

# Maurizio Scaparro

“INCONTRA”

# Roberto Francia



NELLA STORIA DEL TEATRO ITALIANO NON SONO RARI GLI ESEMPI DI SODALIZIO ARTISTICO TRA REGISTA E SCENOGRAFO. IN GENERE NELLO SPETTACOLO LA COLLABORAZIONE TRA IL REGISTA E LE VARIE FIGURE ARTISTICHE È SOGGETTA ALLE LEGGI DEL TEMPO E ALL'EVOLUZIONE DI STILE DI RICERCA DELL'AUTORE. NEL CASO DI ROBERTO FRANCIA, LA SORTE HA VOLUTO CHE L'INCONTRO CON UN MAURIZIO SCAPARRO SIA STATO COSÌ DECISIVO DA AVER CONNOTATO NEL TEMPO E IN PROFONDITÀ UNA VICENDA ARTISTICA CHE HA TRACCIATO UNA PARTE IMPORTANTE DELLA STORIA DEL NOSTRO TEATRO. E' LO STESSO SCAPARRO A RIVELARE I MOMENTI SALIENTI DI QUESTA COMUNE ESPERIENZA DI LAVORO E DI VITA E AD ILLUMINARE LE FASI INTERNE DELL'EVOLUZIONE ARTISTICA.

**Maurizio Scaparro, in quale occasione ha conosciuto per la prima volta lo scenografo Roberto Francia e com'è nato il lungo sodalizio artistico?**

Ho conosciuto Roberto Francia quando ancora non faceva teatro, e da Roma - dove è nato - si era trasferito a Venezia per iscriversi all'Università Ca' Foscari. Mi colpì molto la sua capacità di pulizia di segno e la sua insana passione per la motocicletta; allora andava in motocicletta in modo spericolato. E lui in realtà ha cominciato a fare teatro prima di me; proprio a Ca' Foscari io ho avuto modo di conoscere un mitico direttore di Teatri Stabili, qual era Fantasio Piccoli, il fondatore del Teatro Stabile di Bolzano. Credo di averlo conosciuto in quella occasione mentre stava lavorando con il Teatro Stabile di Bolzano con Fantasio Piccoli. E' da quel momento che è iniziato il rapporto di amicizia e di collaborazione e, naturalmente, la stima reciproca.

**Lo spettacolo che inaugura la vostra lunga collaborazione è Festa grande d'aprile realizzato nel**

*di Giorgio Tabanelli*

**'64. Che ricordi ha di quella prima esperienza con Roberto?**

Eravamo tutti e due - parlo naturalmente del nostro sodalizio artistico - al nostro esordio teatrale nel senso che io ero alla mia prima regia e lui era la prima volta che lavorava con me, quindi non sapevamo che sarebbe nato, non dico uno stile perché non spetta a me dirlo, ma un modo riconoscibile, mio di fare spettacolo, nel bene e nel male, e un altro suo stile nel fare scenografia o, se vogliamo, nell'operazione del sottrarre - uso una parola che mi troverò spesso a ripetere in questa nostra conversazione. In quella occasione avevamo un testo, e forse più che un testo teatrale era un saggio politico, con alcune scenette, e quindi si trattava di fare una ballata popolare che non poteva certamente cambiare continuamente scena poiché si passava dalla montagna al mare, da un palazzo a una soffitta, da un paese all'altro e quindi si doveva procedere soltanto per "assaggi".

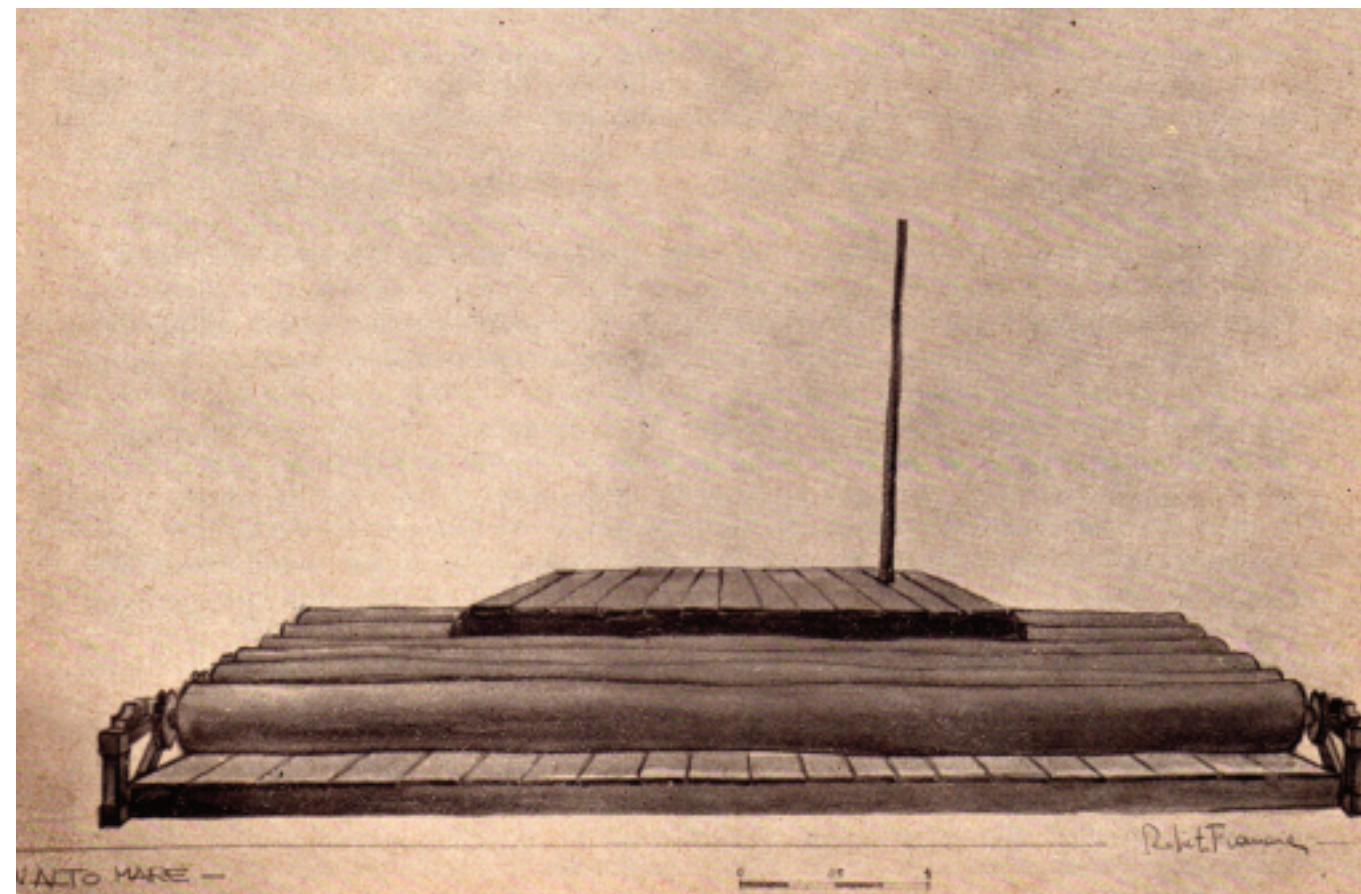
Questi frammenti rappresentavano la bellezza della scena di Roberto ed è stata l'occasione concreta che ci ha permesso di incontrarci, di saggiarci, anche perché dopotutto le prime regie - per quanto riguarda la mia ricerca - costituivano un momento di costruzione di quello che sarebbe stato poi il mio lavoro di regista. Come giustamente diceva Luchino Visconti, c'è una differenza tra il regista e il metteur en scène. Ecco, questo l'ho sempre ricordato, mi sono reso conto a un certo punto che da metteur en scène ero diventato regista; non era ancora avvenuto nel caso di *Festa grande d'aprile*.

