**REGÌA**

**Vocabolario Treccani on line**

**regìa** s. f. [dal fr. *régie*, der. di *régir* «reggere, amministrare», che è dal lat. *Regĕre* «dirigere»]. –

**a.** Direzione della realizzazione di un’opera teatrale, lirica, cinematografica, televisiva o radiofonica, consistente soprattutto nella scelta degli attori e nella guida della loro recitazione (*r*. *del dialogo*, per la recitazione parlata), nella scelta delle scene, dell’arredamento e dei costumi, delle luci, degli effetti sonori, delle musiche e canzoni: *la r*. *teatrale dell’Ottocento*, *moderna*; *un film che è un modello di r*. *cinematografica*; *la r*. *televisiva*, o *radiofonica*, *ha caratteristiche tecniche specifiche*.

**REGIA**

**ENCICLOPEDIA ITALIANA (1935)**

di **Romeo Vuoli**

**REGIA**. - Per *regìa* si intende un metodo di riscossione diretta, che lo stato attua in vario modo. Si ha la *regia semplice* quando i preposti alla gestione di un'impresa la conducono per conto dello stato, dal quale sono retribuiti stabilmente. Si ha, invece, la *regia cointeressata*, quando lo stato concede a una società la riscossione di un tributo, o la produzione o la vendita di un prodotto fiscale, controlla tutti gli atti d'amministrazione, e si riserva una partecipazione agli utili.

La regia cointeressata è una figura intermedia tra la gestione diretta e l'appalto, dal quale si differenzia perché l'appaltatore gerisce esclusivamente per suo conto, e deve all'amministrazione pubblica solo ciò che è stabilito nel contratto. Nella regia invece, anche se il dirigente dell'impresa è scelto con il sistema dell'appalto, egli è sempre un gestore di un negozio altrui, e, per quanto interessato all'azienda, deve render conto della sua opera allo stato, al cui controllo è sottoposto tutto l'andamento della gestione.

La diversità nel regime giuridico delle due specie di regie si riflette sull'indirizzo della gestione e sui risultati economici. La regia cointeressata si ispira ai criterî commerciali per conseguire, con l'elevazione dei prezzi, il massimo utile, e si giova del regime di monopolio che quasi sempre si ha con l'assunzione di un'industria da parte dello stato. La regia semplice ha il difetto di un'amministrazione nella quale manca l'interesse personale. Il sistema della regia ha larga applicazione nelle industrie esercitate in monopolio per ragioni politico-sociali.

**REGIA (breve “storia”)**

**Enciclopedia Treccani on line**

**Regia** La direzione della messinscena di una rappresentazione teatrale, operistica, cinematografica, televisiva.

**1. R. teatrale**

Comprende il complesso di attività rivolto all’esecuzione di un testo drammatico sul palcoscenico. Base di essa è la recitazione, ma vi concorrono molteplici altri elementi: scene, costumi, arredi, luci, meccanismi ecc. In questo senso quindi la r. intesa come arte di rappresentare, intesa cioè come messinscena, è antica quanto il teatro.

* 1. **Cenni storici**

Dapprima la r. fu tenuta dallo stesso poeta, che dettava e poi metteva in scena la sua opera. A qualcuno di essi si dovette persino l’invenzione di oggetti tecnici (a [Eschilo](http://www.treccani.it/enciclopedia/eschilo/), il primo al quale, secondo Aristotele, si attribuiscono la maschera e il coturno). Nell’antico teatro greco gli esecutori del dramma, coro compreso, erano scelti e istruiti volta per volta; nel teatro romano, invece, che in origine si attenne scenicamente ai caratteri propri di quello greco, vi erano delle **compagnie stabili** (*greges*). Una varietà e un fasto imponenti si ebbero durante l’ultimo secolo della Repubblica e i primi dell’Impero, quando il dramma storico, leggendario o mitico, divenne pretesto per imbastire enormi coreografie di carattere realistico, e gli attori divennero divi celebrati.

Nei teatri d’Oriente, in generale, prevalse l’attore sul regista: in particolare in [Giappone](http://www.treccani.it/enciclopedia/giappone/) l’attore era veramente il despota della scena: poiché l’arte teatrale era quasi tutta basata sulla mimica e sulla virtuosità, l’attore giapponese era insieme atleta, acrobata, mimo, tecnico. Perché non si perdesse la minima sfumatura, la r. giapponese, oltre a gettare piattaforme girevoli e ponti tra palcoscenico e platea, inventò, parecchi secoli prima del cinema, il primo piano.

