

LA REGIA

INVENTARE CON METODO

di Vincenzo La Camera

info@vincenzolacamera.it

Il problema della regia ha lungamente appassionato critica e pubblico, non soltanto in Italia. Da quando in Russia scuole e tendenze sono emerse affermandosi con indiscutibile fortuna, la funzione del regista è stata riconosciuta necessaria se non indispensabile alla interpretazione delle opere e alla creazione dello spettacolo. Si è discusso sul carattere della funzione, sui limiti, sulle competenze, ma, anche per l'eloquenza dei risultati, pressoché tutti hanno finito con l'ammettere che la funzione era ed è necessaria. Tanto più, vien da dire, nel teatro filodrammatico, non di rado influenzato da una certa insufficienza di preparazione tecnica e dall'abbondanza di spontaneismi che ben difficilmente tendono di per sé a una felice sintesi. Proviamo dunque a definire la figura del regista come quella di chi porta in scena l'opera, nella sua unità essenziale e formale, e la penetra, battuta per battuta, parola per parola, ponendo nella sua giusta evidenza ogni frammento del materiale drammaturgico. In questa sua azione egli chiama ad affiancarlo l'attore, chiarendo e fissando in lui e con lui ogni tratto del personaggio, arricchendolo di notazioni che ne completino il disegno; e inoltre, fa emergere dell'opera un preciso ritmo nelle pause, nelle concitazioni, nelle vibrazioni drammatiche e nelle note comiche, in vista di un'armoniosa articolazione

dell'insieme. Partendo da qui, possiamo quindi esplorare un'ulteriore tesi: se il regista è investito dell'importante funzione di realizzare la scrittura scenica, integrando sapientemente quella drammaturgica, allora probabilmente un buon regista è o dovrebbe essere, per formazione culturale e spirituale, fondamentalmente un autore; magari un autore potenziale, che non ha mai scritto nemmeno una battuta di un testo teatrale, ma che dell'autore abbia l'intuito e la *forma mentis*. Naturalmente, in questa sua particolare veste il regista garantirà il sostanziale rispetto dell'opera altrui, facendone emergere le ragioni originarie ed autentiche ed intervenendo con equilibrio su forma e contenuti. Spenderà tutte le sue energie per indagare la migliore intonazione di una battuta e per caratterizzare umanamente e teatralmente le figure create dall'autore; e solo quando avrà risolto al meglio queste priorità si darà cura di cercare l'effetto di luce, l'accessorio appariscente, la formula scenografica spettacolare. Ma come procedere per ottenere risultati apprezzabili? Soprattutto, come deve orientarsi l'aspirante regista o chi, avendo già diretto qualche pièce, voglia razionalizzare e migliorare il proprio lavoro? Per la regia non esiste alcun metodo riconosciuto: a parte qualche sommaria guida non c'è nessun manuale da cui il neofita possa imparare il lato tecnico, i segreti del mestiere; e inoltre un regista, non vedendo nemmeno lavorare i colleghi, a differenza degli attori non può attingere all'esperienza altrui nel momento in cui questa produce i suoi effetti concreti. Cerchiamo allora, con questa piccola serie di contributi che *Teatro* ha scelto di proporre ai suoi lettori, di fornire un insieme di indicazioni utili soprattutto per i meno esperti; esse non si occupano

