

ALESSANDRA GHIGLIONE

INTRODUZIONE

Nel 1989 Orazio Costa Giovangigli viene invitato per la prima volta all'Università Cattolica di Milano per una serie di incontri su «Liturgia e teatro» nell'ambito del progetto formativo coordinato da Sisto Dalla Palma per la cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo. Sei anni dopo, nel gennaio del 1995, al lavoro registico di Costa è dedicato il Corso, da lui stesso condotto, di istituzioni di regia, integrativo dell'insegnamento di Drammaturgia teorica, tenuto da Annamaria Cascetta.

L'anno accademico successivo, per le attività didattiche promosse dalla cattedra di Storia del Teatro, Pino Manzari, allievo di Costa e suo principale collaboratore nell'attività pedagogica, conduce un laboratorio di formazione espressiva secondo il metodo mimico.

A partire dalle suggestioni suscitate da questi incontri si è avviato, all'interno dei medesimi insegnamenti, un percorso di ricerca sull'opera costiana che trova nel lavoro di documentazione accurata di una numerosa parte delle oltre 150 regie, nella redazione completa della teatrografia di prosa e di lirica (oltre alla produzione televisiva e radiofonica) e nella prima significativa ricostruzione della ricca biografia un'acquisizione scientifica fondativa rispetto alla prospettiva di ulteriori e più compiuti studi. Il presente volume raccoglie i risultati di questo lavoro, proponendo una sintesi dei lavori di documentazione e analisi svolti in sede di tesi e di ricerca ed individuando i fondamenti di alcune linee dell'opera registica (il sacro, il tragico e la drammaturgia contemporanea) e della visione antropologica e filosofica sottesa all'opera del regista-pedagogo.

L'avvicinamento al lavoro di Orazio Costa Giovangigli ha reso ancora più evidente la necessità in sede storiografica di una riconsiderazione complessiva del valore del suo magistero artistico e pedagogico, ricollocandolo al centro di quelle tensioni etiche ed estetiche che segnano la nascita della regia in Italia e delle contraddizioni economiche, istituzionali e politiche che ne sanciscono l'«anomalia» e la sua ambigua evoluzione tra tentativi di radicamento territoriale e dirigismo personalistico, tra opzioni di ricerca autentica e irrigidimento di stilemi espressivi. La critica più attenta colloca Costa tra i «fondamenti» della prima generazione dei registi del teatro italiano. La sua trentennale attività di docenza all'Accademia d'Arte Drammatica segna in modo decisivo la formazione di generazioni di attori e di registi della scena teatrale e cinematografica del dopoguerra (da Tino Buazzelli a Vittorio Gassman, da Giancarlo Sbragia a Roberto Herlizka, da Bice Valori a Nino Manfredi); le 150 regie tra prosa, lirica, radiofonia e televisione realizzate in quarant'anni di lavoro costituiscono un *corpus* non solo ragguardevole e forse unico per quantità, ma anche cruciale per una disamina attenta della funzione interpretativa e talora anche drammaturgica che il regista assume rispetto al testo nel secondo Novecento; la tensione etica che fonda le brevi esperienze di nuove

aggregazioni creative professionali (la Compagnia dell'Accademia, il Piccolo Teatro di Roma, il Teatro Romeo) unita al costante esercizio di un magistero didattico fondato sul metodo mimico e attento alle nuove sfide della formazione teatrale e dei bisogni sociali (la Scuola di espressione e di interpretazione scenica di Bari, il Centro di Avviamento all'Espressione di Firenze) fanno forse di Costa l'unico esponente della scena «ufficiale» italiana che abbia raccolto le sfide dei grandi maestri riformatori del teatro del primo Novecento e che, pur all'interno di orizzonti ideologici ed estetici profondamente differenti, si sia mosso secondo una prospettiva di rifondazione etica e antropologica analoga a quella del Nuovo Teatro di Ricerca.

Ma Orazio Costa Giovangigli è un maestro «dimenticato».

La sua figura e la sua opera, purtroppo, sono poco note o addirittura ignorate da molti tra coloro che si occupano di teatro, sia studiosi che artisti.

Erede di tre diversi padri – di Silvio D'Amico, di Jacques Copeau e dell'insigne italianista Vittorio Rossi – Costa uomo di teatro ha un'identità professionale, culturale, ideologica e in parte anche estetica che si sottrae alle categorie critiche e storiografiche che hanno letto e interpretato la storia del teatro italiano del secondo Novecento.

