 179).