In [Europa](http://www.treccani.it/enciclopedia/europa/), non appena col Medioevo il dramma cominciò a diffondersi, si ebbero azioni sacre con centinaia di personaggi che rappresentavano anche la storia di un popolo: ciò richiedeva una scena multipla che non rappresentasse un luogo, ma tanti luoghi deputati, offerti simultaneamente agli occhi degli spettatori, che vedevano i personaggi trascorrere da un quadro all’altro, in una serie di scene allineate in senso orizzontale o anche sovrapposte. Infine il dramma misto (in cui cioè si mescolavano latino e volgare) e il dramma in volgare non si rappresentarono più in appositi edifici, ma dall’interno della chiesa si trasferirono sul sagrato, nella canonica, nei cortili, in piazza e nei cimiteri ([Inghilterra](http://www.treccani.it/enciclopedia/inghilterra/)).

Nel Rinascimento, il gusto del prodigioso e della curiosità tecnica portò a forme di virtuosismo gli scenografi, i quali fornivano alla [sacra rappresentazione](http://www.treccani.it/enciclopedia/sacra-rappresentazione/) il pretesto di coreografie spettacolari con intervento di draghi, diavoli, angeli, del Padre Eterno e con catastrofi, incendi ecc., fino a costituire con gli ‘intermezzi’ la vera attrazione dello spettacolo. La decadenza del dramma sacro e il trionfo umanistico della tragedia e della commedia classica favorirono il ritorno alla scena unitaria. Gli autori del primo Cinquecento e del tardo Rinascimento si attennero alle regole aristoteliche intorno ai limiti di tempo e di spazio, provocando quindi nella scenografia un essenziale impoverimento e una certa rigidità di forme. La monotonia della scena, insieme con la stanca ripetizione di motivi abusati, ingenerarono presto però, nella seconda metà del secolo, un rinnovato desiderio di varietà e di vivacità, che la Commedia dell’arte appagò: trionfava l’attore e la r. cambiava aspetto; i comici, sotto la direzione di un corego, concertavano i loro spettacoli prima di andare in scena; e una volta accordatisi, imbastivano liberamente le loro azioni. In [Italia](http://www.treccani.it/enciclopedia/italia/) si adoperarono il luogo chiuso e la luce artificiale, raggiungendo effetti stupendi di illusione scenica.

Il fasto spettacolare vinse il testo e s’impose anche nel teatro lirico (17°-18° sec.). La reazione classica di Corneille e Racine, in [Francia](http://www.treccani.it/enciclopedia/francia/), e in Italia i testi di [C. Goldoni](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-goldoni/) e di [V. Alfieri](http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-alfieri/) non valsero a ricomporre l’equilibrio: lo squilibrio continuò fin quasi alle soglie dell’Ottocento. Fu merito del Romanticismo ricondurre la scena al suo compito naturale di collaboratrice ed esaltatrice del potere suggestivo della parola; la messinscena del dramma romantico ricercava la verosimiglianza, ottenuta con una riproduzione il più possibile fedele dei molti luoghi e del tempo in cui si svolge l’azione, con l’uso animato e corale delle masse.

* 1. **La r. moderna**

La r. teatrale moderna data al 1870, quando il duca Giorgio di [Meiningen](http://www.treccani.it/enciclopedia/meiningen/), riprendendo il discorso di Goethe sull’esecuzione d’insieme, ispirò l’allestimento degli spettacoli ad alcuni principi fondamentali: rivelazione del testo, fedeltà storica, cura dell’insieme. L’esperienza di Meiningen fu tenuta presente da [A. Antoine](http://www.treccani.it/enciclopedia/andre-antoine/) in Francia, dalla Freie Bühne a [Berlino](http://www.treccani.it/enciclopedia/berlino/), da K.S. Stanislavskij in [Russia](http://www.treccani.it/enciclopedia/russia/). Il primo fondò a Parigi il Théâtre Libre, ispirandosi al naturalismo imperante: gli attori, al contrario dei loro predecessori romantici, recitavano con intonazioni parlate, come se il pubblico in sala non esistesse, mentre la scenografia cercava di rendere nel miglior modo la modestia e spesso lo squallore degli interni rappresentati, servendosi anche di suppellettili e oggetti di uso quotidiano. La reazione al naturalismo condusse a importanti riforme registiche, come quella di V.E. Mejerchol´d, che tolse ogni ornamento alla scena, conformandola a strutture geometriche (costruttivismo), e quella di G.E. Craig, che basandosi sull’eterogeneità del corpo dell’attore rispetto agli elementi scenici teorizzò la ‘supermarionetta’. Ritorno ai classici e un’essenziale semplicità furono i principi a cui s’ispirò [J. Copeau](http://www.treccani.it/enciclopedia/jacques-copeau/), fondatore del Vieux-Colombier (1913) e di una scuola di regia.

