

INTERVISTA A Roberto Francia



ROBERTO FRANCIA HA UN **IMPIANTO** GENTILE DI FACCIA, HA UNA **LARGHEZZA** VITALE DI SORRISO, HA UNA **PROFONDITÀ** INTENSA DI SGUARDO, HA UN **INGOMBRO** SOLIDO E VELLUTATO DI VOCE, HA UNO **SPESSORE** ORIENTALE E SANO DI FIGURA, HA UN'**ELASTICITÀ** INFINITA DI CARATTERE, HA UN **COLORE** TENDENZIALMENTE SCURO DI PELLE, HA UNA **SPAZIOSITÀ** CLASSICA DI MODULI, HA UNO **STILE** GEOMETRICO DI PRATICABILI, HA UNA **ROBUSTEZZA** DI LEGNO DI PIATTAFORME, HA UNA **VALENZA** DI FERRO DI LINGUAGGI, HA UNA **STABILITÀ** DI RIMANDO ALLA COMMEDIA DELL'ARTE, HA L'ARTE DI **PLASMARE** IL VUOTO, E HA QUINTE FATTE DI LEVIGATA CULTURA POETICA SENZA TEMPO E SENZA MANIERE.

DA QUESTO IDENTIKIT DI COINCIDENZE SPAZIALI E DI LINEE DI ARCHITETTURA TEATRALE SI PUÒ FACILMENTE DEDURRE CHE FRANCIA È PER INDOLE, E PER IMMENSO LAVORO FATTO, SCENOGRFO. MA NON SOLO. E' ARTISTA DI SEGNI, DI MATERIALI, DI ALLESTIMENTI, DI SCULTURE, DI SUPERFICI, DI PAROLE CHE HANNO CORPO INERTE MA SIGNIFICANTE. E' ANCHE, LAST BUT NOT LEAST, UN UOMO SOCIEVOLE E RISERVATO, UNA PERSONA TENERA E SEVERA, UN TEATRANTE PER OGNI STAGIONE E UN FORMULATORE DI BASSORILIEVI CONTEMPORANEI, UNA MENTE CONTEMPLATIVA E UN PROFESSIONISTA FABBRO ED EBANISTA. UN OMONE CHE SEMBRA USCITO DAI RITRATTI NAIF UMANISSIMI DI COVILI. UNO SCENOGRFO CHE SCOLPISCE LE UTOPIE E CHE NATURALMENTE RESPINGE LA MONDANITÀ. UNO CHE COSTRUISCE SOLO IMPERI FATTI PER SOGNARE.

di Rodolfo Di Giammarco

A lei che è indifferentemente scenografo e artista chiederemmo innanzi tutto che relazione si instaura tra messa a punto dello spazio teatrale e creatività applicata a scultura e pittura?

Esiste ormai da decenni un rapporto con lo spazio teatrale che felicemente supera gli schemi del naturalismo e del realismo acritico. Una scena può quindi occupare lo spazio con maggiore libertà creativa e questa libertà comprende anche un rapporto diverso con la scultura e pittura, e con la luce naturalmente, in sintonia con le linee di tendenza del regista.

Lei ha sempre escluso la fedeltà a un metodo ma nel suo lavoro per la scena emerge comunque un netto linguaggio di linee, di prospettive geometriche, di simboli da enciclopedie di Diderot e D'Alamberg; è ispirato

da cantieri e da fondamenta su cui poggiano le storie, da orizzonti scientifici, da schemi che delineano emozioni o da principi di un arte metafisica?

Forse una fedeltà potrei rivendicarla ed è quella che mi fa partire sempre, forse anche inconsapevolmente, da “cantieri e fondamenta su cui poggiano le storie”. Questo penso appartenga al mio modo di lavorare che non si traduce tuttavia in una fedeltà ad un metodo che per se potrebbe inaridire la ricerca e ostacolare la traduzione di emozioni in scena.

Lei ha sostituito a moduli descrittivi una griglia di segni essenziali che raccontano temi, contenuti e azioni mediante anche la nudità e lo spessore evocativo dei materiali : qual è il suo discernimento e il suo metro di conversione del teatro in universo di legnami/metalli/corde/materie prime?

