

A colloquio con Franco Piavoli

Periferie vitali

di Silvia Migliorati

Casa Piavoli (un esterno giorno). M'infilo nell'androne e mi capita di pensare che il cinema nelle sue movenze più dinamiche e di maggior sperimentazione (e lo stesso può dirsi della cultura in senso lato), oggi in Italia si fa in provincia, nel lusso del decentramento e delle riflessioni che hanno ancora la ragionevolezza delle pause, del silenzio tra le pareti. O di un giardino, a fianco di un brolo pieno d'alberi da frutto, davanti ad un porticato falciato dalle cicale. Con i melograni che occhieggiano nel cortile di casa Piavoli, ma che trovo anche all'interno, colti da una luce

d'ombra, frutti mitici fintamente abbandonati su un tavolo o su una mensola: è la mano sapiente di Neria⁽¹⁾ che li pone con grazia per la gioia degli occhi.

Trovo a Pozzolengo, grumo di colline dell'entroterra bresciano del Garda già affacciate però al mantovano, la possibilità di pensare ai linguaggi, alle ultime produzioni letterarie o teatrali più interessanti, a ciò che è ancora possibile dire con le immagini... Seduti nel cortile dei melograni parliamo di questo e di molto altro con Franco Piavoli⁽²⁾.

Sono molte poi le curiosità sul suo

1) Neria Poli, moglie di Franco Piavoli, ne è da sempre la preziosa ed instancabile suggeritrice, assistente alla regia e collaboratrice artistica di tutti i film prodotti.

2) Franco Piavoli è nato il 21 giugno 1933 a Pozzolengo, in provincia di Brescia. Fondamentale, fin da giovanissimo, l'amicizia con Ugo Mulas. Fra i due ragazzi l'influenza è reciproca: se Piavoli, ottenuta la maturità classica, ricalca le orme dell'amico iscrivendosi alla facoltà di legge a Pavia, Mulas si trasferisce a Milano assurgendo gradualmente al ruolo di indiscusso protagonista della fotografia contemporanea. Più dimessamente, il giovane Franco alterna per il momento gli oneri universitari alle proiezioni del cineclub studentesco, dove scopre i registi sovietici e gli incunaboli delle avanguardie. Ne è indotto a saggiare le proprie forze girando brevi film muti, oggi dispersi, ed a rielaborare il proprio stile fotografico depurandolo dalle blandizie aneddotiche. Laureatosi nel 1956, Piavoli esercita la professione forense a Brescia e Desenzano, coltiva una pittura in cui riecheggiano le suggestioni di De Chirico, approfondisce i temi biologici ed evolucionistici che innerveranno la complessa partitura de *Il pianeta azzurro*. Il primo cortometraggio presentato da Piavoli al Festival di Montecatini ed ivi insignito del premio per il miglior commento sonoro, *Le stagioni* (1961), è poi seguito da *Domenica sera* (1962), *Emigranti* ('63), ed *Evasi* ('64).

A dispetto dell'apprezzamento tributatogli da critici dell'autorità di Sergio Frosali o Leonardo Autera, dei premi conseguiti e dell'appassionato sostegno alle iniziative della FEDIC, l'attività di Piavoli pare arenarsi fino al sodalizio con il montatore e regista Silvano Agosti. Questi, che nella dimestichezza moscovita con l'anziano Kulesov

specifico modo di lavorare e allora entro in *medias res*:

Qual è il tuo rapporto con la sceneggiatura, con la SCRITTURA del «testo-film» prima delle riprese?

Prima delle riprese io preferisco soltanto abbozzare un trattamento, scrivere una traccia di fondo. Questo lo faccio più per un mio stile: per avere poi la libertà di costruire e ricostruire «la cifra» del film in fase di montaggio, in un'elaborazione continua.

E questo per mantenere il massimo della libertà compositiva. Proprio perché anche se amo moltissimo tanti altri generi e linguaggi cinematografici, e anche se so che faccio un'operazione riduttiva, amo lasciarmi andare alla libertà compositiva senza farmi condizionare dal carattere denotativo delle parole. Cioè amo proprio affidarmi di più alle componenti iconiche e sonore del film che a quelle letterarie. Non essendo legato ad una sceneggiatura precisa io posso con-

tinuamente provare ad accostare un'immagine ad un'altra e ad un'altra ancora. Magari scambiando l'una con l'altra, secondo una sorta di attrazione interna. Insomma non facendo un vero e proprio discorso logico. Un po' come fanno i pittori, quando accostano un colore all'altro. In particolare i pittori moderni, che non hanno esigenze di verosimiglianza, ma sentono profondamente l'accostamento dei segni e dei colori.