**Nel '68 lei ha messo in scena *Enrico IV* a Istanbul in lingua turca. La scenografia e i costumi in quello spettacolo dovevano in qualche modo richiamare i valori iconografici del testo di Pirandello. Francia in che modo ha lavorato a quella sfida?**

Intanto Francia in quella circostanza era sia scenografo che costumista e in quello spettacolo abbiamo trovato una chiave che Roberto ha percorso molto bene. Intanto ha ribaltato la convenzione che generalmente si ha nei riguardi del testo, cioè vedere in scena dei personaggi prima ancora di vederli travestiti, poiché ancora oggi si usa rappresentarli in scena vestiti con i costumi degli anni Venti. In realtà per lo spettatore di oggi quella è un'ulteriore mascherata, poiché quando Pirandello aveva costruito lo spettacolo in quegli anni, gli abiti di *Enrico IV* e dei vari personaggi erano contemporanei, e quindi questo è molto importante, perché come tipo di suggestione sul pubblico si creava, e si crea ancora, una doppia ipotesi: un vestito in costume, che invece rappresenta l'oggi, e poi un vestito, e un travestimento che è quello di Enrico IV. Questa convenzione noi l'abbiamo abolita. L'idea di Roberto Francia - fu un suggerimento che io ho accettato - addirittura caratterizzava l'ambientazione con una trovata singolare: uno dei valletti puliva la reggia con l'aspirapolvere e questo gesto iniziale dava la dimostrazione di una apertura alla realtà di oggi, e quindi la storia di Enrico IV si collegava immediatamente con l'attualità. Ricordo questo particolare dell'inizio e di come era costruito l'impianto scenografico; le altre scene erano abbastanza convenzionali e quindi c'era un modo di concepire Enrico IV che ha fatto di questo spettacolo un evento di una certa rilevanza. Infatti, non a caso, successivamente è stato invitato a Venezia alla Biennale, considerato tra i dieci spettacoli più importanti in occasione di una celebrazione dedicata al teatro di Luigi Pirandello.

**Nel '72 lei e Francia lavorate insieme all'allestimento di *Amleto*. Carlo Terron, per descrivere le scene ha usato questa metafora: "Hanno sequestrato tutto dalla reggia di Danimarca". Tra i pochi elementi scenici lei ha utilizzato dei grandi lastroni metallici e basse travate di legno. Francia non ha faticato a lavorare sul criterio della scarnificazione pressoché totale della scena?**

Devo dire anzitutto che quella frase di Terron la cito sempre perché mi diverte molto ed è diventato un modo proverbiale di definire la scenografia. Poi siamo diventati molto amici e ne abbiamo riso assieme. Terron è un critico che nella valutazione degli spettacoli mi ha sempre compreso e stimato. In quello spettacolo era esemplare ed emblematico quel lavoro delle "sottrazioni", del piacere di non vedere cose superflue in scena se non per ragioni grottesche o di divertimento o di necessità.



Bozzetto di Roberto Francia per la scena di "In alto mare" di Slavomir Mrozek, regia di Vito Molinari. (1964, Teatro Sabile di Bologna)



*Riccardo II* di W. Shakespeare. Regia di Maurizio Scaparro. Scene di Roberto Francia. Costumi di Vittorio Rossi. (1975, Teatro Popolare di Roma)

Nel caso specifico di questa scena, che era bellissima, voglio ricordare intanto che Roberto Francia - lo affermo perché lui è molto restio a parlare di se stesso - ha vinto il secondo premio alla Quadriennale a Praga, presieduta da Svoboda. Era una scena molto bella e capisco perché piacesse a Svoboda: le immagini erano quelle di lastre di ferro rovinato e corroso dal tempo che si muovevano e di volta in volta assumevano le funzioni di reggia, di spalti, di spazi aperti e sia sopra che sotto si alzavano il pavimento e il soffitto, sempre di ferro, a costruire proprio una gabbia. Era proprio intenzione nostra fare di questo *Amleto* un momento simbolico di rapporto malato con il potere, l'angoscia civile ed esistenziale per la mancanza di uno Stato giusto: questo era un po' il motto di questo nostro spettacolo. In questo senso non solo Roberto si è trovato a suo agio in questa scarnificazione, ma questo modo di lavorare ha dato il via a una componente di Roberto che credo vada segnalata. In quel periodo lui aveva cominciato a scolpire, a fare sculture in ferro battuto, anche mutuando una esperienza di rapporti con il famoso pittore-scultore futurista Afro, ed ha cominciato a lavorare in questa direzione e ha fatto delle sculture molto belle e delle mostre molto apprezzate, come per esempio quella di Los Angeles.