Spesso la sottrazione porta a dare maggiore peso alle scelte materiche e a dare un sostegno non inutile alla parola e al gesto. Cerco come posso di lavorare per sottrazione ma sempre individuando nella materia scelta la capacità evocativa. Esiste a mio avviso ad esempio un tragico ligneo e un tragico metallico e quindi non è mai indifferente scegliere una materia o l'altra.

In che termini di architetture, di strutture e di luoghi-cantieri della mente lei organizza le idee di base d'uno spettacolo a seconda dell'autore, della classicità o della contemporaneità dell'opera, del tipo di trama, dello scenario intimo o collettivo del teatro?

Tutto inizia con la lettura del testo, con la sua “analisi logica” che sola presuppone la successiva analisi fantastica. È una lezione base che ho assimilato da Scaparro e dal suo modo di costruire uno spettacolo e rappresenta per me il primo luogo-cantiere della mente dal quale partire per l'ideazione della scena.

Più in particolare, c'è una scena-tipo che identifica maggiormente un'epoca, un autore, un genere, una serie di titoli, o c'è di volta in volta l'influenza specifica di una visione registica e di un dialogo (con Maurizio Scaparro, viene da pensare, suo teatrante-interlocutore più assiduo) che da uno spettacolo all'altro rivela un percorso, una priorità all'interno di un'opera?

Credo che, soprattutto nel lavoro che ho svolto con Scaparro, venga fuori ormai un linguaggio, direi anche uno stile che si richiama preferibilmente ad alcune linee guida che si rincorrono e si intersecano da spettacolo a spettacolo, talvolta per frammenti altre volte per affinità evocative. Mi colpisce, per tornare al lavoro con Scaparro, la ostinata volontà poetica e politica di comunicare attraverso segni, per diversi che siano, sempre leggibili o almeno tali da aiutare il percorso registico. Direi proprio che la priorità è quella di raggiungere la semplicità (che non è semplicismo) ed è la cosa più difficile.

Se dovesse ammettere una vocazione, quali sono gli autori o i lavori o le regie che hanno originato il massimo identificarsi tra il suo intervento creativo e le sue vere, personali affinità?

Schematicamente direi *Amleto, Vita di Galileo, Pulcinella, Cirano, Sei Personaggi*.

Che vantaggio, che interazione, che tipo di associazioni e che stimoli crea l'assiduità di una collaborazione con un regista come Maurizio Scaparro?

Lo stimolo è certo quello di non fermarsi mai nei porsì dei traguardi in palcoscenico e oltre. Penso in questo momento alla salutare confusione dei linguaggi del *Carnevale del Teatro* ideato da Scaparro a Venezia o all'esperienza multimediale del *Don Chisciotte* o infine alle ultime attenzioni creative di Scaparro legate alla registrazione cinematografica in digitale dei suoi ultimi spettacoli teatrali.

A quali estetiche o scuole di pensiero teatrale ascrive un qualche insegnamento da cui poi si è affrancato ma di cui non rinnega il ruolo di matrice formativa?

L'esperienza con Giovanni Poli a Ca' Foscari per capire meglio il linguaggio scenico della Commedia dell'Arte, l'apertura mentale dovuta all'insegnamento di Svoboda, e la possibilità che Scaparro mi ha dato fin dall'inizio di continuare a sorprendermi, a divertirmi e a crescere con il teatro.

C'è sempre un carro di Tespi più o meno metaforico, nelle strutture delle sue scenografie. Quale può essere il suo tema portante e unificante nel susseguirsi di autori, spettacoli, temi e generi?

Il viaggio, il tema ricorrente in molti nostri spettacoli porta naturalmente all'idea dei carri di Tespi o alla carretta dei comici o alla vecchia barca di Pulcinella o alla fuga verso un luogo sognato altro.

Il valore evocativo, concettuale ma anche artigianale e molto concreto della pedana, altro topos della sua arte scenografica, dischiude il segreto di una Commedia dell'Arte applicabile a ogni epoca, lingua e storia?

Certo la Commedia dell'Arte, da cui sono partito nelle prime esperienze veneziane c'entra. Ma c'è di più (e forse di troppo). Quale sia la natura dello spettacolo parto sempre dal palcoscenico nudo, e quasi sempre al palcoscenico tondo. Deve essere una mia malattia naturalmente teatrale.