La pittura moderna fa questo: prescinde dalla necessità di fare una rappresentazione realistica della figura o del paesaggio. In altre parole, insomma, è molto bello assecondare la spinta astrattiva. E questa spinta astrattiva è anche una caratteristica fondamentale della musica, e in particolare della musica strumentale. Così come il compositore di un brano strumentale o di una sinfonia non è costretto a seguire il libretto (cosa che invece accade, per esempio, nel melodramma), così nel cinema mi piace comporre le immagini e i suoni prescindendo appunto da una sceneggiatura.

temprato la propria avversione per gli apparati produttivi nazionali, intuisce subito nell'anomala figura dell'artista bresciano una vittima esemplare della «macchina cinema»: gli commette perciò una sezione del programma televisivo che, col medesimo titolo, egli stesso ha realizzato con gli altri fondatori della «XI marzo cinematografica» (Marco Bellocchio, Stefano Rulli, Sandro Petraglia). Il terzo capitolo de *La macchina del cinema*, intitolato *Periferie*, rivela alla vasta platea del piccolo schermo la personalità di Piavoli ed inaugura una fattiva collaborazione culminata nell'impresa de *Il pianeta azzurro* (presentato nel 1982 alla Mostra di Venezia dove riscuote unanimi consensi). Nella propria «sinfonia visiva» l'autore è infatti riuscito a dilatare un frammento di vita agreste, condensato nel breve arco di trentasei ore, comprendendovi l'intero ecosistema e la storia evolutiva.

Nel 1984 Piavoli ha l'opportunità di mettere a frutto i suoi studi musicologici curando, con Olmi e Monicelli, l'allestimento per il Maggio fiorentino del «Trittico» pucciniano: il lusinghiero responso critico è confermato dalle edizioni della «Forza del destino» (Teatro Grande di Brescia, 1985) e della «Norma» (Teatro Donizzetti di Bergamo, 1990). Il regista si confronta inoltre con la tecnologia elettronica firmando *Lucidi inganni* (1985), ambientato in una corte rinascimentale. Tornato al 35 mm., realizza l'anno successivo per la RAI *Il parco del Mincio*, seguendo il corso del fiume inquinato dai veleni agricoli e dalle polluzioni industriali. Nel 1989, sotto il segno congiunto di Vito e di Joyce, rifonda in un linguaggio d'invenzione i frammenti epici sedimentati nelle civiltà mediterranee per cantare, in *Nostos*, la navigazione archetipica d'un eroe culturale.

L'ultimo film, per ora, *Voci nel tempo*, è proiettato al Festival di Venezia nel 1996 con ottima accoglienza della critica e del pubblico. Si racconta la vita di un piccolo paese delle colline moreniche nell'arco di un anno. In esso si susseguono avvenimenti che, pur appartenendo alle vicende quotidiane, compongono momenti di un poema esistenziale.

Ultimi lavori, cortometraggi che sperimentano la ricerca digitale fatta recentemente da Piavoli, sono *Paesaggi e Figure* (1999, in occasione della Mostra a Palazzo Te «Arte a Mantova 1900-1950») e *Primavera* (film realizzato per «Lo sguardo innocente. L'arte, l'infanzia, il '900», evento di Brescia Mostre nel 2000).

Per l'appunto il lavoro sulle musiche, o per meglio dire sul MONTAGGIO SONORO, nei tuoi film è fondamentale. Ce lo puoi spiegare?

Sì, infatti. Anche il montaggio sonoro è tutto giocato sui richiami e le attrazioni che trovo negli accostamenti dei segni visivi e dei suoni. E certamente allora nella fase dell'edizione del film mi piace continuamente giocare su una successione di campi sonori alternati che possono ricostruire un certo andamento. Andamento che non è quello necessariamente implicito nella successione logica dei fatti. Perché così facendo (cioè provando a spostare prima un suono vicino all'altro e poi invertendolo) possono nascere delle stimolazioni e delle evocazione insperate, non previste ma molto forti e pertinenti a quello che è il tema di fondo della scrittura visiva. Un po' come fa il compositore di una sinfonia. E così nasce un intreccio sonoro che evoca mondi, situazioni e sentimenti che sono molto più liberi, molto più dilatati di quanto sarebbero se fossero predeterminati.