**Francia, nel passaggio dalla scenografia teatrale a quella televisiva si è rivelato uno scenografo versatile e duttile?**

Il ricordo che ho di queste nostre prime regie - e come lei sa l'*Amleto* è diventato uno spettacolo cult, anche per i giovani - è quello di un entusiasmo grandissimo che avevamo. Parlo del rapporto con lo scenografo ma parlo anche degli attori, poiché lo spettacolo aveva reso popolare e molto noto, nonché stimato, un giovane attore come Pino Micòl. La verità è che noi, qualsiasi contatto facevamo era un contatto conoscitivo primitivo, vale a dire iniziale, quindi anche l'esperienza che stavamo facendo in televisione aveva questa caratteristica: era la prima volta che conoscevamo il mezzo. I frammenti che lei avrà visto dell'*Amleto* televisivo, ancora oggi dimostrano che c'è una possibile familiarità dello spettacolo con il mezzo televisivo.

**Il *Riccardo II* è la sua seconda esperienza shakespeariana. Le scene sono di Roberto Francia e i costumi di Vittorio Rossi. La scena è dominata dal ferro lucido e agghiacciante diverso dal ferro arrugginito dell'*Amleto*. Angelo Maria Ripellino ha scritto: "Da tre scomparti del piano di sopra ogni tanto vaneggia la sala del trono, con Riccardo II in un manto colore di polpa di ficodindia dal bavero argenteo: una sala spocchiosa, da cui tuttavia Sua Maestà scenderà non per uno scalone, ma per un'umiliante scaletta a chiocciola. Il malfido perimetro di Roberto Francia circoscrive uno spazio assoluto, un astratto steccato, che è insieme reggia, casamatta, torrione a bara di zinco: un'ingannevole lizza, in cui gli attori si atteggiavano a cavalieri di stemmi araldici.. Al nerofumo carcerario che avvolge la scena, ben esprimendo la torbidità della lotta per il potere, si addice la semispenta serie di tuniche grigiastre e nere con orpelli d'argento come squame di giaco. Il colore più caldo è il marrone di Gaunt, il Gaunt di Fernando Pannullo che eccelle nella patetica Tirata sull'Inghilterra." Quali sono state le considerazioni fatte con il costumista e lo scenografo per arrivare a queste scelte?**

Mentre lei leggeva questa stupenda citazione, mi veniva naturale rendere omaggio a un modo di fare la critica oggi quasi scomparso e riconoscere i grandi meriti della critica di quel tempo: l'attenzione data a quelli che sono i fondamenti dello spettacolo, che talvolta risultano essere particolari.

Oggi nelle critiche affrettate che spesso si leggono, non c'è nulla di tutto questo. Nel caso di questo spettacolo Ripellino dimostra con quanto interesse abbia colto il valore della scenografia, e lei sa come questo sia un caso ormai raro. In genere si liquida la valutazione della scenografia con poche parole: "Bella la scena" o "brutta la scena", al massimo due righe. In realtà questo rappresenta il secondo momento in cui - non lo voglio chiamare il periodo del ferro - ma la seconda fase in cui, con fatiche che oggi non sono quasi più ripetibili perché sono fatiche anche economiche evidentemente, Roberto aveva affrontato la scena del *Riccardo II*. E' una scena dal fascino particolare, e come dice Ripellino, che possedeva anche una vivibilità volutamente difficile e angusta: il passaggio dal potere per chiamata divina alla crisi del potere stesso vissuta da Riccardo II, quasi in una crisi da follia. Questa sua condizione era ben tradotta visivamente da una scena, se vogliamo, che corrisponde al periodo del ferro di Roberto Francia: *Amleto*, *Riccardo II* e le sculture di ferro. La scena naturalmente era complicata, era una scena pesante nel montaggio, però aveva un forte fascino che di certo la carta pesta non può ridare, e quindi è un bel ricordo che ho di questa scultura mobile.

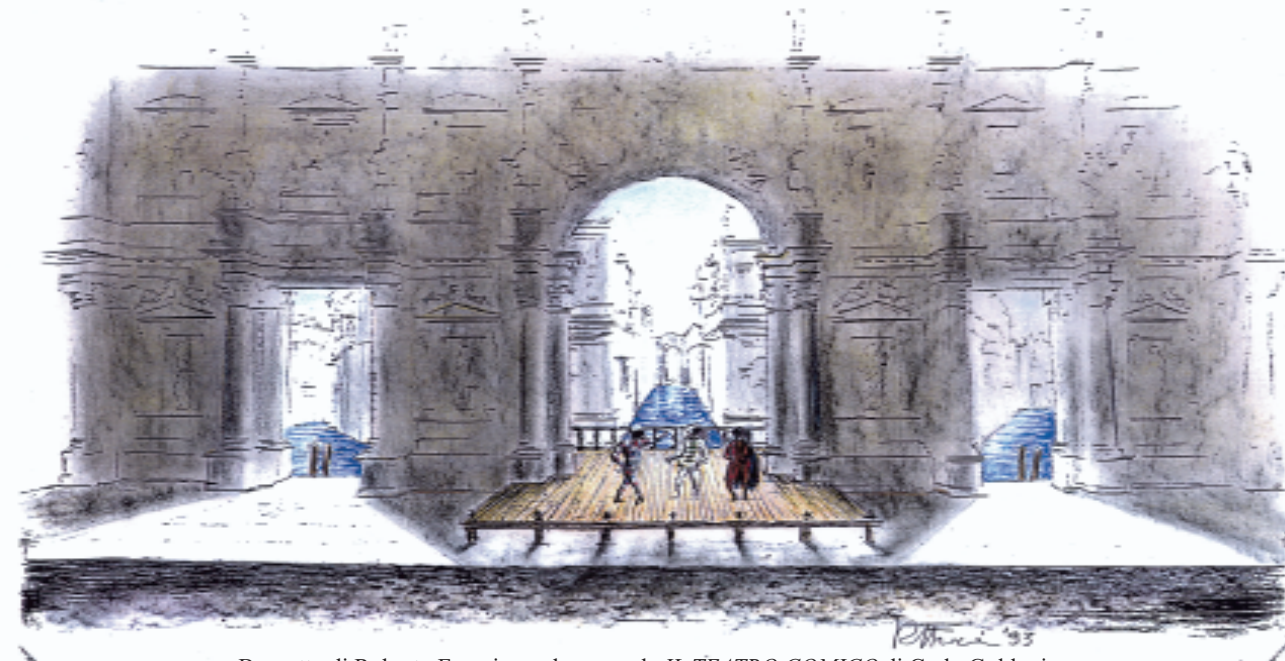
**Nel '78 ci fu la messa in scena del *Giulio Cesare*. L'esperienza di lavoro su tre testi di Shakespeare è stata fondamentale sia per lei che per Roberto Francia. Non è vero?**