Ci sono anche spesso pareti e paratie di pannelli, nella sua concezione dello spazio teatrale. Può citare radici storiche, omaggi strutturali o nuove prospettive applicati agli spettacoli di volta in volta equipaggiati con queste placche-porte-piastre-ante-volumi-monoliti?

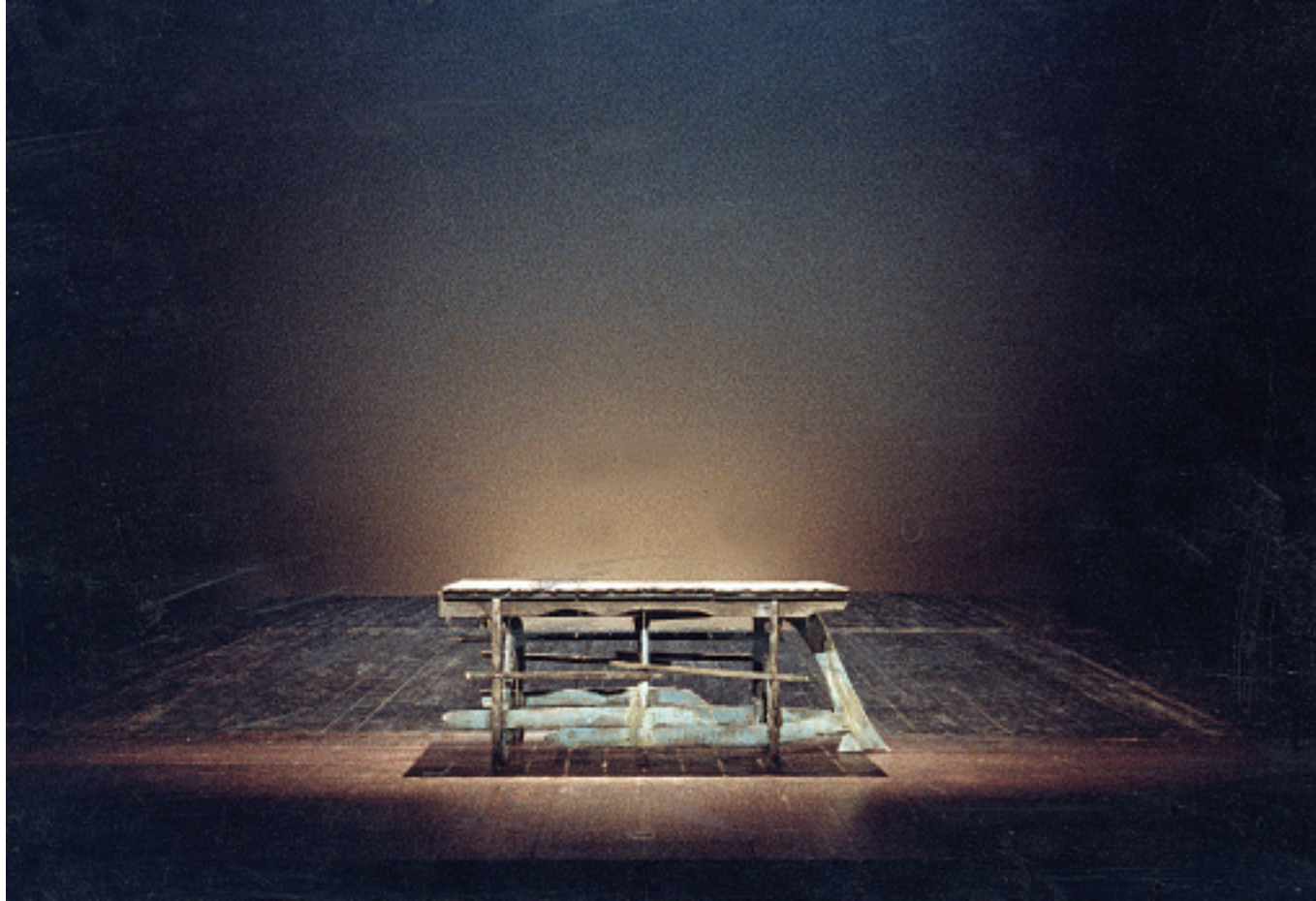
A volte le pareti-pannelli sono una tendenza facile a coprire e scoprire uno spazio scenico, quasi sempre cronaca e non storia del mio lavoro scenografico anche mio; altre volte posso invece rappresentare un segno di valore autonomo. E qui vorrei fare un omaggio ad un caro amico e maestro come Lele Luzzati. A lui devo la prima esperienza di assemblaggio affascinante di vecchie porte di navi, in "Tamburi nella notte" di Brecht con la regia di Aldo Trionfo, parzialmente recuperato da Scaparro in *Amerika di Kafka*.