della regia in quanto arte, ma riguardano le condizioni meccaniche, suscettibili di apprendimento, comuni a tutte le regie e senza la cui conoscenza il regista principiante sciuperà ore ed ore di prove, oltre che del proprio tempo, che invece dovrebbero essere dedicate ad ottimizzare lo spettacolo. A tale scopo vorrei ripercorrere con chi legge queste note la scaletta di lavoro che adottò personalmente, commentandone in modo più o meno diffuso, secondo necessità, tutti i passaggi che dovrebbero ordinatamente condurre dal primo abbozzo del progetto al debutto dello spettacolo. Beninteso è solo il mio metodo, che, nella speranza di stimolare un proficuo confronto, sottopongo all'altrui riflessione senza alcuna pretesa di oggettività o di esaustività. Apriamo allora il cantiere di una nuova regia e affrontiamo il primo impegno: l'analisi del testo. Abbiamo già studiato la biografia dell'autore, la sua teatrografia e la sua poetica, che ci aiuteranno a comprendere più a fondo i significati dell'opera prescelta. All'interno di questa, cominciamo a cercare il motore dell'azione, che può prendere le forme dell'amore, dell'appropriazione, della distruzione; tale dinamica è ciò che muove il soggetto dell'azione verso il suo oggetto: il primo è sempre animato, una persona, un gruppo di persone o un gruppo sociale mentre il secondo può essere una persona o anche un'astrazione come il Potere, magari raffigurata da un personaggio. Individuiamo poi il "destinatore" e il "destinatario", cioè tutto ciò che spinge il soggetto ad agire (di solito: Società, Dio, Eros, Potere, anche incarnati da personaggi o da gruppi) e tutto ciò per cui il soggetto agisce (non necessariamente rappresentato da un personaggio, ma spesso coincidente con il soggetto stesso).

Infine, cerchiamo i fattori "aiutanti" ed "oppositori", cioè le forze che aiutano il soggetto a svolgere la sua azione (ma anche aiutanti falsi o momentanei) e quelle che invece si pongono come ostacoli al soggetto. Questo schema (che è la base del "modello attanziale", elaborato per il teatro in particolare da Anne Ubersfeld) è efficacemente applicabile a qualsiasi testo e spesso si rivela illuminante non solo per cogliere la reale dinamica dell'opera (o almeno la più convincente) e quella dei rapporti tra singoli personaggi e tra gruppi, ma anche per fissare in modo coerente e chiaro la direzione che la regia dovrà imprimere a tutte le componenti del nascente allestimento. Immediatamente dopo questa fase sarà utile effettuare opportuni interventi modificativi sul testo, che tengano conto sia della composizione del cast disponibile (ad esempio eliminando personaggi di scarsa importanza e attribuendo le loro battute ad altre figure) sia dei risultati scenotecnici e scenografici effettivamente realizzabili dalla compagnia. Sempre in questa fase, sarà utile consultare qualche annuario per annotare i fatti storici, di cronaca e di costume degli anni in cui si è scelto di ambientare la vicenda, cosa che aiuterà a definirne meglio le atmosfere, il contesto sociale ed ambientale.

Giunti a questo punto, converrà senz'altro suddividere tutta la pièce in atti e scene; ciò renderà più agevole, nel rapporto con gli attori e con lo staff tecnico, individuare con precisione il frammento testuale su cui si intende lavorare, soprattutto quando il regista preferisce condurre le prove procedendo non per atti interi ma per scene, non necessariamente in sequenza. Convenzionalmente, gli atti

vengono indicati con i numeri romani e le scene con le cifre arabe (ad es.: II,6) e si ha una nuova scena ogni volta che il numero di attori in azione varia perché uno o più personaggi si aggiungono al gruppo o rientrano fra le quinte. In questa fase vanno poi realizzati i bozzetti delle scene, e qui ci si apre davanti un vero *mare magnum*! La scenografia, che deve assolutamente portare la forte impronta della regia, è questione vastissima che richiede, anche nel teatro amatoriale, esperienza tecnica, conoscenze artistiche, pragmatismo, gusto, chiarezza di scelte; implica inoltre la capacità di assorbire coerentemente nella sua sfera elementi di norma non considerati appartenenti alla dimensione scenografica in senso stretto, quali il sipario e gli spazi riservati al pubblico. Insomma, è una "filosofia". Un'analisi adeguata della materia esigerebbe una trattazione troppo ampia per trovare posto in questa sede e pertanto qui ci limiteremo a un breve richiamo di alcuni fondamentali. E' evidente che nelle produzioni a basso costo la scenografia deve fondarsi su ingegno e creatività per far coesistere economicità, semplicità di soluzioni e qualità del risultato estetico: uno spettacolo può emozionare anche solo con l'ausilio di pochi mezzi. In una compagnia filodrammatica è molto utile la presenza di un elemento dotato di capacità artistiche e manuali; diversamente, la teorica ripartizione di competenze si risolverà necessariamente con il loro accentramento nella figura del regista. Questi deve dunque fornire allo scenografo indicazioni per l'ideazione e la realizzazione dei bozzetti della scena, per poi approvarli quando saranno pronti; è bene che questi lavori precedano l'avvio delle prove per almeno due motivi: primo, perché la costruzione delle scene può anche

