



Il bagaglio del passato per guardare al futuro

intervista a
Francesco Frigeri



Ottavia Madeddu

Quando è cominciata la tua esperienza al Centro Sperimentale?

Sono arrivato al Centro Sperimentale nel 2012 quando venne a mancare Andrea Crisanti, per anni docente di riferimento del corso di scenografia, e fui chiamato a sostituirlo. Subentrai nell'ultimo trimestre e cercai da subito di capire quale era l'assetto della scuola sia da un punto di vista didattico che burocratico. Una volta entrato dentro gli ingranaggi ho cominciato ad apportare piccole modifiche che negli anni stanno diventando sempre più sostanziali. Quando sono arrivato, due anni e mezzo fa, il corso era nel mezzo di una transizione. Fino al 2011, infatti, scenografia e costume erano stati racchiusi in un unico corso, nel 2012 si

apriva di nuovo un ciclo scisso in due corsi distinti. Io ho ereditato da Crisanti questo nuovo modello che portava con sé nuove esigenze, e richiedeva cambiamenti anche a livello di didattica. I cambiamenti che ho apportato sono certamente frutto della mia esperienza, del mio modo di concepire il lavoro e di insegnare, ma sono anche l'inevitabile conseguenza e in qualche modo il prolungamento del lavoro fatto fino a quel momento da Crisanti.

In che modo è cambiato il corso di scenografia?
Da subito ho cercato di rafforzare il disegno tecnico, soprattutto al primo anno. Da noi arrivano prevalentemente ragazzi che provengono dagli istituti d'arte, dalle accademie o dalla

facoltà di architettura, dove l'esperienza di disegno al tecnigrafo è sempre più scarsa: ho sentito il bisogno di colmare questo vuoto. Questa mia scelta di puntare sul disegno tecnico a mano può sembrare obsoleta, ma sono profondamente convinto che, come un pittore che non conosce la tecnica accademica classica non può fare arte astratta, lo stesso vale per uno scenografo che più riesce nel disegno a mano, meglio saprà usare i software di disegno tecnico. È vero che ormai le scenografie si disegnano con software come AutoCAD, ma una buona padronanza di disegno tecnico fatto a mano è ciò che meglio ti permette di lavorare su questo tipo di programmi che comunque non mancano nella nostra offerta didattica. Non tralasciamo affatto la parte tecnica moderna: per questo abbiamo un corso digitale di 4D e uno di AutoCAD. In più, ho molto rafforzato lo studio della storia dell'arte, aumentandone le ore e cercando di organizzare visite nei musei e nelle ville, profondamente convinto che una buona conoscenza della storia dell'arte sia fondamentale per il mestiere dello scenografo. Non si può pensare di fare questo mestiere senza una solida base di storia dell'arte, ma non la ritengo imprescindibile solo per gli scenografi: credo che anche i futuri direttori della fotografia e i futuri registi dovrebbero avere la possibilità di approfondire questo studio.

Gli allievi colgono l'importanza di questo tipo di studio o preferiscono attività più pratiche? All'inizio sono un po' perplessi perché temono di dover studiare la storia dell'arte sui libri come hanno fatto al liceo, ma poi capiscono che quello che interessa a me non è tanto la data di nascita di Giotto o di Brunelleschi, ma l'essenza che quella pittura rappresenta anche in termini di codificazione di un determinato periodo. Sono molte le cose che posso estrarre dal modo di dipingere di Giotto: per esempio, posso cogliere come erano fatte le case, come erano fatti gli intonaci, quale era il paesaggio di allora, come era concepita una città nel '200 con le mura che racchiudevano il borgo interno e il vuoto di campagna totale intorno, e che tipo di campagna potevi trovare. Se tu guardi i quadri di Leonardo vedi la più bella campagna toscana: questi grandi pittori sono come dei fotografi e i loro quadri posso-

no essere utili nel ricreare scenograficamente quel periodo.

Che cosa ti ha guidato nella scelta della nuova offerta didattica?