Certamente! *Giulio Cesare* è uno spettacolo che ricordo molto volentieri. La presenza di Roberto come scenografo era un po' limitata per il fatto che nasceva presso l'Olimpico di Vicenza, e come lei sa l'Olimpico di Vicenza non pone condizioni, ma piuttosto vieta interventi di qualsiasi tipo, salvo momenti geniali, come ad esempio è stata la *Medea* di Corrado Alvaro. Nel caso del *Giulio Cesare* potevamo contare soltanto su alcuni elementi, e questi elementi sono stati costruiti in funzione degli spazi interni. Si tratta quindi di elementi di una scena che si apriva e si chiudeva, elementi di legno in spazi diversi. E questa sua domanda mi fa ricordare, appunto, il rapporto che io e Roberto Francia abbiamo avuto con il Teatro Olimpico di Vicenza. E forse la cosa più bella che voglio ricordare in questa occasione è quella, mi pare nel '78, che ci portò a fare la *Medea* di Corrado Alvaro con Irene Papas.

In quella circostanza, sapendo che al Teatro Olimpico non si poteva intervenire in alcun modo nella costruzione della scena, Roberto, d'accordo con me naturalmente, in perfetta simbiosi creativa, coprì di terra tutto il palcoscenico e anche l'orchestra, e quindi l'immagine che ne scaturiva era unica, e tutta la terra che erano gli altri, la terra straniera, era un'immagine veramente affascinante, e naturalmente semplice ma veramente unica.

**Si può tentare un bilancio dell'esperienza drammaturgica shakespeariana?**

Il bilancio, più che scenografico, diventa chiaramente artistico culturale. Era talmente forte che ho aspettato molto tempo per arrivare a *Romeo e Giulietta* e fare l'ultimo Shakespeare negli ultimi anni. E devo dire che il lavoro su Shakespeare è stato quello di essere fedeli allo spirito dei testi attraverso una libertà d'invenzione e di intervento creativo che molto spesso è avvenuto in un processo di scarnificazione della scena. E siccome Shakespeare è un autore veramente nostro contemporaneo - chiedo scusa per la citazione dal noto titolo di Jan Kott, assolutamente banale - il ricordo che ho più bello di questi tre miei Shakespeare è proprio il tentativo,



Bozzetto di Roberto Francia per la scena de *IL TEATRO COMICO* di Carlo Goldoni.  
Costumi di Emanuele Luzzati in collaborazione con Giudi Piccolo. Regia di Maurizio Scaparro. (1993. Teatro Olimpico di Vicenza.)

credo anche in parte riuscito, di arrivare a realizzare quello che Brook diceva essere un sogno per noi registi: fare ogni anno due regie, un classico con gli occhi del contemporaneo e un contemporaneo con gli occhi del classico. Poiché Shakespeare è un classico, io ho tentato di vederlo con gli occhi del contemporaneo, ma può essere anche un grande contemporaneo e la cosa può sembrare riuscita.

**Il suo rapporto di collaborazione con Francia subisce un'interruzione nel '76 quando lei mette in scena *I menecmi di Plauto* e *La difficoltà iniziale* di Casaretti con altri scenografi. Quali furono i motivi?**

Ma non ci sono motivi particolari. In una lunga strada di collaborazione è evidente che anche per ragioni di respiro, si passa alla collaborazione con altri artisti e scenografi e questo, nel mio caso, è avvenuto diverse volte. Per esempio, per un lavoro all'estero è difficile che io possa lavorare con Roberto Francia, perché i teatri singoli in genere hanno un rapporto di collaborazione con uno scenografo particolare. Oppure può capitare che per uno spettacolo particolare io scelga ad esempio quella parte figurativa di Luzzati, che è lontana dallo strutturalismo o dalla poesia semplice di Roberto Francia. Sono mondi diversi. Dunque in questo caso scelgo due grandi scenografi, o Roberto Francia o Luzzati: scelgo Luzzati per un suo certo modo di intendere anche il colore, il che non ha niente a che fare con Roberto. Quindi sono dei cambi quasi dovuti, fermo restando che il normale e prescelto compagno di lavoro è sempre stato e sempre sarà Roberto Francia. **Nel '77 quando realizzò il *Cirano di Bergerac* per le scene ci fu la memorabile collaborazione di Svoboda con Francia.**