In Italia, invece, nello stesso periodo, il regista non riusciva a imporre la sua funzione e il suo ruolo nei confronti del ‘grande attore’ di estrazione ottocentesca. I primi registi veri e propri della scena italiana, con l’eccezione di [L. Pirandello](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-pirandello/) (che ancora nel 1925 allestiva il suo teatro e rivendicava l’intera responsabilità della messinscena), del suo assistente [G. Salvini](http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-salvini/) e di A.G. Bragaglia, furono due russi, [T. Pavlova](http://www.treccani.it/enciclopedia/tatiana-pavlova/) e Pietro Sharoff, entrambi allievi di Stanislavskij. **Il sostantivo regista fu coniato dal linguista** [**B. Migliorini**](http://www.treccani.it/enciclopedia/bruno-migliorini/) **addirittura nel 1932.**

Molteplici furono i tentativi, dagli anni 1920 fino alla soglie della [Seconda guerra mondiale](http://www.treccani.it/enciclopedia/seconda-guerra-mondiale/), di approfondire e sviluppare le ricerche nate dall’attività dei maggiori registi del primo Novecento. In [Germania](http://www.treccani.it/enciclopedia/germania/), [B. Brecht](http://www.treccani.it/enciclopedia/bertolt-brecht/) propose una riforma in senso ‘epico’ del teatro, fondata su una recitazione estraniata e su una regia antiillusionistica, mentre in Francia [A. Artaud](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonin-artaud/) sperimentava un teatro basato su ritualità dinamica e tensione psichica. Il dopoguerra fu caratterizzato, a partire dagli anni 1950, da un recupero e da una rimeditazione delle più illuminanti esperienze delle avanguardie storiche. Negli USA, il [Living Theatre](http://www.treccani.it/enciclopedia/living-theatre/) raccolse l’eredità di Artaud, dedicandosi a una pratica scenica collettiva basata soprattutto sul gesto e sulla figurazione coreografica. In Polonia, [J. Grotowski](http://www.treccani.it/enciclopedia/jerzy-grotowski/) teorizzò un ‘teatro povero’ tutto affidato alla corporeità dell’attore e alla sua ascetica espressività. In Inghilterra, [P. Brook](http://www.treccani.it/enciclopedia/peter-brook/) s’impose con numerosi spettacoli su testi classici e moderni, che da una parte s’ispiravano alle suggestioni di Artaud, dall’altra subivano l’influsso di Grotowski. In [Svezia](http://www.treccani.it/enciclopedia/svezia/), [I. Bergman](http://www.treccani.it/enciclopedia/ingrid-bergman/) creò spettacoli di grande rilievo per invenzione scenica e rigore espressivo. In [Norvegia](http://www.treccani.it/enciclopedia/norvegia/) e [Danimarca](http://www.treccani.it/enciclopedia/danimarca/), [E. Barba](http://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-barba/) riuscì con l’Odin Teater a dare saggi originalissimi (*Ferai*) di allestimenti scenici compiuti con minimi mezzi fuori dal palcoscenico tradizionale.

Nell’Italia del dopoguerra alcuni registi, come [O. Costa](http://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-costa/), [E. Giannini](http://www.treccani.it/enciclopedia/ettore-giannini/), [L. Visconti](http://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-visconti/), [G. Strehler](http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-strehler/), rivoluzionarono la concezione fondata sulla centralità dell’interprete, realizzando spettacoli nei quali la r. si esprimeva al massimo livello nei suoi aspetti d’interpretazione critica del testo e di concertazione dei molteplici fattori che convergevano nell’evento teatrale. A partire dagli anni 1960, si affermò la figura del regista-demiurgo, vero e proprio dittatore dello spettacolo con l’ambizione di rendere congeniale ai suoi gusti e alle sue intenzioni ideologiche qualsiasi opera teatrale ([L. Ronconi](http://www.treccani.it/enciclopedia/luca-ronconi/) nell’*Orlando furioso*, 1969).

Nell’ultima parte del secolo l’egemonia della r. è andata progressivamente attenuandosi di fronte al recupero d’importanza degli interpreti, in una scena più attenta che in passato al consenso del pubblico.