A guidarmi c'è un continuo sguardo verso quello che potranno fare i ragazzi una volta usciti da qui: per questo ho cercato di organizzare dei seminari che guardassero, oltre alla scenografia cinematografica e teatrale, a quella televisiva. Al terzo anno gli alunni fanno un corso di scenografia per i talk show dove possono venire a contatto con la realtà dello spettacolo televisivo e prendere familiarità anche con questo mezzo. Al primo e al secondo anno ho invece introdotto uno stage di storyboard, non perché pensi che una volta usciti da qui i ragazzi faranno i disegnatori di storyboard (che di solito hanno tutt'altro tipo di formazione e spesso arrivano dal fumetto), ma perché attraverso questo tipo di rappresentazione grafica si ha la possibilità di conoscere a fondo la grammatica di un film. Illustrando inquadratura per inquadratura quello che si girerà, gli allievi entrano in contatto diretto con quello che è un totale, un campo e un controcampo, con i movimenti di macchina e i movimenti interni alla scena, molto di più di come riuscirebbero a fare attraverso la semplice visione di un film. E una buona padronanza di questa grammatica è alla base di un buon lavoro di scenografia. Faccio un esempio: può accadere che un ragazzo costruisca una struttura verticale di otto metri, poi va a vedere l'inquadratura e si accorge che doveva costruirla di nove, oppure si rende conto che è meglio uno sviluppo in orizzontale e deve ricominciare il lavoro. Ecco, con una buona conoscenza della grammatica questo si può evitare. Inoltre credo che disegnare a mano e fare pratica in questo modo possa essere molto utile anche in alcuni momenti di emergenza sul set. Capita spesso, infatti, che si debba trovare una soluzione per capire come girare una certa scena in un certo ambiente: attraverso uno schizzo o un disegno puoi far capire al regista quello che andrai a costruire, spiegargli «nel campo costruisco così, nel controcampo costruisco questo, se lo vedi di fianco vedrai questo...» e certamente questo tipo di disegno per un regista è molto più comprensibile di una pla-



nimetria, che è una rappresentazione molto tecnica e si può far fatica a capirla e interpretarne l'impatto visivo.

Chi sono i ragazzi che fanno domanda per frequentare il corso di scenografia al Centro Sperimentale?

Di solito hanno una formazione teatrale, di prosa o lirica, ma di cinema ne sanno ancora poco. Alcuni di loro non conoscono i vari modi di fare cinema e per questo nel primo anno è importante colmare queste lacune. Si insegna come fare lo spoglio di un copione, come funziona un teatro di posa, come si costruisce e con quali materiali. Facciamo anche un laboratorio con pittori che insegnano agli allievi come si fanno i finti marmi, il trompe-l'oeil, il finto legno, perché anche queste conoscenze fanno parte del bagaglio di un buono scenografo: non tanto perché lo scenografo debba fare questo tipo di lavoro specifico, ma perché deve essere in grado di capire se l'artigiano con cui lavora è riuscito a riprodurre quello che cercava (un marmo, un legno, una boiserie) e se conosci la tecnica riesci subito a vedere se un lavoro è ben fatto o no. Una cosa su cui insisto molto è conoscere la scenografia a livello costruttivo. In molti pensano che, poiché in Italia si gira tutto dal vero, sia inutile costruire in teatro. Non è così, al contrario devi saperlo fare molto bene e meglio di prima perché con l'avvento del digitale si richiede un lavoro ancora più raffinato. L'alta definizione del digitale, infatti, non ti permette di tralasciare nessun dettaglio e perché una parete ricostruita risulti vera, lo scenografo deve essere molto più accurato di come poteva essere dieci anni fa quando si girava con una risoluzione molto più bassa.

Sempre più spesso si girano film con budget ridottissimi e i film d'epoca sono sempre di meno. Come cambia il mestiere dello scenografo se non si costruisce più?

È quello che accade nel nostro cinema, ma io spero che i miei studenti non lavorino solo in Italia ma abbiano la possibilità di andare all'estero, dove le categorie più richieste oltre ai costumisti, ai truccatori e ai parrucchieri sono proprio gli scenografi. E questo perché succede? Perché il tipo di formazione che offriamo è universale: non ci interessa preparare scenografi solo per l'Italia, dove spesso c'è

questa brutta usanza di sostituire uno scenografo con un trovarobe, ma di formare uno scenografo che possa proporsi anche su altri mercati.

Come può uno scenografo dare il suo contributo in un film low budget?

Lo può fare. Io sono stato spesso chiamato «lo scenografo trasversale» perché ho fatto sia grandi film di costruzione che film a basso budget, e credo che il mio apporto si possa vedere sia quando ho costruito le navi per *La leggenda del pianista sull'oceano* di Giuseppe Tornatore o ricostruito Gerusalemme in *La passione di Cristo* per Mel Gibson, che quando ho fatto film girati dal vero. Tutto dipende da come si pone il regista nel dialogo con lo scenografo. Il mio tipo di approccio è sempre lo stesso: quando Leonardo Pieraccioni mi disse che dovevamo inventarci una casa degli studenti dove andava ad alloggiare il protagonista di *I laureati*, ho fatto un tipo di lavoro che presupponeva comunque un grande contributo creativo. Anche un appartamento dal vero, infatti, richiede un lavoro molto accurato nella scelta dei colori, degli arredamenti e degli oggetti, che devono essere anch'essi in funzione della linea creativa del regista e di quello che sta raccontando. Lo stesso è successo quando ho lavorato con Sergio Staino in *Non chiamarmi Omar*: era un film moderno ma grazie anche alla sua visione libera e creativa ho potuto fare un lavoro così particolare che il film sembra quasi un film d'epoca. Non c'è niente di casuale in quel film, ogni cosa è frutto di un continuo confronto fra me e il regista. In generale, secondo me, la discriminante non è mai la quantità di lavoro che devi fare in un film a basso budget o a budget molto elevato: un buon lavoro è il frutto di un buon rapporto fra il regista e lo scenografo. Quello che purtroppo invece mi capita di vedere sempre più spesso sono registi della nuova generazione che non accettano il confronto con i loro collaboratori, pensano di poter fare tutto da soli e ti dicono «la casa in cui giriamo è quella di mia zia, la lampada la prendo da mio cugino, il letto è di mia sorella che porta anche la coperta». Non è un problema di professionalità, ma di mancanza di confronto. Lo stesso accade con i costumisti che spesso lamentano come i giovani registi