**Come nacque l'idea di far collaborare i due scenografi e quali furono i risultati creativi?**

Beh, io devo dire una cosa che forse non abbiamo mai detto, e Roberto per pudore non l'ha mai rivelata. Svoboda l'aveva premiato appunto nella Quadriennale a Praga, e fu semplice per me mettermi in contatto con lui, che allora era, come sa, un gigante della scenografia, e lui accettò di collaborare a questo mio *Cirano*, chiaramente anche con la gioia di Roberto. In realtà Svoboda ci inviò un bozzetto che era l'opposto assoluto di quello che io speravo e pensavo, nel senso che era tutto un ricordo vago, però abbastanza chiaro, una sorta di grande bosco, direi, mi ricordo tante foglie, tanti alberi che avevano anche una loro suggestione, ma che non c'entravano proprio niente con la mia voglia di "sottrarre" tutto, come è avvenuto per la *Reggia di Danimarca*. E quindi posso confessare che l'incontro con Svoboda è stato tale che abbiamo dovuto dire la verità, e cioè che questa scena nasceva dalla collaborazione con Svoboda, e in questo senso non abbiamo mai sminuito il rispetto pieno e l'affetto che avevo per Svoboda, anche se poi la realtà è un'altra: la scena è stata stupenda ma non per Svoboda, che ha altre cose stupende al suo arco, perché non abbiamo più avuto modo di utilizzare quei suggerimenti. E quindi i grandi segni che Roberto ha avuto modo di realizzare e che hanno reso possibile un altro spettacolo cult (perché certamente anch'esso lo fu) sono assolutamente miei e di Roberto, compresa la famosa luna che scendeva dall'alto con due corde di teatro.

**Nel 1983 Roberto Francia realizza le scene del *Don Chisciotte*, una delle opere più interessanti della sua ricerca. I costumi furono di Emanuele Luzzati. Che ricordi ha di quella combinazione artistica?**

La combinazione nasce dal fatto che questo spettacolo su *Don Chisciotte* aveva il titolo emblematico di *Don Chisciotte frammenti di un discorso teatrale*, quasi ricordando Barthes.

*Cirano di Bergerac*, di E. Rostand, Regia di Maurizio Scaparro.  
Scene di Roberto Francia. (1977, Teatro Popolare di Roma).

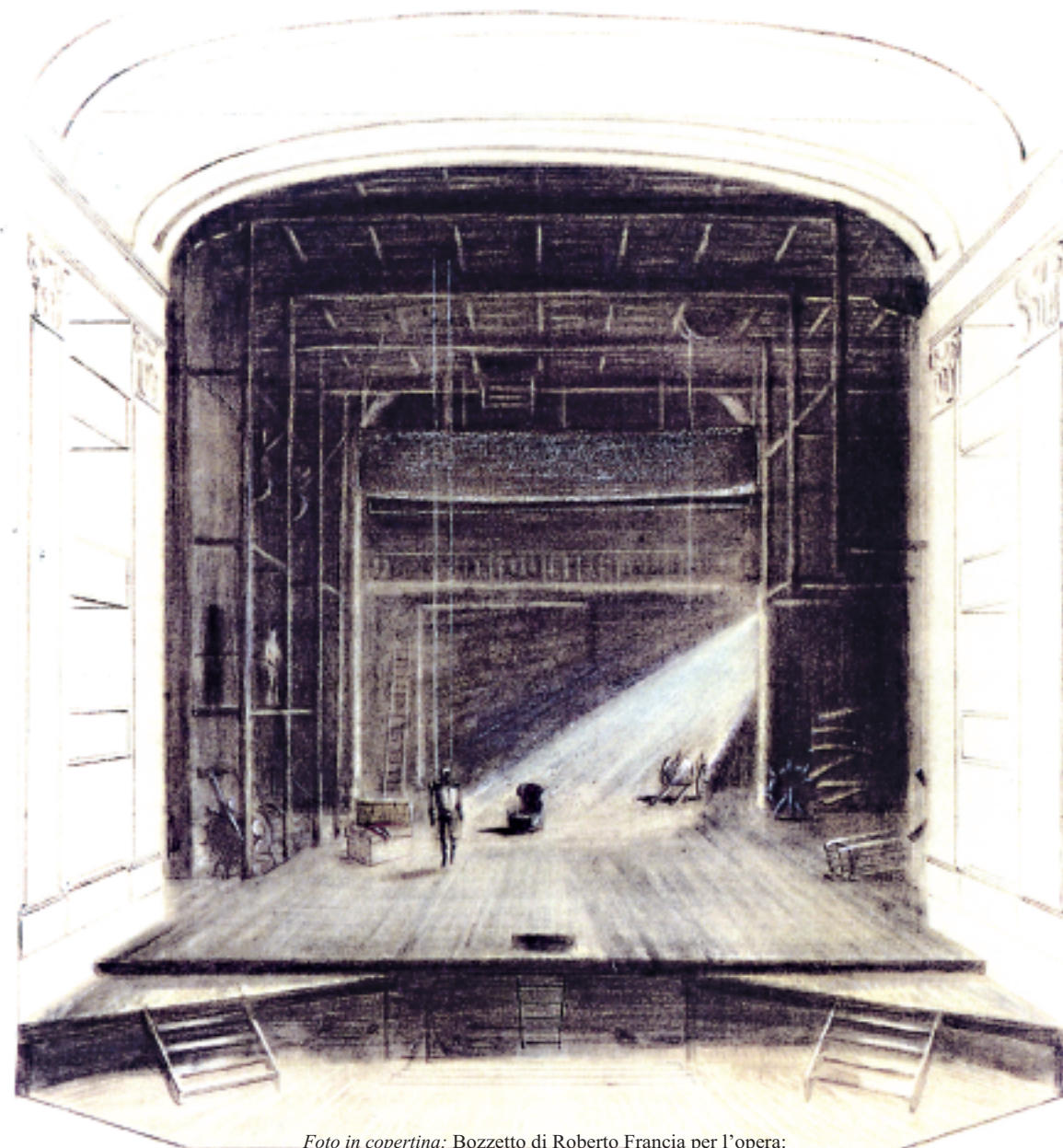


Foto in copertina: Bozzetto di Roberto Francia per l'opera:  
*Don Chisciotte, frammenti di un discorso teatrale* (1983)

Noi decidemmo di far nascere *Don Chisciotte*, il suo mondo, le sue avventure in un palcoscenico, e quindi la nostra attenzione e cura sono state quelle di costruire, più vero del vero, un palcoscenico vuoto, però un palcoscenico vuoto che si contornava di tutti quelli che sono i vecchi oggetti; non solo quindi un impianto teatrale, ma anche della macchinaria teatrale, la macchina del vento, le corde e gli argani per tirare su le scene, era proprio una specie di studio, di uno che ha vissuto sempre in uno spazio che si chiama teatro, un mondo. In quello spazio molto bello che aveva creato Roberto svettava per contrasto voluto il colore e la fantasia dei costumi di Luzzati, e mi sembra che sia stata una bella collaborazione tra i due.