È anche per questa ragione che la genesi e il work in progress di ogni tuo film sono lenti?

Sì, perché quando prende forma una sequenza con le modalità che descrivevo prima questo può richiedere ed esigere che successivamente si modifichino elementi, si torni indietro, si rigirino scene, perché nascono nuovi dettami compositivi. E quindi riscrivere e rigirare sequenze prima non previste (e non pre-

vedibili) fa parte del mio modo di lavorare. Mettendo insieme una sequenza si scorge il bisogno di girarne altre. Poi queste si accostano e si verifica se c'è complementarità. Ma può essere che si debba rifare ogni cosa, che sorga cioè dall'accostamento l'esigenza di ricostruire una scena interamente nuova.

E infatti anche quest'ultimo film ha avuto una lunga fase, diciamo così, di «cantiere».. È possibile anticipare ai lettori, tuoi futuri spettatori, i temi che in esso confluiscono? È giusto parlare di una sorta di summa della tua poetica?

Sono arrivato a quest'ultimo lavoro con l'urgenza di esprimere il disagio esistenziale in cui vengo a ritrovarmi e in cui vedo molti amici che mi circondano. Ma ci sono anche arrivato in seguito alle insistite riflessioni sulle scoperte della nuova biologia vanno nella direzione di una riconferma dell'intuizione darwiniana. Quindi mi sono mosso dalla necessità di scandagliare questo mondo, dalla sensazione profonda di muoverci in un mondo governato da leggi naturali che ci fanno sentire in una condizione di reclusione, di prigionia. Mi è cara a questo proposito una frase di Lucrezio che nel III libro del *De Rerum Natura* dice «Sempre in un cerchio ci aggiriamo reclusi». Prendere coscienza di una tale condizione di vita è naturalmente molto doloroso, ma spinge nello stesso tempo a cercare d'individuare e coltivare i geni che ci indirizzano verso il bello e verso un miglioramento di sé. Verso la bellezza.

«La bellezza salverà il mondo», tanto per citare Dostoevskij! Puoi dirci in questo senso che ruolo ha, nella tua opera, la natura? Sai bene che l'accusa che da certe parti ti è stata mossa in passato è proprio quella del rischio di un certo calligrafismo nel raffigurarne luci e stagioni, sfumature quasi ormai impercettibili allo sguardo dell'uomo post-moderno!

Queste cose, i colori, l'incanto che noi proviamo di fronte ai «meravigliosi» paesaggi e alle profonde emozioni positive in cui a volte ci troviamo immersi, mi spingono a cercare di dar loro forma con il linguaggio del cinema (che in fondo è la riproduzione del nostro sguardo!).

È così: nei film di Franco Piavoli le sequenze che rappresentano lune, stagioni, foglie, acqua sono e rappresentano la verità poetica del suo cinema. E tutti gli elementi naturali possono tranquillamente essere definiti i correlati oggettivi dei suoi personaggi e delle loro vite interiori.

L'universo visivo di Piavoli coincide con il suo linguaggio poetico. Ogni suo testo filmico diventa ALTRO: diventa cioè una RI-costruzione di realtà.

I primi cortometraggi, in tale accezione ne sono l'emblema, la sintesi, la fulminante traduzione.

In *Evasi*, per esempio, le reazioni dei tifosi bresciani nel corso di una partita di calcio – partita rigorosamente tenuta in fuori campo per tutta la