abbiano poca cura per il costume di scena: dove prima c'era un'interazione fra regista, direttore della fotografia e costumista per rendere un'immagine accurata dell'attrice o dell'attore, oggi si preferisce una figura sciatta, che è diverso da brutta (che è giusta se la bruttezza è funzionale alla scena), è sciatta e basta. Per questo, a mio avviso, i nostri film sono molto poveri, cosa che non succede all'estero, dove c'è un'attitudine diversa e anche se si girano film a basso costo c'è sempre una ricerca estetica che rende i film comunque curati ed eleganti.

A scuola, allievi scenografi e allievi registi hanno la possibilità di lavorare insieme e confrontarsi?

Purtroppo anche a scuola fra queste due classi manca un po' di dialogo. Io cerco di preparare i miei ragazzi anche sotto un profilo emotivo, li sprono a tirar fuori il loro carattere, a farsi valere e a non cedere nel confronto con i registi: devono farsi ascoltare e proporsi come collaboratori, non come sottoposti, e per fare questo devono sempre cercare il confronto. È auspicabile tornare a un lavoro di squadra come si faceva nel grande cinema italiano del passato, dove Visconti, Fellini e Monicelli, solo per citarne alcuni, si affiancavano a scenografi come Mario Garbuglia, Danilo Donati e Piero Gherardi. E se tu leggi le interviste di questi registi e dei loro scenografi, senti parlare di collaborazione, rispetto e creatività, e di come tante cose sono state pensate e create insieme se non addirittura suggerite dagli stessi scenografi. Gherardi, nel ricordare l'enorme lavoro fatto per *L'armata Brancaleone*, parla di un lavoro fatto a braccetto con Monicelli ma anche dei suggerimenti dati al regista, che ha saputo accettarli e esaltarli. Oggi invece, sempre più spesso, i registi non accettano proposte dai loro collaboratori a discapito però del risultato finale del film; mi dispiaccio molto quando vedo questo tipo di atteggiamento anche qui a scuola, che dovrebbe essere il luogo dove ognuno ha il proprio ruolo e viene rispettato per il lavoro e il contributo che dà. Anche da questo punto di vista fuori dall'Italia le cose funzionano diversamente, quando lavori con registi stranieri sei continuamente stimolato a fare proposte. Certamente il tuo lavoro deve piacere al regista e supportare le sue esigenze,

ma ci si aspetta un apporto creativo continuo, altrimenti non servi più e ti spediscono a casa. Tu sei il responsabile del tuo lavoro ma alla base di tutto c'è l'interazione fra i vari reparti.

L'importanza che viene data qui in Italia allo studio della storia dell'arte per formare costumisti e scenografi gioca secondo te un punto a favore per chi si forma nel nostro paese rispetto a chi studia fuori?

Certamente, hai centrato un punto nodale. Quello che dico continuamente ai miei studenti è di studiare la storia dell'arte, che non vuol dire soltanto farlo sui libri, ma significa andare a vedere mostre, visitare musei o semplicemente guardarsi intorno mentre girano per strada. Noi italiani abbiamo la fortuna di avere arte ovunque intorno a noi, e per questo li invito a coltivarla anche fuori dalla scuola e a farsi una passeggiata in via Giulia o di raggiungere Palazzo Farnese di tanto in tanto. Gli italiani, anche se inconsapevoli, hanno dentro di sé la storia dell'arte e questo, per uno scenografo, può fare la differenza. A parità di capacità lavorative, infatti, uno scenografo italiano può partire tre passi avanti rispetto a uno straniero, grazie alla familiarità con i vari movimenti artistici che ti apre il cervello, ti dà più cultura e più creatività. Non è certamente un caso che proprio in campo artistico molti professionisti italiani vengono riconosciuti in tutto il mondo: Renzo Piano, Milena Canonero, Dante Ferretti (e ne cito solo alcuni) rappresentano esattamente questa fusione fra arte e professionalità che fa spiccare la creatività italiana fra tutte le altre.