Scelto quasi a modello sperimentale della nuova figura di regista da Silvio D'Amico, è da subito confrontato con la più avanzata riflessione storico-critica italiana, cogliendone con non comune intelligenza il patrimonio erudito di conoscenze e la notevole capacità di sintesi culturale, tanto da essere considerato per antonomasia il «regista colto», l'intellettuale della regia del dopoguerra. Egli viene, inoltre, ufficialmente inserito da Silvio D'Amico come elemento «di punta» in quella progettazione riformatrice della scena italiana che lo stesso D'Amico intende attuare attraverso la nascita dell'Accademia e che si colloca ambigualmente, a partire dagli anni Trenta, dentro gli orizzonti istituzionali del nuovo teatro nazionale, realizzato nel dopoguerra attraverso il sistema degli stabili pubblici.

Ultimo allievo e vero erede della tensione etico-pedagogica del magistero di Jacques Copeau, Costa vive idealmente e nella concreta prassi sia del lavoro registico che di quello pedagogico il teatro come luogo di incontro spirituale e comunitario. Sulle orme del maestro francese, Costa concepisce un teatro corale e sacro, che si esprime sia nel confronto con la drammaturgia cristiana contemporanea di Betti, Fabbri, Luzi, Eliot, Bernanos e con i testi medioevali delle laudi e delle passioni, sia nella ricerca sempre aperta e indipendente «dei valori assoluti dello spirito [...] sulla verità, sulla libertà, sulla dignità umana» riconoscibili nell'opera dei grandi classici della drammaturgia occidentale (Molière, Shakespeare, Goldoni, Pirandello) e nelle forme del teatro tragico (ancora Shakespeare, i tragici greci, Alfieri e le grandi tragedie cristiane).

Alla scuola del maestro francese Costa non solo consolida la passione per la grande poesia classica, ma affina una vivida sensibilità per la dimensione drammatica dell'opera poetica di cui individua nel «tono dell'opera» («Cos'è questo certo tono dell'opera – diceva Copeau – se non la voce stessa del poeta che, divisa tra numerosi interpreti, non ha affatto rinunciato tuttavia alla sua unità? Ciò che voi ammirate in una rappresentazione perfetta, è la fedeltà degli attori al poeta, ed anche di più: è la presenza del poeta in mezzo a loro»), nei «nodi drammatici» e nei «colpi di scena» gli elementi strutturali che ne definiscono il «movimento spirituale» e il «movimento materiale effettivo». Così lo stesso Costa sostiene in un'intervista rilasciata durante il lavoro di ricerca: «La forma drammatica va continuamente ricercata perché, nonostante conosciamo i dieci più importanti drammi, però non abbiamo ancora approfondito fino in fondo qua-

li sono i caratteri speciali che fanno di quei drammi, drammi teatrali. [...] Non credo che il teatro sia della gente che dialoga o racconta dei fatti da un palcoscenico o da uno schermo. Sono delle persone che mettono in evidenza un avvenimento che, osservato con attenzione, con profondità, da un autore che vede queste qualità profonde nella vita, riscontra le condizioni particolari di un nascere di un mito, di un sottolinearsi di una parabola, di un significato più profondo di un certo personaggio, di un certo avvenimento. [...] Il testo drammatico non è una novella, è un fatto mitico con ampi segnali di parabola e di allegoria». Della fedeltà alla verità della parola poetica Costa fa il fondamento della propria opera di regista, il cui compito, infatti, risiede proprio in un lavoro di esegesi critica rigorosa, capace attraverso un'opera da «coordinatore», più che da autore o peggio da «visionario di spettacoli», di garantire unità allo spettacolo, di esserne «coscienza spirituale». «La poesia senza la quale il teatro non esiste» è, per Costa come per Copeau, scelta per un teatro antinaturalista, fortemente essenziale e simbolico anche nella sua dimensione spaziale, che per il regista italiano deve preferire agli elementi descrittivi e illustrativi quelli astratti, capaci di sintetizzare una condizione mitica (come avviene nell'ideazione del «palcoscenico plastico»). Ma antinaturalista è anche la costruzione del personaggio: secondo il magistero di Copeau, l'attore è portato da Costa a lavorare sulla parola, sulla sua intima dimensione drammatica, d'azione («il personaggio non è un tipo così e così che dice certe sue battute, ma è un essere che, poiché dice certe battute, risulterà così e così, come prodotto della progressione drammatica di quelle battute»); secondo una prospettiva dichiaratamente antistanislavskiana, Costa sottolinea dell'attore la «fredda suggestionabilità», «una specie di doppia visione psichica o cinetica su qualunque stato d'animo fondamentale, che permetta di costruire come un osservatorio sulla propria e altrui umanità».