durata del film – declinano la furia bestiale dell'umano, ma anche una lettura del male, quasi una pagina del cinema dell'olocausto perché le gradinate dello stadio, e la gabbia della recinzione – quei primi piani agghiaccianti sulle persone, sui loro denti – fanno pensare ai campi di concentramento nazisti. Le cadenze delle inquadrature hanno una portata universale. Piavoli rappresenta felicemente un cinema che si fa nella provincia bresciana, e con orgoglio lo rivendichiamo, ma non saremmo qui a parlarne se non avesse un respiro così ampio. Quello che consente alle sue opere d'essere così apprezzate oltreoceano, per esempio, così come in Germania o in Austria. Nel caso di *Emigranti* troviamo soluzioni sonore che saranno quelle che connoteranno i lungometraggi successivi. Si tratta ancora di osservarne elementi che valgono, e che troviamo citati anche in un manuale di educazione all'immagine recentemente pubblicato: «(...) può agire in questa fase di ideazione una precisa volontà di sbilanciamento della scrittura a favore del suono. È quanto ha fatto, per esempio, Franco Piavoli, fra i registi italiani più sensibili nei confronti dei problemi legati alla colonna sonora, in *Emigranti*, uno dei suoi primi cortometraggi, dove esprime il dramma dello smarrimento abbandonando il linguaggio articolato per affidarsi ai suoni puri, in questo caso i richiami confusi dei viaggiatori, la voce ossessiva dell'altoparlante e i lamenti nella sala d'aspetto. Il suono diventa qui, e in molti altri

film dell'autore, pura »sinfonia«, dove anche le parole e i dialoghi contano per il loro valore fonico più che per i loro significati»³⁾.

Vale la pena ricordare un'altra cosa, sempre prendendo spunto da *Emigranti*: in esso troviamo una forma di raccordo di montaggio, il *jump-cut*, che in quegli stessi anni era una delle cifre stilistiche della *Nouvelle Vague* francese. Basti ricordare per tutti l'esordio di Jean-Luc Godard, *A Bout de souffle* nel quale il regista ginevrino vuole deliberatamente contravvenire alla regola che implica che i piani si susseguano in maniera logica e motivata, dichiarando con questa sorta di «errore» di montaggio la propria distanza dalle belle maniere del «cinema di papà». Come si vede, il cinema d'avanguardia d'oltralpe procede parallelamente alle sperimentazioni della nostra provincia grazie ai guizzi di un giovane cineamatore qual'era Piavoli nel 1963! Ma torniamo ad uno sguardo d'insieme sul suo cinema. Si diceva dei *correlati oggettivi*, e per citare ancora Eliot, mi viene da ricordare una sua affermazione: quella secondo cui la poesia è intraducibile.

Ecco, forse i film del regista bresciano incarnano un po' questa convinzione: procedono per cenni impliciti, amano la sottrazione, evocano per suoni immagini primarie, pulsioni non dicibili. Ed impaginano, sequenza dopo sequenza, una bellezza che chiede attenzione. La nostra abitudine all'esplicito (l'esplicito televisivo,

per fare solo un esempio) può fare molta fatica a «sentire» questo cinema, può arrivare anche ad annoiarsi: sembra un paradosso, ma l'arte può produrre noia proprio a causa dell'attenzione che richiede per essere penetrata. Picasso amava dire che l'opera d'arte è la verità sotto forma di bugia. Nel cinema la «bugia» di un taglio di luce particolarmente curato, dell'atmosfera sfinita d'una notte di luna, dell'eco d'un fraseggio musicale tenuto lungamente o del primissimo piano d'un volto di donna saturo di silenzio, nasconde la verità d'uno sguardo alla vita. Rivela sentimenti archetipici, la gioia o la rabbia o il dolore di esistere.

Ma per decodificare questa verità c'è bisogno di uno sguardo che sappia GUARDARE, che conosca la pazienza della scoperta, la curiosità dell'intelligenza e del cuore.

Per questa ragione, credo, gli spettatori della filmografia piavoliana gli sono così fedeli, ma non appartengono alla schiera dei più. La «fruizione» da multisala con pop-corn, la superficialità del consumare immagini, la capacità consolatoria di cui è capace tanto cinema anche ben fatto non caratterizzano coloro che sono grati a Piavoli di fare i film che fa. Nessuna storia forte, assenti o quasi i dialoghi, bandite le stars. In Italia è difficile parlare di cinema sperimentale. Per quello di Franco Piavoli è possibile. Oggi la ricerca più avanzata la si ravvisa nel linguaggio video, e in tutte le sue forme: dagli elementi

3) Luca Malavasi, *Cinema*, Tascabili La Spiga, 2001

scenografici per messe in scena teatrali (per esempio proiezioni su tessuti trasparenti come il tulle) alla video-arte fino alle installazioni, tutte cose, queste, che provengono dalle ricerche degli anni '80⁽⁴⁾. Pleonastico poi aggiungere le teorizzazioni contenute nel Manifesto DOGMA, il lavoro di Lars von Trier e tutta la schiera di registi da lì scaturiti.