**Tra le altre opere che occorre citare, *Caligola* dell'83 e *La venexiana* dell'84. L'estro creativo del "suo" scenografo quale peso ha avuto nel successo artistico di questi testi?**

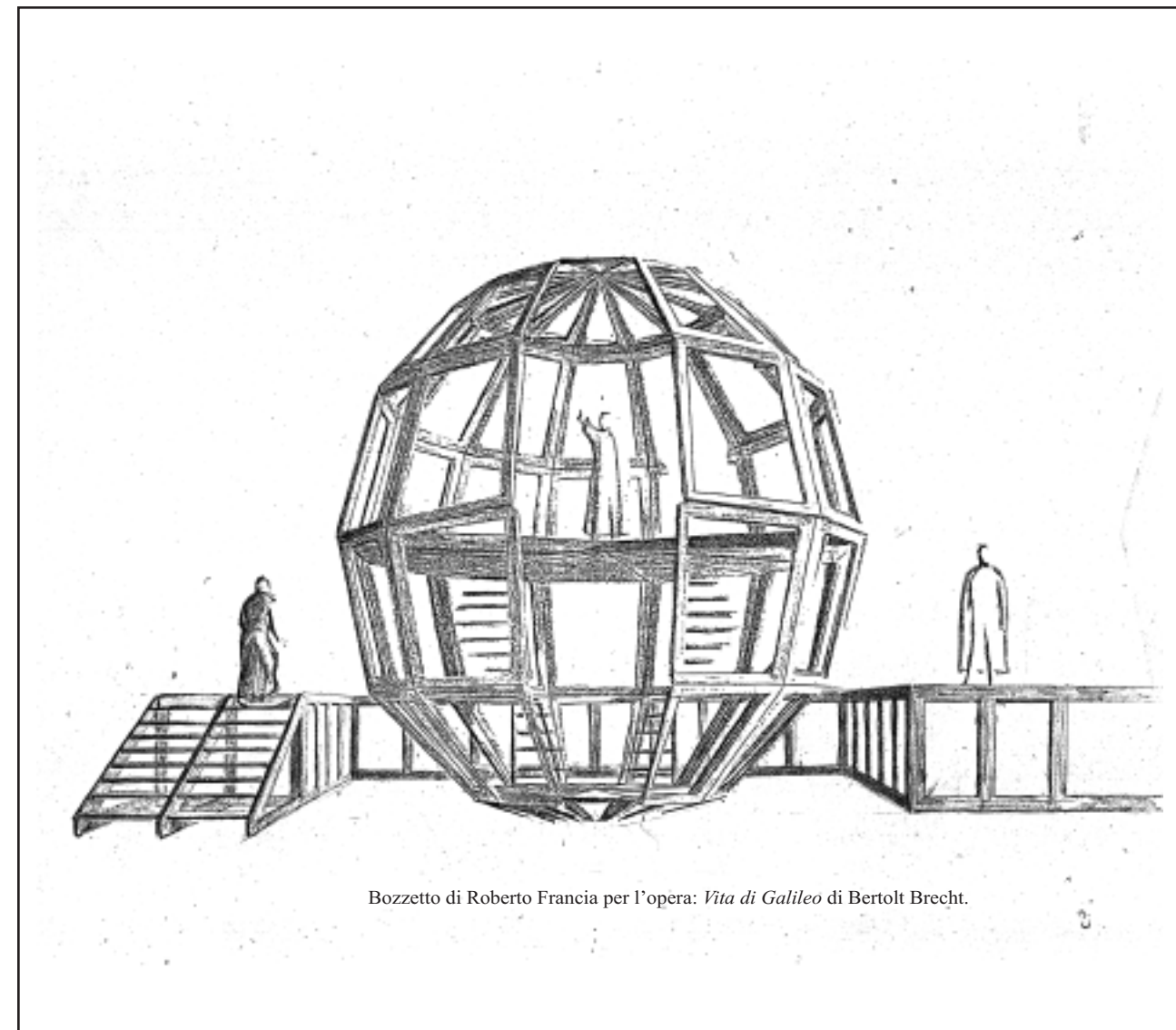
Dunque, per *Caligola* il discorso è diverso di quello della *Venexiana*, perché per *Caligola* si trattava di creare uno spazio dove la Roma, il potere, e tutto quello che c'è nell'opera fosse segnato, come è stato, da semplici pedane di legno, pur avendo a disposizione il palcoscenico dell'Argentina. E' stato il mio primo spettacolo come direttore artistico del Teatro di Roma. E ricordo anche dei grandi veli, dei grandi teloni; ricordo tra le altre cose, molto bella e suggestiva la morte di Caligola, che si vedeva in controluce dietro un grande velo e ingrandita all'eccesso e poi la figura che precipitava assieme al velo stesso nel finale che era molto bello.