Che valenza può assumere un sipario dentro il sipario?

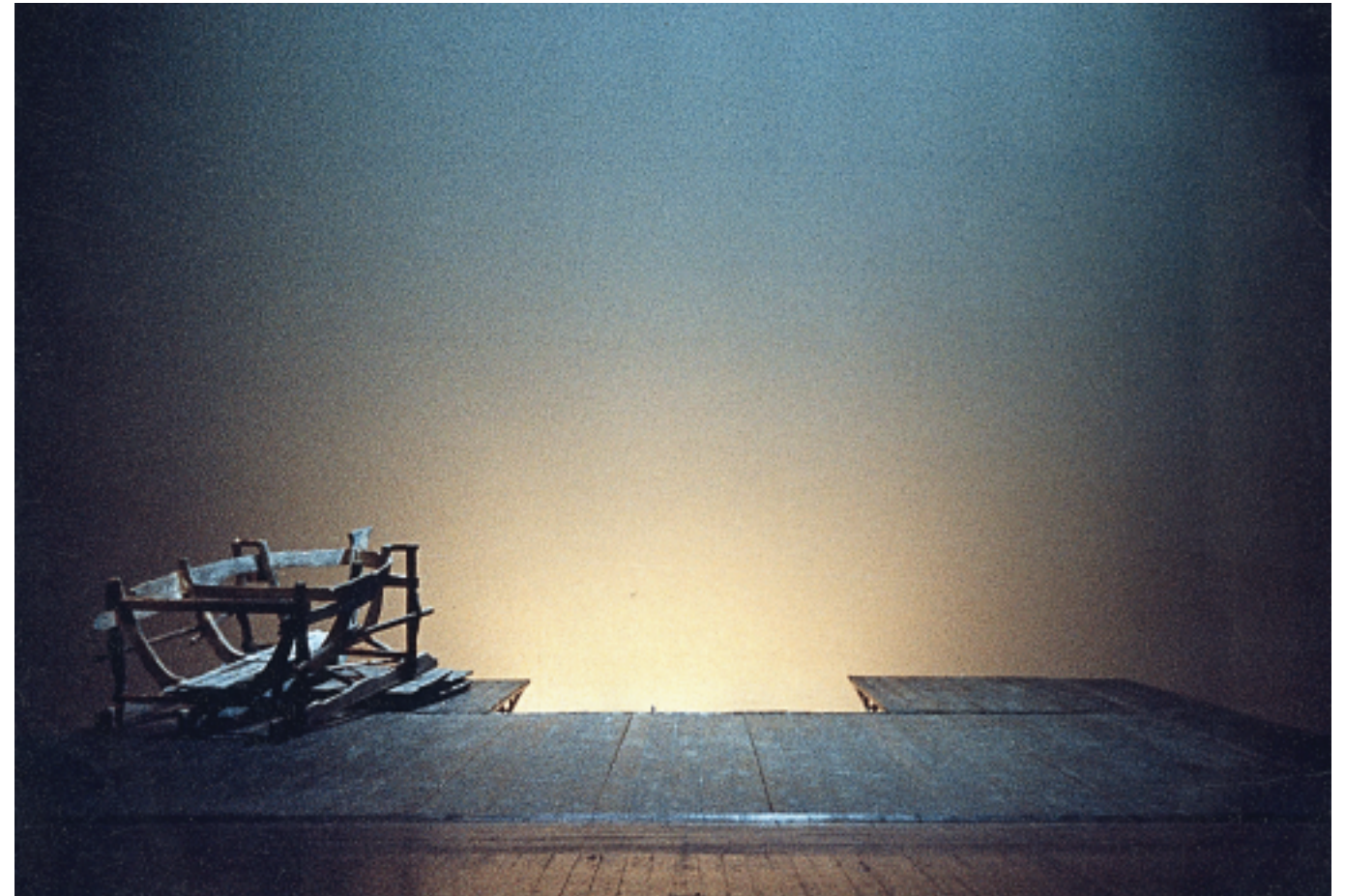
Un sipario serve quasi sempre per iniziare il gioco teatrale. Due sipari possono servire anche di proposito a confonderlo.