richiedere tempi lunghi; secondo, perché quando s'inizia a lavorare con gli attori è bene che si sappia com'è strutturato lo spazio in cui si muoveranno. Quando l'ideazione della scenografia sarà terminata, si potrà realizzare una sua rappresentazione tridimensionale che potrà rivelarsi di fondamentale utilità. Personalmente, per studiare le mie regie, ho costruito un modellino in scala 1:40 del teatro dove agisco abitualmente (molto simile a tanti altri del circuito filodrammatico) e, con una serie di oggetti in miniatura, lo uso per ricreare esattamente lo spazio scenico ideato; poi, utilizzando dei pupazzetti o delle sagome, ripercorro tutto il copione studiando e annotando per ogni scena la posizione degli attori e i loro movimenti (per meglio fissare nella memoria le situazioni più complesse scatto anche delle foto). Una soluzione più semplice, che però fa salvo il metodo, può anche essere quella di fare ricorso a una scacchiera e ai relativi pezzi. Tale sistema, oltre a consentire enormi risparmi di tempo durante le prove in piedi, permette anche al regista di svolgere con molta più autorevolezza il proprio ruolo: gli attori sono molto disorientati, e perdono la fiducia in chi li dirige, quando, incerti sul dove prendere posizione o su come muoversi nello spazio scenico, chiedono lumi a un regista che risponde "Boh, non lo so, fa' come ti pare"! Mentre viene ideata la scenografia ed eventualmente realizzato il suo modellino, il regista penserà a preparare il copione di regia usando un raccoglitore ad anelli che, oltre al testo, conterrà appunti, foto, bozzetti ed altro; poi intervallerà le pagine del testo con altre bianche, in modo che le prime risultino a destra e le altre a sinistra. Quando il modellino della scena sarà pronto, egli potrà cominciare a

simulare lo svolgimento della pièce annotando sulle pagine di sinistra ogni entrata, uscita o altro movimento; sarà bene indicare anche quando ci si debba sedere o quando stare in piedi. Inoltre, sarebbe utile che tutte queste note venissero registrate con un piccolo numero di richiamo posto accanto alla parola che dà luogo al movimento. E qui, per comodità di esposizione, conviene anticipare un'altra indicazione: quando cominceranno le prove in piedi, il copione di regia, e in particolare i fogli di sinistra, dovranno continuamente arricchirsi di tutte le indicazioni registiche relative al testo (tagli, aggiunte, variazioni), agli attori (movimenti e intonazioni) e agli aspetti tecnici (variazioni di luce, inserti musicali ed altro) che, in fase di prova, costituiscono una materia estremamente suscettibile di variare. E però tale compito, particolarmente gravoso per un regista che voglia seguire con la dovuta attenzione il lavoro degli attori, andrebbe assolutamente affidato ad un altro elemento della compagnia, con mansioni di assistente alla regia, che annoti con cura (meglio se a matita) ogni indicazione del regista riguardante un qualsiasi aspetto della messinscena. Anche questo accorgimento favorirà enormi risparmi di tempo e porterà a disporre di un prezioso strumento a cui far riferimento per una regia che non brancoli fra vuoti di memoria e soluzioni estemporanee, del tutto indesiderabili se frutto di acritica improvvisazione. E concludiamo sull'utilizzo del modellino scenografico: quando comincerete a muovervi le sagome dei personaggi e a scorrere il copione scena per scena, quello è il momento di definire, almeno in primo abbozzo, il piano delle luci che dovranno valorizzare la scenografia e sottolineare i momenti

recitativi; nella medesima fase, infine, cominciate a redigere un primo elenco del trovarobato e dell'attrezzatura occorrenti: se disporrete di un trovarobato gli faciliterete il compito, in caso contrario vi sarete portati avanti con un lavoro che immancabilmente ricadrà su di voi.