Nell'attento lavoro di ricerca filologica ed erudita condotto da Vittorio Rossi all'Università di Roma, Costa, che con lui si laurea con una tesi sul «dialogato» dei *Promessi sposi*, matura quell'amore per la parola poetica che segna poi profondamente il lavoro di avvicinamento registico ai testi teatrali nella direzione di una valorizzazione evocativo-meditativa della partitura verbale. Il rigore e la purezza intellettuale dell'esegesi testuale trovano sul piano della teoria e della prassi registica un elemento dialettico nello studio e nella passione per le varianti (Costa si occupò all'università in particolare delle varianti dell'opera leopardiana). La variante è la chiave metaforica da cui discende un diverso rapporto con l'autoralità del testo teatrale. La variante d'autore, compiuta o comunque sempre possibile, permette di leggere ogni atto di scrittura come una riscrittura di un'intuizione originale che si dà primariamente nelle forme del pensiero poetico e nell'atto mimetico della creazione; come l'autore può e deve inseguire una forma sempre più efficace per dare corpo all'intuizione così il regista può lavorare alla ricostruzione di quel mondo poetico che sta prima delle parole, indicandolo come luogo di lavoro all'attore o come origine di alcuni interventi di rielaborazione drammaturgica del testo. Testo d'autore utilizzato, secondo le modalità del teatro sperimentale, come materiale testuale, passibile di riscritture da parte del regista-drammaturgo? Non esattamente. In ogni caso si profila per il regista una dimensione autorale (leggibile come anticipazione delle competenze di senso e di parola della moderna figura del *drammaturg*) che collude con la sua funzione di esegeta spirituale, critico fedele e al contempo interprete dei molteplici livelli di senso (esistenziale, storico-sociale, filosofico, mitico, religioso ecc.); funzione che trova, per Costa, nel traduttore-poeta il suo naturale riferimento. La traduzione è l'orizzonte di un esercizio di penetrazione nella verità della parola poetica, ed è in esso che si radica l'identità profonda del regista come «colui che

crea alla rappresentazione una coscienza spirituale». La poesia è poi – come egli stesso confessa – una sua «mania»: «Se avessi un'altra vita a disposizione vorrei ricominciare a far teatro dalla poesia. [...] Credo che questa passione per la poesia e la regia siano assolutamente legate, perché la poesia non può esistere senza forma, senza ritmo, senza meraviglia, senza rima e tutto questo io l'ho trasportato in teatro. Presuntuosamente ritengo che qualcosa del meglio che io ho prodotto è proprio la regia di certi spettacoli che era sicuramente una forma di poesia». Il riferimento è al *Mistero*, composizione drammatica di laudi medioevali a cura di Silvio D'Amico allestita nel 1956 e più volte ripresa (1960, 1965), ma la stessa poesia dantesca o quella contemporanea di Luzzi (Rosales, 1983) sono state oggetto di attenzione e lavoro.