Diverso è il discorso della *Venexiana*. La *Venexiana* è un discorso a tappe, e fu la mia seconda regia. Il mio rapporto con Roberto è nato con la *Venexiana* al Festival dei due Mondi a Spoleto, quando c'era una vecchia attrice molto brava, Laura Adani, e un teatro molto piccolo. Era una scena semplice, nulla di particolare, ben diversa dalla scena che poi aveva fatto Roberto per Valeria Moriconi, e molto diversa, lo dico perché è curioso, dalla scena che successivamente Roberto creerà per la *Venexiana* con Claudia Cardinale al Teatro des Italiens negli anni passati. Sono tre tappe diverse anche di questo testo, che mi era molto caro, e che ha visto Roberto impegnarsi sempre con la sua capacità di astrazione e di abilità, ma in modo assolutamente diverso e diversificato. In questo senso era un passo avanti di Roberto Francia, per esempio ricordo che mentre nella *Venexiana* c'era un letto, perché ovviamente il letto è alla base della *Venexiana*, perché è un punto forte, con *La venexiana* con Valeria Moriconi ho eliminato anche il letto, entrava il ragazzo, entrava una serva e la *venexiana* con piglio autorevole. Nella *Venexiana* con Valeria Morriconi e successivamente con quella Claudia Cardinale il letto era scomparso, la *venexiana*, la protagonista matura, vedova, bellissima, ma piena di vitalità, forse agli ultimi fuochi, guardava il suo ragazzo, tirava fuori dal ripostiglio una bellissima coperta di broccato rosso e la buttava per terra e su quello si faceva la scena d'amore.

**Dovendo citare altri spettacoli del vostro sodalizio artistico, quali citerebbe?**

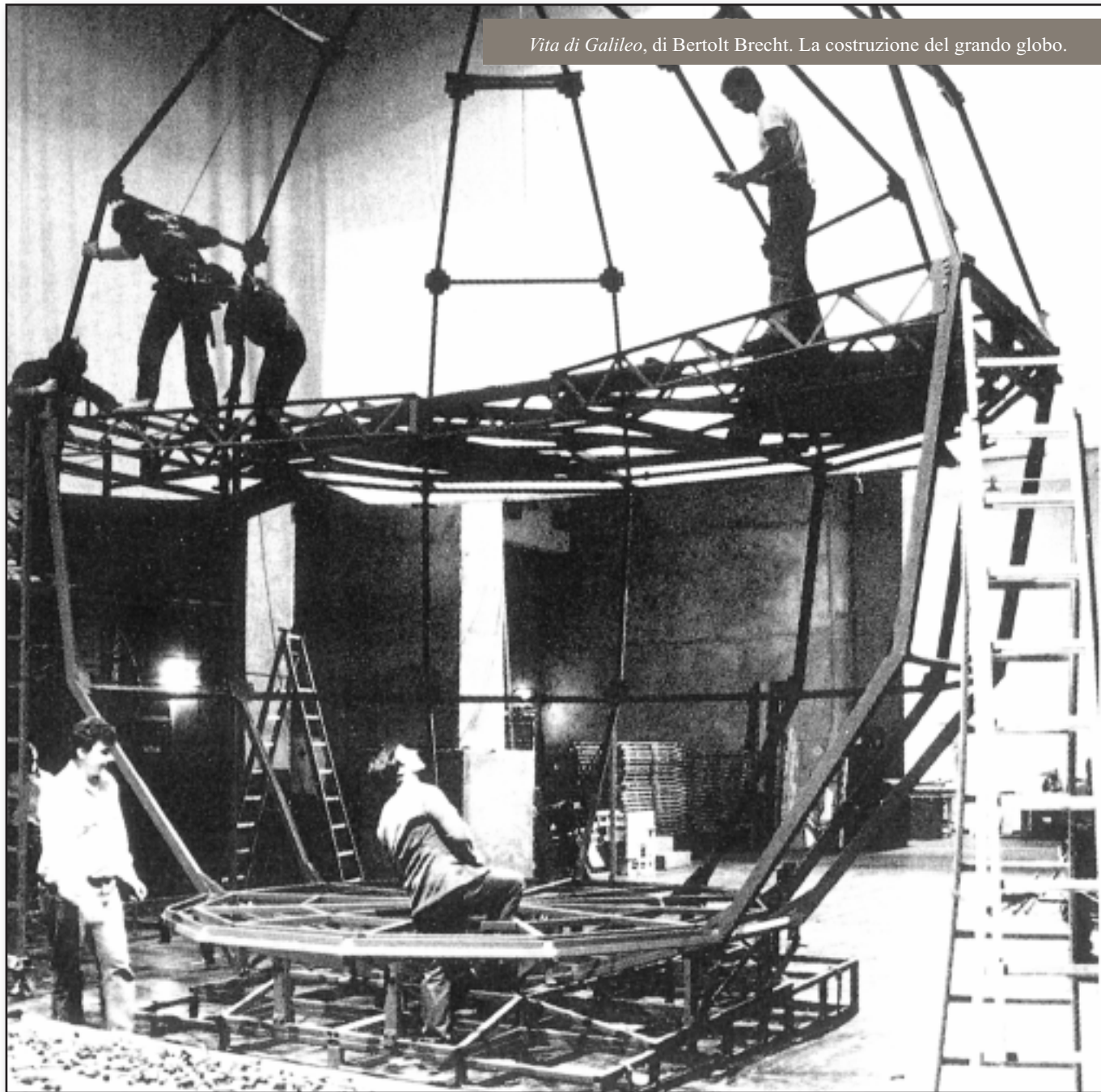
Per differenze sceglierei *Galileo*. La scena è costituita da un grande globo, naturalmente fatto a spicchi dove si entra, si sale e si scende ed è stata una bellissima costruzione, veramente un altro momento del Roberto Francia scultore, che va ricordato proprio perché a mio avviso è stata la scena che si distingueva da quelle in cui il lavoro consiste nella scarnificazione scenica.

Nel *Galileo* in realtà veniva esaltato lo spazio scenografico in alto, in largo e in profondità con dei segni che erano questo globo molto bello e polivalente.



Bozzetto di Roberto Francia per l'opera: *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht.

*continua a pag. 18*





"Il giovane Faust" di J.W. Goethe. Bozzetto e scene di Roberto Francia,

Costumi Vera Marzot, aiuto regia Fernando Scarpa, regia Maurizio Scaparro.