A questo punto è tempo di "distribuzione", l'assegnazione delle parti agli attori. Momento, come si sa, sempre molto delicato. Il regista che lavori con un gruppo di interpreti che nel tempo non varia significativamente, fin dall'inizio ha un'idea abbastanza precisa della distribuzione da fare, ma il suo collega che ha svolto il lavoro preliminare prima ancora di conoscere l'intero gruppo di attori o buona parte di essi, dovrà affrontare questa fase con estrema accortezza. Sbagliare la distribuzione, anche solo in parte, compromette la felice riuscita della messinscena o, peggio, prelude a un fiasco. Il regista, senza lasciarsi fuorviare dalle aspettative degli attori (che troppo spesso danno per scontato il proprio "ruolo", soprattutto in termini di rilevanza), dovrà mettere in campo intuito ed esperienza, sensibilità ed autorevolezza, assegnando le parti in modo che ogni personaggio sia affidato alle corde più adatte ad esprimerlo, proprio come se ogni interprete fosse uno strumento musicale con caratteristiche sue, con un suo timbro, una sua "vocazione", e naturalmente una sua esperienza. Nel teatro amatoriale, inoltre, la distribuzione deve tener conto del fatto che gli interpreti non hanno tutti la stessa capacità di memorizzare in tempi rapidi parti molto lunghe: scegliere un protagonista che arrivi a conoscere la sua parte a memoria solo pochi giorni prima del debutto è un errore che, per eccessiva durata del

periodo di prove e per qualità della messinscena, costerà al regista un prezzo molto salato. Infine, se necessario, ad alcuni attori andranno spiegati in modo realmente persuasivo i motivi per cui viene loro affidato un determinato personaggio: è di estrema importanza convincere l'attore che la scelta effettuata è la migliore possibile, non solo dal punto di vista registico, ma anche per valorizzare al massimo la sua prestazione utilizzando il meglio delle sue capacità interpretative. Per preparare bene questi delicati passaggi, il regista vi dovrà giungere avendo già predisposto le note di regia, chiave di lettura del nascente allestimento, necessarie per veicolare il materiale di lavoro prima nei confronti degli interpreti e poi, nei confronti del pubblico, la relativa messinscena. Le note di regia, da non confondere con l'esposizione della trama, possono consentire una migliore fruizione del testo drammaturgico e della sua trasposizione scenica, chiarendo quali temi siano stati privilegiati e, con riguardo alle modalità rappresentative, illustrando i nessi concettuali ed estetici con le soluzioni adottate sul piano dello stile recitativo e su quello più strettamente formale (scene, costumi, trucco, luci); il regista, soprattutto se a corto di esperienza, scoprirà che la stesura di tali note gli sarà di grande utilità per tracciare a sé stesso una precisa strada da percorrere, un completo e coerente quadro di riferimento per allestire una rappresentazione in cui ogni elemento risulti in armonia con gli altri. Altro fattore da curare con attenzione, se previsto, è il commento musicale dello spettacolo. Prima che il teatro di prosa si appropriasse di questo strumento in modo sempre più diffuso, già il cinema aveva mostrato quale eccezionale contributo possa dare alla

trasposizione scenica di una vicenda l'accompagnamento di brani musicali scelti con fine sensibilità e sapientemente dosati. Dando per scontato che non è il caso di infarcire la rappresentazione di musiche stilisticamente disomogenee, quantitativamente sovrabbondanti e magari sparate a volume da discoteca, è certo che il sottolineare alcuni momenti recitativi con dei brani preregistrati o dal vivo, eseguiti con la discrezione che si conviene a un prezioso "tappeto" sui cui adagiare la parola o l'azione, può regalare al pubblico momenti di autentica emozione. Finalmente cominciano le prove? Ancora un po' di pazienza. Personalmente trovo di estrema convenienza, e suggerisco di provarci, iniziare il lavoro con la compagnia disponendo già dei bozzetti dei costumi. Può sembrare un dettaglio, ma vi garantisco che gli attori, razza giustamente vanitosa, si divertono un mondo nel vedersi già "dipinti" come dovranno apparire in scena e, cosa che poi rappresenta il vero motivo di interesse per il regista, ne risulta subito stimolata la loro curiosità per il personaggio da interpretare, la loro capacità di affezionarsi a quella entità ancora molto indefinita, il loro desiderio di dargli corpo e voce diventando tutt'uno con quel loro alter ego. Poter vedere la rappresentazione grafica del suo personaggio, è qualcosa che aiuta l'interprete, talvolta con esiti tanto positivi quanto insospettati, a coglierne più prontamente l'essenza; l'immagine del bozzetto si fissa nella sua mente e funziona da richiamo e da sfida, quasi a dire: "prova a farmi tuo, se ci riesci, io sono qui". Fumisterie? Eccessi immaginifici? Forse, ma il bello della regia è anche questa libertà di giocare con le idee, con le fantasie più impensate, inseguendo sogni e suggestioni da offrire al godimento altrui