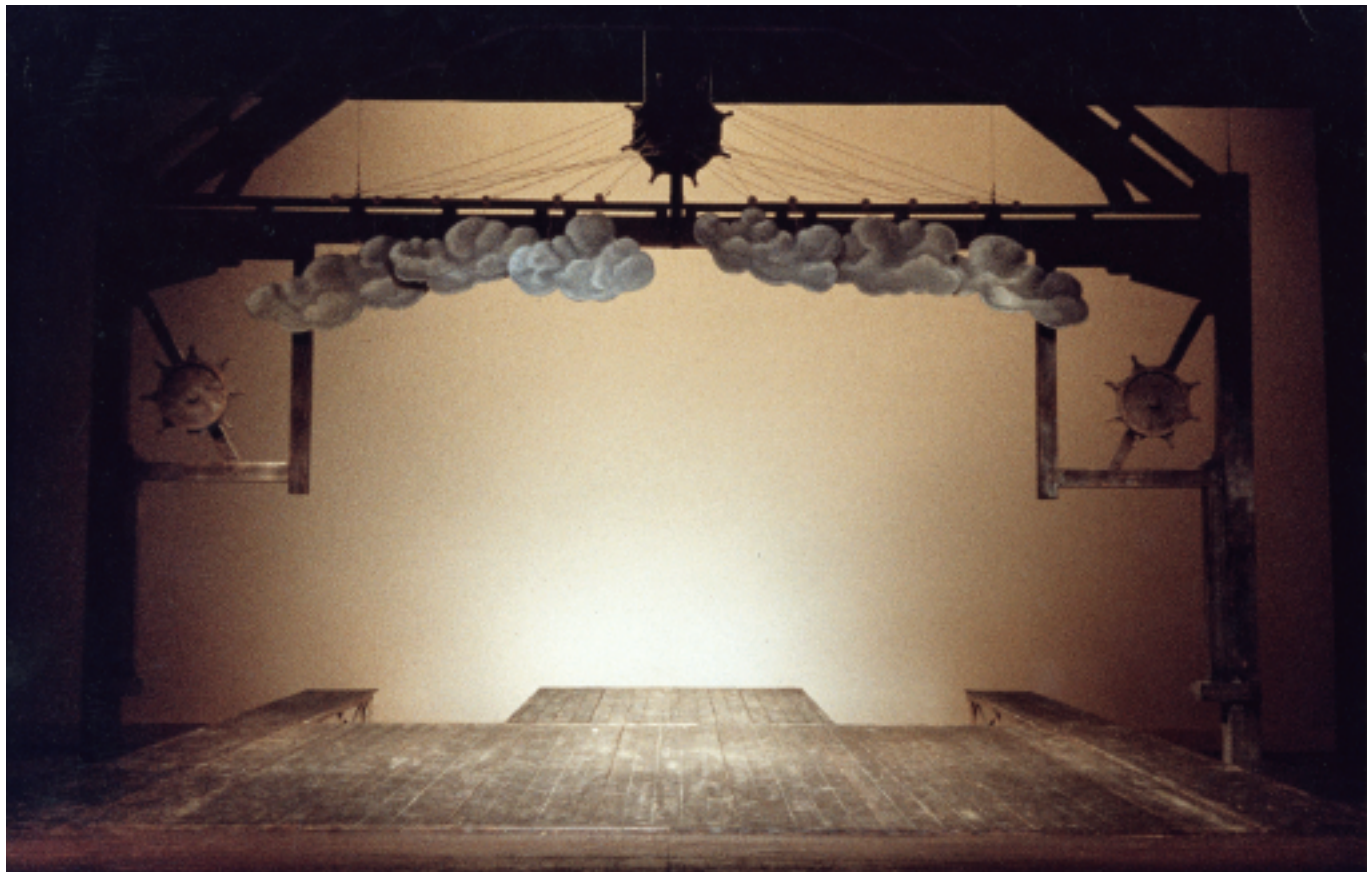
Pulcinella prodotto dal Teatro di Roma, per la regia di Maurizio Scaparro, 1985-86. Scene di Roberto Francia.