In effetti scenografi e costumisti sono le figure più ricercate all'estero.

Questo accade secondo me per due motivi. Uno è la conoscenza della storia dell'arte, che all'estero ci riconoscono; l'altro perché noi scenografi, come i costumisti i truccatori e i parrucchieri, nella preparazione dei ragazzi lavoriamo ancora come in una bottega cinquecentesca. Questo metodo è il punto saldo della nostra professione, un luogo dove impari il mestiere dal punto di vista tecnico e ti confronti con la realtà lavorando a stretto contatto con gli altri. Gli scenografi italiani sono in grado di andare a costruire delle scenografie anche se in Italia si fa poca costruzione, così



come i costumisti italiani sono in grado di andare a creare un costume in sartoria anche se nel nostro cinema si fanno pochissimi costumi. Noi cerchiamo di formare i ragazzi anche per proporsi all'estero.

Esiste per gli allievi del Centro Sperimentale la possibilità di effettuare un soggiorno di studio in una scuola di cinema fuori Italia? Sarebbe un progetto molto interessante. Purtroppo non c'è ancora niente del genere, ma per il futuro forse si riuscirà a organizzare qualcosa.

Cosa deve aspettarsi un ragazzo diplomato in scenografia?

Arrivano ragazzi che hanno dai ventitré ai ventisei anni e che hanno già fatto le scuole elementari, le medie, il liceo e l'accademia: vogliamo fargli fare altri tre anni di scuola nozionistica al Centro Sperimentale? No, il Centro Sperimentale deve essere il passaggio dalla scuola alla pratica. Gli allievi devono essere proiettati nel mondo del lavoro, forse non ancora al primo anno, ma dal secondo e terzo devono mettere in pratica quello che hanno imparato. Per questo motivo organizziamo degli stage dove i ragazzi hanno la possibilità di seguire un film sin dalla preparazione e mettersi alla prova con la vita sul set. Grazie a queste esperienze alcuni studenti lavorano già: per esempio l'anno scorso una ragazza ha fatto uno stage sul film di Matteo Garrone e ha conosciuto dei miei colleghi con i quali ora collabora. Altri due ragazzi hanno fatto lo stage con me per il mio ultimo film e la produzione li ha richiamati a lavorare su un altro progetto. Come ben sappiamo tutti, iniziare a lavorare è la parte più difficile, ma attraverso queste esperienze sul campo diamo la possibilità a questi ragazzi di toccare con mano il mondo del lavoro, verificare le proprie conoscenze e competenze ed entrare in contatto con altri professionisti. Per come io intendo il Centro Sperimentale, sarebbe molto sbagliato offrire solo teoria: la formula dello stage è il modo migliore per cercare di entrare nel mondo del lavoro, quel tanto di lavoro che c'è in Italia.

Immagino che suggerirai ai tuoi allievi anche di guardare all'estero.

Soprattutto. Dico continuamente che devono

sapere bene l'inglese perché è la loro salvezza e, dato che non è possibile fare un corso di lingua qui al Centro Sperimentale, li sprono a studiare fuori. Io non lo parlo molto bene ma grazie all'esperienza che ho accumulato negli anni vengo comunque chiamato a lavorare in produzioni straniere; se cominciassi oggi sarebbe tutto diverso e la conoscenza dell'inglese sarebbe un punto imprescindibile per ottenere il lavoro.

Che cosa diresti a un giovane scenografo che sta per lavorare al suo primo film?

Gli direi che girare un film moderno è sotto certi aspetti una sfida ancora più grande: si può cadere nel grossolano errore che, poiché è moderno, va tutto bene. Non è così. Anche dal punto di vista della pressione, un film dal vero richiede molta più fermezza da parte dello scenografo che può essere tartassato da molti più giudizi solo perché tutti hanno da dire la loro sul presente, ma non si sentirebbero mai autorizzati a fare gli stessi commenti su una ricostruzione d'epoca. Questo si avverte molto sul set, dove ti puoi sentir dire: «Ma perché siamo andati al quarto piano, che al piano terra c'era un appartamento più bello?». Ecco, lì devi difendere la tua posizione, perché tu sai che l'appartamento al quarto piano era quello giusto per la storia che state raccontando, mentre quello al piano terra sarebbe andato bene per un altro film e sei hai dalla tua parte il regista tutto è più semplice. Ai miei studenti lo ripeto continuamente: devono tirar fuori il carattere, ascoltare il regista e fare delle proposte, e che si tratti di un film d'epoca o di un film moderno poco importa, devono attingere al loro bagaglio e tirar fuori una buona dose di originalità.