dall'interno di uno spazio che è quasi una "scatola magica". Naturalmente, per tutto questo c'è bisogno di un costumista molto volenteroso che non rimandi alle calende greche il suo lavoro. E d'altra parte, definire con molto anticipo l'idea dei costumi serve, oltre che ad avviarne la ricerca o la creazione con ampi margini di tempo, a sperimentare le soluzioni che potrebbero troppo tardi rivelarsi sbagliate. Provate ad esempio a concepire una scena in cui un'attrice debba avanzare per tutto il palcoscenico strisciando sulle ginocchia; poi, dopo mesi di prove in jeans, fatele indossare la gonna lunga fino ai piedi che dovrà portare in scena e scoprirete di avere un bel problema da risolvere ... Gli stessi discorsi valgono per il trucco. Se la messinscena prevede un trucco molto leggero, o non lo prevede affatto, non ci sono particolari esigenze (ma, considerato l'effetto dei riflettori, consiglio di non rinunciare mai almeno a un trucco di base). Se invece è previsto un trucco elaborato, o comunque fortemente caratterizzante, cominciate a sperimentarlo subito: scoprirete, come per i costumi, che per l'attore è di grandissima importanza vedersi con la "faccia" del suo personaggio, velocizza il suo processo di immedesimazione e lo aiuta molto a precisare la sua prestazione.

E finalmente comincia il lavoro di gruppo. Allora si prova? Niente affatto: ora che il regista ha le idee chiare (si spera), bisogna che le spieghi agli altri. Dello spettacolo, dunque, dovrà illustrare i contenuti e l'impronta estetica - che dovrà esprimersi a partire dall'armonizzazione delle scene, dei costumi e del trucco - nel corso di una riunione con tutto lo staff tecnico (scenografo, datore luci,

costumista, truccatore, direttore di scena, trovarobe, assistente di regia, amministratore), a cui fornire una chiave di lettura dell'allestimento che sia di indispensabile orientamento per l'attività di ciascuno. In quest'occasione il regista farà bene a lasciare ampio spazio alla discussione generale, prestando ascolto ai pareri e ai suggerimenti altrui; in tal modo, oltre a beneficiare di idee che potrebbero rivelarsi migliorative delle ipotesi iniziali, otterrà anche di coinvolgere fin da subito lo staff, rendendolo partecipe e disponibile a dare il massimo per la riuscita del progetto. Nel corso dell'incontro, a tutti dovrà essere consegnato il copione, mentre le liste del trovarobato e dell'attrezzatura per l'allestimento della scena dovranno essere date quanto meno al costumista, allo scenografo, al trovarobe, al direttore di scena e all'amministratore. Infine, nella riunione sarà disposta l'apertura del libro o copione di regia, che per chi dovrà gestirlo diventerà immediatamente uno strumento di lavoro. Il passo successivo sarà l'incontro con gli attori per la consegna del copione, la distribuzione delle parti e la conversazione che segna l'inizio delle prove. Il mio consiglio è di arrivare a questo appuntamento avendo già affrontato tutti i passaggi che abbiamo fin qui analizzato, per poter avviare il lavoro con la compagnia avendo lasciato minimo spazio all'indeterminatezza e all'improvvisazione. Naturalmente, per prima cosa bisognerà spiegare agli attori come si vuole realizzare la messinscena, quali significati del testo scelto debbano essere privilegiati, quali siano le indicazioni sul piano dello stile recitativo, in una parola: va spiegato il senso dello spettacolo che si intende costruire. Idee chiare al riguardo, e una loro altrettanto