Non è casuale che anche Franco Piavoli abbia riposto nell'uso della telecamera digitale, e nemmeno in tempi recentissimi, le sue curiosità visive: si pensi ad un prodotto come *Paesaggi e Figure*. Ma anche nel 35 millimetri persegue la stessa ricerca di immagini: quelle che lui raccoglie estraggono le strutture, la geometria, il volume puro delle cose. Se nel *Pianeta azzurro* c'è il ciclo della vita, in *Nostos* c'è il sentimento dell'eterna nostalgia, in *Voci nel tempo* il succedersi delle stagioni nel tempo dello scorrere quotidiano e corale delle persone: ma in tutti questi film l'associazione dei campi cinematografici, il ritmo del montaggio e quello del sonoro scaturiscono da un assiduo, minuto lavoro di linguaggio.

Ecco perché nella Storia del Cinema einaudiana pubblicata in questi ultimi anni Paolo D'Agostini scrive (anche se non è aggiornato sulle ultime opere): «È difficile dare una collocazione, e non solo temporale, a due nomi fuori standard come i rispettivi modi di fare cinema: quello

di Franco Piavoli, geniale dilettante della cinepresa che debutta nel lungometraggio grazie all'aiuto di Silvano Agosti (cineasta altrettanto isolato e stravagante a sua volta: montatore, regista, esercente oltre che romanziere), con il documentario poetico *Il pianeta azzurro* (1982). E quello di Tonino De Bernardi (...)»⁽⁵⁾.

Queste sono le periferie vitali del cinema.

Ancora più legittima è allora l'ansia di vedere l'ultimo film di Franco Piavoli, attualmente nella fase conclusiva di edizione. Qualcosa possiamo anticiparlo (ci è stato dato il permesso dall'autore!): è una storia di solitudini, dove pare che tutti «si spino» dalle porte. Ma c'è un aprirsi, c'è l'approcciarsi di un nuovo mondo, nel decadente incedere di uomini e donne chiusi nelle loro gabbie di silenzio.

Ci sono i corpi neri dei lavoratori extracomunitari delle nostre aziende agricole che camminano vitali contro l'oro di grano dei campi o tra i volumi delle cascine, nitide e nette come i profili dei quadri di Carrà; c'è la loro musica che nenia la sera.

I volti femminili ci restituiscono il senso dell'appartenenza al centro del mondo: grembo della terra, le donne del film vecchie o giovani che siano abitano le emozioni, vestono ogni sfumatura del cuore e dell'anima. I volti maschili s'interrogano, «pensa-

4) I piani, i colori, le possibili ed infinite associazioni visive hanno sede, per citare solo uno dei centri operativi negli anni '80 a Milano, nello Studio Azzurro.

5) Paolo D'Agostini, «Il cinema italiano da Moretti a oggi» in *Storia del cinema mondiale* (a c. di) G.P. Brunetta, Vol. terzo - *L'Europa* - Tomo secondo (p. 1089), Einaudi, 2000.

no il mondo», ma non conoscono forse il senso dell'«esserci». Hanno protesi: i loro occhi guardano il mondo attraverso lo schermo; l'avvicinarsi delle cose e l'ansia del tempo procedono in uno zapping televisivo; i libri, i ritratti d'antiche iconografie, il cursore mobile sul video d'un computer declinano riflessioni. Lampeggiano domande, eterni dubbi, paure ancestrali che poi s'incarnano in un onirico a singhiozzo: la pagina dell'incubo del protagonista maschile è una grande pagina di cinema.

La minaccia del nuovo mondo, vergine e curioso, entra per un attimo: il sognare dell'«uomo vecchio» fa ondeggiare nel suo studio i corpi ingombranti del lavoranti negri che toccano con mani avidi gli oggetti, i libri, le cose...

Il film ha la dolenza d'un universo che finisce. E insieme la forza d'un testamento: il possibile ricominciare del mondo.

Esco dall'androne di casa Piavoli con addosso la pienezza di queste immagini.