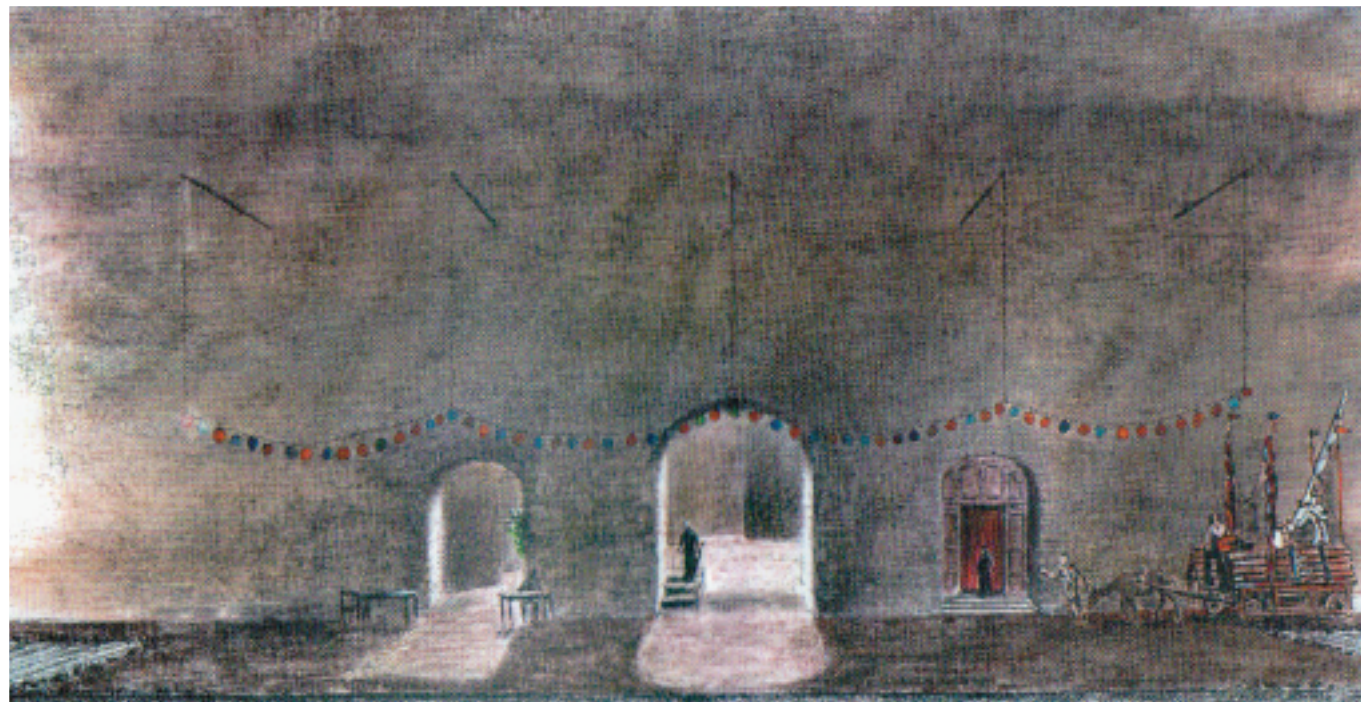


### In sintesi come definirebbe lo stile di Roberto Francia?

Se dovessi dare una definizione di Roberto Francia nei rapporti con tutto quello che è stato il mio lungo lavoro con lui, potrei senza dubbio affermare che lui porta la croce di tutti i miei difetti e di tutte le mie eventuali virtù.

### Per quale motivo nel campo dell'opera lirica la presenza di Francia è limitata a *Lucia di Lammermoor*?

Tra l'altro una bellissima scena, una bellissima scena che lui ha fatto, così come *Così fan tutte* a Lecce, nel 1996. Come sappiamo, la regia nella lirica avviene spesso all'interno di un discorso che è meno da ensemble di quanto è il teatro. Nel teatro c'è un ensemble che io porto appresso, e bada all'attore, allo scenografo, alle luci; per la regia lirica che per me è un diversivo rispetto alla mia attività, tant'è vero che ne faccio una o due l'anno, sono delle occasioni diverse, per cui, certe volte, per impegni miei e per gli impegni di Roberto non possiamo seguire una collaborazione comune, salvo in certi casi, come quella del recitato, che tra l'altro sono esecuzioni bellissime. Faccio un esempio: quando ho provato la *Bobème* con Folon, che è lo scenografo, Roberto era impegnato per la scenografia con



*Cavalleria Rusticana* di Pietro Mascagni. Bozzetto di Roberto Francia. (2003, Teatro Sferisterio di Macerata)

Massimo Ranieri che ha debuttato in regia allo Sferisterio di Macerata con *Pagliacci* e *Cavalleria Rusticana*. In quello stesso periodo ci siamo divisi: io ero con Folon e lui con Massimo Ranieri. Questa è una parte della vita; in realtà il mio sodalizio si chiama sodalizio di teatro di prosa.

### In conclusione quale bilancio si può fare del lungo viaggio artistico fatto con Francia?

Si tratta di un viaggio artistico per me fondamentale, come forse è stato fondamentale anche per la vita di Roberto Francia. La mia tendenza è sempre quella di avere di fronte l'uomo e lo spazio teatrale e da lì far nascere il tutto, quindi evitare ove possibile quello che considero un grande male: la costruzione preventiva di una scenografia che limiti la fantasia dell'uomo nello spazio. Credo che il teatro contemporaneo debba avere due punti di riferimento, due parole magiche - e ciò fa parte del lavoro di Roberto e mio - in rapporto con la scenografia: illusione e allusione. Credo che nel lungo periodo della nostra attività noi abbiamo cercato di realizzare assieme proprio questo.



*Cavalleria Rusticana* di Pietro Mascagni. Regia Massimo Ranieri. Scene di Roberto Francia. (2003, Teatro Sferisterio di Macerata)