Maestri ma anche mondi diversi segnano la prima formazione e la biografia artistica di Costa. La familiarità, promossa e sostenuta dall'educazione «montessoriana» dei genitori, con l'arte figurativa e con la grande letteratura poetica e religiosa occidentale (dalla *Divina Commedia* alla Bibbia, dall'Ariosto a Racine) s'intrecciano con la scoperta tutta ludica e partecipativa di un teatro fatto da attori e mai ancora visto come spettatore – esperienza infantile e adolescenziale della libera attività creatrice che dalle suggestioni narrative della lirica o della letteratura costruisce partiture di azioni con testi, personaggi, costumi –; infine, la fascinazione per la dimensione rituale incontrata attraverso la fedeltà paterna alla tradizione della liturgia latina e poi nutrita personalmente, anche più tardi, con l'incontro con i rituali religiosi dell'India durante i viaggi seguiti alla morte della madre. Il rito, come la poesia, sono voci chiave per accedere all'universo estetico e poetico di Costa; entrambe discendono da una visione fortemente spirituale della realtà, che in sede interpretativa è sottoposta a una lettura di tipo simbolico («parabola e allegoria» sono usate come categorie interpretative e nello stesso tempo come strutture dell'architettura drammatica). «Il cerimoniale», secondo una prospettiva antropologica che anticipa gli studi di Richard Schechner o di Erving Goffman, è la struttura portante della scansione temporale della vita umana, sia individuale che collettiva: «È un fatto che la biologia dell'uomo si è formata intorno alla notte e al giorno, allo svegliarsi e all'addormentarsi, all'aver sete, all'aver fame, all'aver desiderio dell'altro sesso, e così via. Dopodiché qualunque funzione ripetitiva assume un suo cerimoniale. [...] È importante osservare che il teatro moderno ha cercato di ignorare i cerimoniali e si è trovato improvvisamente di fronte al nulla. [...] Uno scrittore teatrale può essere interessato dallo spiare, osservare un certo cerimoniale, fra studenti, fra impresari, meccanici, sportivi [...] Certo che il cerimoniale stesso può avere una funzione profonda, allegorica e credo che la messinscena si avvantaggi molto di riconoscere i cerimoniali e di rivellarli... in fondo questi cerimoniali sono addirittura la base di teorici possibili rituali che sono qualcosa di più di un cerimoniale. Rituali o liturgie». Il cerimoniale è dunque sia un'ottica teatrale per leggere la vita, sia una struttura drammaturgica per rappresentarla, sia infine una categoria interpretativa della regia capace di rivelare nelle modalità di aggregazione e azione sociale gli archetipi e le tensioni mitiche che le abitano. Al «cerimoniale» del rito teatrale si connette la dimensione corale del teatro costiano. «Non esiste teatro se non esiste coro». Dimensione comunitaria fondamentale per la rivelazione attraverso le forme dell'arte dei valori assoluti dell'umanità e di una verità che la trascenda, il coro è condizione originaria del teatro, frontiera di una sua rifondazione etico-antropologica secondo l'insegnamento di Copeau, ma ancor più che per ogni altro suo maestro o contemporaneo il coro è, per Costa, forma scenica da sperimentare fin dalle prime esperienze a fianco di Franco Liberati sulla drammaturgia greca e costante struttura drammaturgica dei suoi allestimenti. Nelle opere che

prevedono già nella drammaturgia un coro-personaggio (i tragici greci, *Assassinio nella cattedrale* di Eliot) egli ne sperimenta le diverse possibilità di rappresentazione vocale, ritmica, prossemica; là dove il coro come personaggio non esiste, è l'interpretazione del regista-dramaturg a riconoscere polarità di cori-comunità all'interno dell'opera, come in *Così è (se vi pare)* (1959), dove Costa distingue il coro dei pettegoli da quello dei sofferenti, o nel *Mistero* del 1965 con l'interazione tra il coro dei bambini, quello degli officianti e quello del pubblico.

Universi di segni quelli degli spettacoli costiani che vengono a definire un'estetica teatrale sensibile alla dimensione metaforica del simbolo, all'icasticità delle composizioni figurative plasmate secondo un'architettura plastica, alla ieraticità dei gesti e delle parole individuali e alla scansione ritmica del parlato e del movimento corale dentro partiture drammatiche segnate da tensioni, contrappunti, colpi di scena.

Universi di formazione nei quali l'incontro con la vita e le sue forme avviene nella libertà di una dimensione partecipativa estranea alle scansioni dell'apprendimento curricolare scolastico (i genitori si occupano direttamente dell'educazione del giovane Costa sino all'iscrizione al liceo); qui la grammatica della cultura si apprende attraverso un'immersione in profondità dentro alle espressioni artistiche più alte dello spirito umano, in un contatto anche fisico con la plasticità della materia e la sonorità della parola. Una formazione che è intimamente teatrale e che Costa farà propria anche sul piano teorico nell'idea di una mimesi come atto costitutivo di ogni processo di conoscenza ed espressione creativa («mimazione» diversa dalla imitazione: non identità delle forme esterne, ma intuizione di una corrispondenza analogica tra realtà), anticipando e coniugando in una visione interdisciplinare della cultura esiti della filosofia del simbolo (Gadamer, Ricoeur, Melchiorre) o della psicopedagogia (Miller, Winnicott). Sintetizzata in un «metodo non metodo», la «mimesica» si costituisce sia come disciplina di lavoro per l'attore orientata a una costruzione non psicologica ma fisica dell'interpretazione a partire dall'orizzonte del gesto, della postura e del ritmo del corpo-attore, sia come l'orizzonte dentro al quale si legittima la fedeltà interpretativa del regista e dell'attore al testo come fedeltà all'orizzonte mimesico dell'atto poetico che lo ha concepito e non esclusivamente alle sue forme espressive. Uscita dall'Accademia e dal lavoro con gli attori, la «mimesica» si declina nell'incontro con un diverso bisogno di teatralità diffuso nel sociale a partire dagli anni Settanta come luogo della formazione di operatori, animatori, educatori in consonanza con i percorsi dell'Animazione e con alcuni esiti formativi del Terzo Teatro.