Pulcinella prodotto dal Teatro di Roma, per la regia di Maurizio Scaparro, 1985-86. Scene di Roberto Francia.



Pulcinella prodotto dal Teatro di Roma, per la regia di Maurizio Scaparro, 1985-86. Scene di Roberto Francia.



Pulcinella prodotto dal Teatro di Roma, per la regia di Maurizio Scaparro, 1985-86. Scene di Roberto Francia.



Pulcinella prodotto dal Teatro di Roma, per la regia di Maurizio Scaparro, 1985-86. Scene di Roberto Francia.

Quali sono gli spettacoli di Scaparro in cui alla scena è stato chiesto di essere l'ulteriore personaggio non pensato dall'autore ma strettamente in armonia con l'autore stesso e con l'opera?

Fra i tanti mi viene da pensare alle pareti di ferro dell'*Amleto*, negli anni settanta, a quelle del *Riccardo II* e alla sfera abitata dal Galileo.

Quale formula racchiude ad esempio la robusta, sferica ogiva molecolare che fa da abitacolo e da astro leonardesco in *Vita di Galileo*?

L'astro leonardesco di cui parla e che è una sfera ispirata ai solidi di Pacioli, aveva in se la doppia possibilità di vivere in uno spazio chiuso difficile ma anche aperto alla speranza da conquistare giorno dopo giorno, scrutando anche il cielo stellato con il suo cannocchiale. Mi viene da pensare che una delle mie scene più solidamente costruite è forse alla fine una delle più aperte, in uno spazio scenico usato a trecentosessantagradi.

Quanto sogno necessario e quanta *Utopia* impossibile ci sono nella luna di legno del *Cyrano* sempre di Francia e Scaparro?

Provo, se me lo permette, a rispondere modificando i termini. Nella luna del *Cyrano* di Scaparro, calata dalla soffitta con due corde teatrali, ci sono, vorrebbero esserci, i sogni impossibili e le utopie necessarie.

Che tipo di segni e di marchi anti-figurativi ha plasmato con pienezza di immagini nel viaggio di *Pulcinella*?

Penso alla barca in rovina che si trasforma in palcoscenico, alla carretta dei comici che si trasforma anch'essa in palcoscenico e ai grandi segni dell'Enciclopedia che non riescono a trasformarsi in teatro "umano".

Il muro sbrecciato potentemente al centro, segno forte e logos drammatico dei " Sei Personaggi" di Scaparro, richiamava civilmente tante spaccature del senso della vita comune e del teatro del'900. hai mai pensato che qualcuno potesse accostarlo anche a quella fessura ammonitoria progettata apposta nella stazione ferroviaria di Bologna dove ebbe luogo una strage di portata micidiale, un trauma infinito?

Non l'ho mai pensato. Avrei voluto averlo fatto. Mi piace pensare che il teatro possa portare a queste connessioni. Grazie per avermi aiutato a credere, un po' *donchisottesicamente*, nell'utilità, qualche volta, del nostro mestiere.

C'è un processo, un cammino ideale o implicito che lei ha fatto tra autori e drammaturgie nel lungo del sodalizio con le regie di Scaparro?

Un cammino lungo e felice tra autori e drammaturgie nel lavoro con Scaparro è certo quello che passa non necessariamente attraverso testi teatrali, ma privilegia ad esempio il rapporto libero che si crea tra romanzo e palcoscenico con risultati che mi sembra siano stati importanti, dal *Fu Mattia Pascal* al *Donchisciotte* a *Memorie di Adriano*, fino forse a quel *Mémoires* di Goldoni che stiamo per affrontare.

Se dovesse definire il processo della sua creatività extrateatrale, quella più liberamente artistica, che appartenenza o sensibilità si attribuirebbe?

Quella molto faticosa e che per un periodo ho amato, di scultore.



Sei personaggi in cerca d'autore di Luigi Pirandello. Scene di Roberto Francia. Sul fondo della scena, invece del solito muro nudo imposto dalla tradizione c'è una finta parete disadorna, grigia, lacerata, macchiata di calce.