chiara esposizione, aiuteranno molto il regista ad essere convincente e ad infondere negli altri fiducia, tranquillità e autentica disponibilità a seguirne le direttive. Come già con lo staff tecnico, per un verso egli dovrà essere pronto al confronto - fugando i dubbi, motivando le proprie scelte, illustrando le idee portanti che sottendono al tutto - e, per altro verso, dovrà saper ascoltare gli attori, facendo tesoro di ogni spunto o indicazione che possano aiutarlo a migliorare la propria regia. Senza che nessuno dimentichi, però, che il progetto di un allestimento "appartiene" al regista che lo ha concepito, il quale, avendone la responsabilità, pur nel rispetto delle diverse opinioni ha il diritto di condurlo nella direzione da lui decisa. In questa fase, poi, si impone un'importante questione di metodo: all'atto della distribuzione iniziale è meglio che il regista faccia una prima lettura del copione o è preferibile lasciare che gli attori abbiano il primo impatto con le loro battute senza quel filtro? Avendo sperimentato entrambe le soluzioni, la mia preferenza va alla prima. Trovo infatti più facile lavorare avendo già fornito alla compagnia quella che io considero l'intonazione giusta della commedia; nel prosieguo delle prove, com'è ovvio, tante cose subiranno una correzione di rotta, gli attori andranno precisando sempre meglio la loro interpretazione, io stesso modificherò in parte le mie idee, ma loro il "sapore della cosa", l'impostazione di fondo, ce l'hanno già e questo mi consente di lavorare più di "affinamento" che di "correzione". Altra questione metodologica da risolvere subito: serve provare a tavolino prima di "andare in piedi"? Qui non ho dubbi: serve tantissimo. Il regista, senza alcuna fretta di agire nello

spazio scenico, farà in modo che gli attori prima prendano confidenza con la parte e con quello che sta dietro alle parole, per comprendere quale sia il modo migliore per dirle, quelle parole; darà indicazioni di interpretazione e di intonazione, farà in modo che prenda corpo il giusto ritmo, preciserà le pause, spiegherà come legare fra di loro le frasi del dialogo e come ciascun personaggio debba entrare in relazione con gli altri. Questo metodo, al contempo, renderà più facile agli attori il compito di "fare la memoria". Quanto tempo dovranno durare le prove a tavolino? Anche per questo non ci sono formule, ogni compagnia troverà la sua. Quello che preme affermare è che, senza questo lavoro iniziale, le prove subito fatte in piedi, con il copione in mano, rischiano di partorire risultati non molto apprezzabili. Un attore impegnato nell'atto di reggere e di leggere un copione, come può concentrarsi sulle finezze dell'intonazione, sulla migliore gestualità, sull'appropriata mimica facciale? E come può, mentre legge, incrociare il proprio sguardo con quello dei compagni, per trarre anche da questa relazione l'energia e la "verità" della sua recitazione? Bisogna essere consapevoli che fino a quando gli attori non recitano a memoria (fino a un certo momento può tornare utile un bravo suggeritore) le prove non sono realmente iniziate. E' solo quando si abbandona il copione, infatti, che si comincia a "vedere la commedia" ed è solo da quel momento che il regista ha davanti a sé qualcosa di concreto su cui lavorare per raggiungere un risultato artisticamente valido. Ancora due raccomandazioni prima di finire. La prima: il regista sia determinato nell'esigere grande disciplina; la goliardia va bene prima e dopo le prove, ma durante il loro svolgimento silenzio e rispetto per chi è

di scena. La seconda: ricordarsi che nessuno è mai diventato un regista migliore grazie al fatto di urlare parolacce. La dimensione dell'attore è estremamente fragile, il suo mestiere è difficilissimo, si fonda su equilibri molto delicati e per esprimere il meglio di sé necessita di serenità. Noi registi quasi sempre chiediamo moltissimo agli attori, a volte troppo; il minimo che possiamo fare è ricambiare la loro generosità con il massimo rispetto della loro persona e della loro arte.

Il presente testo, pubblicato in 4 puntate dalla rivista del GATaL "TEATRO", nn. 19-22 dell'anno 2009, è protetto da copyright.