Una tale ricchezza «prometeica» di pensieri e azioni che investono un'area ben più ampia di quella in cui la generazione della regia del dopoguerra si è mossa, non si è di fatto composta dentro una sintesi che definisca Costa e la sua opera secondo un profilo coerente e non contraddittorio. Non è possibile, allo stato attuale delle ricerche, stabilire se quest'assenza di sintesi sia il risultato di una scelta consapevole, di una necessità storico-culturale, di un'incapacità a comporre in un sistema unitario le molteplici curiosità e i differenti percorsi di ricerca. In questo senso Costa sfugge alla comprensione delle categorie storiografiche acquisite (che parlano di regia critica, regia militante, regia filologica ecc.) oppure – ed è la strada scelta sinora dalla critica – viene definito attraverso delle rimozioni di aspetti significativi della sua estetica o della sua attività. Chi lo definisce, infatti, per la sua spiritualità come «regista cattolico» ne coglie la profonda adesione a un universo etico e religioso ed anche estetico per quanto concerne gli aspetti rituali, ma ne dimentica l'estrema libertà e autonomia di visione, la conflittualità

mai risolta con le scelte politiche e le problematiche istituzionali del «partito cattolico» italiano del secondo dopoguerra («Per quanto riguarda la politica sono stato sempre sfortunatissimo, non riuscivo a piacere a nessuno. Non che io abbia cercato di piacere, ma poteva essere giusto che i democristiani si interessassero di me, ma avevano paura che io fossi un po' troppo comunistardo, i comunisti mi dicevano che ero troppo cattolico, quindi ero nel bel mezzo»). Chi indica nel metodo mimesico la sua maggiore eredità, riconosce la contemporaneità antropologica, pedagogica ed estetica di un pensiero del corpo creativo e relazionale, ma lascia sullo sfondo la mancata fecondazione di questo (se non nelle cosiddette regie mimiche) con l'estetica della parola e della dimensione drammatica del teatro. Chi nel teatro vede il regista spesso non tiene presente, anche sul piano della sua estetica registica, la frequentazione con le arti figurative e l'attività insieme ai fratelli Tullio e Valeria di scenografo e talora di disegnatore dei costumi. Chi conosce il docente dell'Accademia, dimentica il promotore e il pedagogo delle esperienze di periferia di Bari e Firenze. Chi parla del teatro, trascura il lavoro didattico al Centro di Cinematografia, le letture manzoniane alla radio, le regie televisive e quelle liriche. Pochi altri uomini di teatro in questo stesso tratto di storia si sono spesi con altrettanta curiosità dentro i diversi linguaggi della scena fisica e di quella virtuale, sperimentando intuizioni e ipotesi di rinnovamento linguistico.