In una sua mostra lei ha eletto l'Amleto di Shakespeare a pietra di paragone, diremo meglio a ferro o a rame di paragone, tra iconografia del teatro e linguaggio plastico-volumetrico della scultura. Quali sono le affinità, le integrazioni, le simbologie e le lacerazioni comuni dei due ordini di lettura?

Il “Teatro della Memoria” , era questo il titolo della mostra romana, rifletteva periodi di vita comuni con Scaparro (in particolare per l'Amleto).

Ipotesi riaffiorate nel tempo di come uscire (se uscire) dallo spazio scenico senza rinnegarlo, procedendo e cimentandomi, grazie alla mia esperienza con Mirko, con una materia così dura quasi ostile, come sa essere il ferro. Così la stessa materia , la stessa ruggine adoperata nelle singole tavole, esprimeva per me quella tragicità “teatrale” (che ho individuato anche nell'uso contemporaneo del rame) e che comunque preludeva a scelte ragionate di materiali diversi. Era forse un segno che, come Vito Apuleio ha scritto a proposito di queste tavole della memoria, parte dalla “disperazione storica” per tornare alla manualità e al gioco di rimandi che proprio nel teatro, da cui iniziavo il cammino, trovava la via d'uscita o l'illusione di uscita.

Per il volume “Memorie del Teatro” – censimento dei teatri antichi greci e romani voluto da Maurizio Scaparro in occasione del congresso Unesco del 2002 sul patrimonio mondiale, lei ha approntato una mappa di siti antichi teatrali sparsi nel vecchio mondo. Che coordinate di distanze e di coincidenze ne emergono? Che quadro di relazioni tra arte, storia, spazio e uomini vengono testimoniate? Che permanenza di costumi teatrali si registra nel tempo?

Questa straordinaria esperienza (che avevo già iniziato a Siviglia su incarico della Esposizione Universale nel 1992) mi ha permesso di riscoprire e verificare da vicino l'enorme patrimonio culturale e specificamente teatrale del “ vecchio mondo greco e romano”, con l'epicentro in Italia, in Grecia, e con tracce preziose che vanno dalla Scozia fino all'Afghanistan. Soprattutto mi ha fatto riflettere sulla straordinaria importanza, passata ma anche presente, della nostra civiltà mediterranea e sul concetto di amore e bellezza (in quel periodo, vorrei ricordarle lavoravo con Scaparro su le *Memorie di Adriano*. Dove e quando si sono offesi nel Mediterraneo sia l'amore che la bellezza i guasti si sono fatti vedere, e devastanti, dovuti spesso alla indifferenza e all'ignoranza della società.

Se avesse dovuto recitare nell'impianto di una sua scenografia, quando e dove avrebbe fatto più naturalmente l'attore?

Proprio all'inizio della mia vita di scenografo, mi sono ritrovato per caso in palcoscenico come attore, in Finlandia, per una tournée di una compagnia di Ca' Foscari in uno spettacolo sulla Commedia dell' Arte. Era necessaria una presenza giovane e di buona volontà e il regista Giovanni Poli mi ha chiesto di essere, al centro della scena, un albero! Questa è stata la mia unica (naturalmente irripetibile) esperienza di “attore. Ma qualche volta nell'ideare e costruire la scena di uno spettacolo ho il curioso stimolo di sentirmi e vedermi albero (ma invisibile) in mezzo al palcoscenico ed osservare lo spazio che ho contribuito a costruire, e soprattutto le fantasie che mi circondano e mi aiutano a vivere.



L'intramontabile testo *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar, immaginaria autobiografia del grande imperatore di Roma che governò dal 117 al 138 d.C., è diventato uno spettacolo culto con l'adattamento di Jean Launay, la regia di Maurizio Scaparro, le scene di Roberto Francia. Da quindici anni viene rappresentato con un successo inesauribile dal grande Giorgio Albertazzi.



'Don Juan Tenorio di Jose' Zorrilla. Regia di Maurizio Scaparro. Scene di Roberto Francia.

Tre facce del Don Giovanni, tre spettacoli, tre anni di attività, tre paesi europei coinvolti, tre produzioni, e un ideatore-regista, Maurizio Scaparro, che annuncia il progetto "Don Giovanni, il sorriso del diavolo" alludendo a un mito che non ci abbandona, e ha ancora un fascino moderno fatto di piacere e gioco dei sensi.

Secondo episodio del progetto, ancora in prosa ma con radici più popolari, sarà Don Juan Tenorio di José Zorrilla, con riscrittura di Rafael Azcona, cast spagnolo, iniziativa della Compañía Nacional de Teatro Clásico di Madrid, "prima" il 1° novembre 2002 al Teatro Calderón di Valladolid con sosta il 10 novembre al Teatro Clásico di Madrid.





ANDRIA di Publio Afro Terenzio, nella versione di Niccolò Machiavelli.
Opera che ha avuto un notevole successo di critica e di pubblico ed è stata replicata

Regia di Marco Bernardi. Scene e costumi di Roberto Francia. 1979 Teatro Olimpico di Vicenza.
per dieci anni in Italia e all'estero e registrata e messa in onda dalla Terza Rete Rai nazionale.

ROBERTO FRANCIA, UNA BREVE BIOGRAFIA

Roberto Francia (1938 - 2009) ha iniziato i suoi studi all'Accademia di Belle Arti di Roma e li ha completati all'Università Ca' Foscari di Venezia. Dopo una prima scenografia realizzata al teatro Stabile di Bolzano nel 1962 con Fantasio Piccoli, ha collaborato con numerosi registi come Aldo Trionfo, Vito Molinari, Ruggero Miti, Marco Bernardi, Bogdan Jerkovic, Roberto Guicciardini, e stringendo un lungo fortunato sodalizio con Maurizio Scaparro (fin dalla sua prima regia del 1965, *La Venexiana* al Festival dei Due Mondi a Spoleto). Da allora e per quarantacinque anni i loro nomi compaiono insieme in quasi tutte le locandine.

Dalle tre edizioni della *Venexiana* (che si aggiudica il Premio Noce d'oro nel 1965 per la migliore scenografia), all'*Amleto, dal Riccardo II a Vita di Galileo, Medea, Varietà Italiano, Cyrano*, dal *Don Chisciotte* - primo spettacolo multimediale del teatro italiano, nato per il palcoscenico e trasformato in pellicola cinematografica e televisiva, e in ogni versione le scene sono di Francia - al *Pulcinella* e al *Romeo e Giulietta, Don Giovanni, Sei personaggi in cerca d'autore*, il sodalizio non si è mai interrotto.

Ha allestito anche opere liriche come *Così fan tutte* e *Lucia di Lammermoor, Cavalleria rusticana* e *I Pagliacci*.

E ancora *Memorie di Adriano, Il gabbiano, Don Giovanni raccontato e cantato dai Comici dell'Arte* e ultima sua opera, al teatro di Madrid, il *Don Juan Tenorio*.

Francia, accanto alla sua attività di scenografo, ha anche realizzato interessanti sculture in ferro che sono state esposte in nuemrose mostre coem la Quadriennale di praga, Spazio Scenico a Roma, Otis Art Institute a los Angeles, alla Galleria d'Arte Contemporanea MR a Roma, con una mostra monografica di sculture con il titolo “Tavole della Memoria”.

Le scene dell'Amleto gli valsero il secondo premio alla Biennale di Praga, assegnatogli dal grande scenografo cecoslovacco Josef Svoboda, con cui collabora a un *Cyrano de Bergerac* e dal quale apprende la lezione della luce come elemento portante, nonché l'attenzione alle “possibili sparizioni” di scene inutili. Pochi praticabili anche malconci, pareti di ferro, muri polifunzionali e girevoli di legno erano sufficienti a creare le sue tipiche atmosfere più tipiche.

«Con la luce eliminava chilometri quadrati di scenografia», racconta Scaparro, che lo descrive come «una persona di rara sensibilità e gentilezza innata. Sapeva leggere i testi come io non so fare, e il suo intervento per me era fondamentale. La sua analisi, specialmente quando si trattava di testi ardit, era puntuale e illuminante. Lo dico pensando specialmente alle *Mille e una notte* e al *Don Chisciotte*, volumi dai quali bisogna saper estrarre il fiore. Lui sapeva farlo». Nel 2000, per un progetto legato al Théâtre des Italiens dal titolo “L'Italia delle lingue, l'Italia delle Città” aveva scelto come simbolo iconografico uno Stivale capovolto con il vestito di Pulcinella. Un'immagine che parla agli occhi con immediatezza.