In quest'apparente dispersione c'è, forse, da una parte l'intuizione sofferta in prima persona di una straordinarietà creativa dell'uomo, di una possibilità di definire l'identità personale e artistica dentro le contraddizioni del fare più che nelle sistematizzazioni del pensiero, dall'altra il riflesso di un secolo ricco, conflittuale, problematico. Il Novecento ha dilatato enormemente il *limen* creativo, la soglia dove l'esperienza del disordine diviene condizione di un possibile ordine diverso, ma per Costa come per l'altro allievo di Copeau («un ordine teatrale è possibile solamente grazie a un lungo disordine», diceva Jouvet) il disordine invoca un atto di ordinamento, una necessaria e positiva ricerca di senso. Da qui forse alcune significative quanto sorprendenti incomprensioni: «La poesia teatrale è arrivata relativamente a un certo punto di chiusura avvenuto tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, e a mio avviso non ha fatto passi importanti a parte i quattro grandi autori dell'Ottocento: Ibsen, Strindberg, Pirandello e Cechov. [...] Né il Teatro dell'Assurdo, che ritengo uno scherzo, né Eduardo, vedo capaci di riaprire il teatro occidentale. Forse sono in torto. Ma il Teatro dell'Assurdo non significa niente. La poesia è teatro, e più di tutti ce l'ho con Beckett, uomo di grandissimo talento, danneggiato dall'alcool e dalle droghe, è finito col produrre testi che non esistono, specie i suoi romanzi. Io sono stato in Italia il primo ad avere per le mani *Aspettando Godot*. Avevo a disposizione il Piccolo di Roma, attori che in seguito faranno *Aspettando Godot*, ma non mi interessava. [...] Quando troppe persone si accorgono o credono di accorgersi di una novità, c'è qualcosa che non va. Pistilli, Fabbri e Betti sono stati dei pochi che hanno in qualche modo 'patito' teatro, non dico fatto: è quasi impossibile fare teatro dopo Pirandello».

L'ordine che nel Novecento si sottrae all'atto della scrittura drammaturgica ricade come «male necessario» sul regista: «Quando per gravi rivolgimenti politici e morali le forme si moltiplicano, e con esse si moltiplicano le filosofie e le estetiche, e vengono meno lo stile e i principi di autorità fissi, siano politici o morali, estetici o religiosi; a questo punto, per creare comunque un ordine, che, anche se non lo è, aspira a chiamarsi arte, bisogna ristabilire, sia pure momentaneamente (cioè per la durata di una serie di rappresentazioni), dei principi fissi informativi, perché i più di due che si trovano insieme non paiano terrigeni di mondi diversi. Nasce allora il regista [...] Il fenomeno del-

la regia è un sintomo della mancanza di stile nell'arte moderna (mancanza di stile che presuppone mancanza di unità religiosa, politica, estetica, morale)». Ma la consapevolezza di una necessità ordinatrice non è in Costa, come è accaduto per altri registi del dopoguerra, sovraordinata né alla curiosità e al piacere intellettuale della conoscenza dell'infinito molteplice esprimersi dell'uomo, né alla responsabilità etica di un consapevole compito pedagogico nei confronti della creatività artificiale dell'attore, ma anche e sempre più dell'uomo nella sua naturale e ordinaria dimensione creativa. Se per Costa la regia è una necessità storica, fenomeno moderno rivoluzionario ma passeggero, determinata da un'assenza di unità e organicità culturale, al contrario la pedagogia appare come una necessità intrinseca alla cultura, perché, come l'arte teatrale, la pedagogia è orientata all'uomo, attore creativo della scena e della vita, sempre bisognoso di strumenti per la sua più piena realizzazione.

Uomo del Novecento, cresciuto dentro le tensioni di questo secolo pur nell'apparente distacco rispetto ai grandi sconvolgimenti storici e sociali che l'hanno segnato, Costa raccoglie e percorre con aristocratica determinazione, da intellettuale e da artista, le grandi istanze riformatrici maturate ai primi del secolo in una solitudine sostanziale rispetto alla realtà contemporanea delle visioni teatrali e dei suoi protagonisti. Dall'interno di questa solitudine elettiva, spirituale e poetica prima che estetica, è possibile riconoscere una ricerca personalissima intorno alle grandi questioni che travagliano il teatro contemporaneo (l'attore, la parola poetica, l'autore, il valore dei classici, la nuova drammaturgia, il coro, la pedagogia, il ruolo del regista, la dimensione simbolica del teatro, il rapporto tra sacro e scena ecc.) e di lì rivisitarle in sede critica attenti alle analogie con altre esperienze della ricerca teatrale e in sede pedagogica sensibili alle possibilità di contaminazioni formative che la «tradizionale innovazione» costiana potrebbe avere rispetto agli esiti ultimi della sperimentazione.

La pubblicazione di questi primi materiali di studio vuole contribuire a un'adeguata considerazione della figura di Orazio Costa Giovangigli e riterrebbe di aver conseguito in questo senso un risultato se ad essa seguisse una più convinta e continuativa attenzione da parte dei maggiori studiosi e di quelle istituzioni che per responsabilità e ruolo sono deputate a costruire memoria della tradizione e a garantire continuità pedagogica tra le generazioni degli artisti.