

a cura di Luca Mosso

i set della realtà

i film di Daniele Incalcaterra



2015, Agenzia X

Progetto grafico: Antonio Boni

Contatti

Agenzia X, via Giuseppe Ripamonti 13, 20136 Milano
tel. 02/89401966

www.agenziax.it – info@agenziax.it

facebook.com/agenziax – twitter.com/agenziax

Stampa

Digital Team, Fano (PU)

ISBN 978-88-95029-18-5

XBook è un marchio congiunto di Agenzia X e Mim Edizioni srl,
distribuito da Mim Edizioni tramite PDE

Hanno lavorato a questo libro...

Marco Philopat – direzione editoriale

Paoletta "Nevrosi" Mezza – coordinamento editoriale

Paola Piacenza, Cristina Piccino, Francesco Emmola –
redazione

i set della realità

Il volume è pubblicato in occasione della retrospettiva dedicata a Daniele Incalcaterra all'interno di Filmmaker Festival 2015 (Milano, 27 novembre – 6 dicembre 2015), a cura di Luca Mosso

Un'iniziativa sostenuta da:



Regione Lombardia
Direzione Generale Cultura



DIREZIONE GENERALE
PVR & CINEMA

Ringraziamenti:

Daniele Incalcaterra, Fausta Quattrini, Jacques Bidou, Philippe Grandrieux, Milano Film Network

Filippo Del Corno – Comune di Milano, Assessore alla Cultura, Moda e Design
Giulia Amato, Francesca Calabretta, Lory Dall'Ombra, Angelica di Bari, Claudio Grillone – Comune di Milano

Cristina Cappellini – Regione Lombardia, Assessore alle Culture, Identità e Autonomie

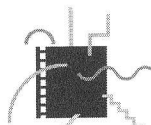
Graziella Gattulli – Regione Lombardia, DG Culture, Identità e Autonomie

Emiliano Morreale, Domenico Monetti, Luca Pallanch – Cineteca Nazionale

Arturo Inverici-Fondazione ALASCA-Archivio dell'audiovisivo, Bergamo

Riccardo Annoni-Start Srl

Laura Angelini, Francesca Balbo, Fulvio Baglivi, Stefano Francia, Rafael Maniglia, Stefano Missio, Cristina Piccino, Silvia Piraccini, Barbara Viola



CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
c i n e t e c a n a z i o n a l e

via Tuscolana, 1524 – 00173 Roma – tel +39.06722941 – www.fondazioneccsc.it

F I L M M A K E R

via Aosta, 2 – 20155 Milano – tel +39.023313411 fax +39.02341193
segreteria@filmmakerfest.org – www.filmmakerfest.org

Introduzione	7
Nudi di fronte alla realtà Intervista a Daniele Incalcaterra <i>Luca Mosso</i>	9
Storia di un'amicizia <i>Marco Bechis</i>	47
Geografia del conflitto Forme della politica nel cinema di Daniele Incalcaterra <i>Giulio Sangiorgio</i>	51
Poetiche del ritorno e sguardi apolidi <i>Marco Bertozzi</i>	63
Place Rouge Il corpo della folla <i>Giona A. Nazzaro</i>	71
Terre d'Avellaneda La memoria dei corpi <i>Cristina Piccino</i>	75
Repubblica Nostra Cercare il Pilo nell'uovo <i>Anton Giulio Mancino</i>	81
Contr@site Il Che e il database <i>Matteo Marelli</i>	91
FaSinPat La pacifica rivoluzione <i>Paola Piacenza</i>	95
El Impenetrable Le metamorfosi del cinema diretto <i>Luca Mosso</i>	101
Biografia	107
I film	109
Gli autori	121

Poetiche del ritorno e sguardi apolidi

Marco Bertozzi



Il senso degli altri

Il cinema di Daniele Incalcaterra consente importanti riflessioni sullo sguardo dal di fuori. La sua crescita (le destinazioni del padre diplomatico che lo portano ad abitare diversi paesi), la formazione (con gli studi tecnici in URSS e la sperimentazione della fotografia in Argentina), la passione per il documentario (nella linea del cinema diretto conosciuta agli Ateliers Varan di Parigi) contribuiscono a farne un autore meravigliosamente spaesato, per il quale la riflessione sul punto di vista diviene consapevolezza antropologica della differenza. Come se il cinema di Incalcaterra mettesse in fibrillazione le norme non scritte di una cultura (di una istituzione, di un regime), sgretolandone l'apparente naturalità. Un'erosione filmica che conduce a sotterranee alterità.

Negli anni novanta Incalcaterra realizza opere in cui la rilevanza dei temi affrontati coesiste con una materia espressiva

liberata da incrostazioni cinegiornalistiche. Fondamentale risulta la formazione negli Ateliers Varan di Parigi – dei quali diverrà codirettore, nel biennio 1988-89 – per affrontare esperienze filmiche che situano il proprio sguardo in un orizzonte osservativo, nel raffinato laboratorio estetico inaugurato da autori come Jean Rouch, Richard Leacock, Pierre Perrault o Frederick Wiseman. Una linea già evidente in *Place Rouge* (1990), un piano sequenza di un'ora sulla Piazza Rossa di Mosca nell'ultimo, cruciale, anno del governo di Gorbaciov (che fa *pendant* con il film visto quest'anno al festival di Venezia, *Sobytie – The Event*, di Sergei Loznitsa, con immagini girate a Leningrado/Pietroburgo durante il *putsch* del 1991). Incalcaterra vive da adolescente in Unione Sovietica, dal 1965 al 1969, e il ritornarci negli anni del crollo del comunismo gli consente sguardi al tempo stesso partecipi e distaccati, di pura immersione e di misurata alterità. Ma è in un altro ritorno, questa volta in Argentina, dopo gli anni romani e parigini, che Incalcaterra informa un'opera capace di scalzare l'apparente realtà delle cose. *Terre d'Avellaneda* (1993) è un grido contro l'oblio della storia, le false “riconciliazioni nazionali”, l'annullamento dei fondamentali diritti dell'uomo. La figlia di una famiglia sterminata dalla dittatura va alla ricerca dei corpi dei genitori desaparecidos: dopo la grazia concessa nel 1989 dal presidente Menem sia ai prigionieri politici sia ai responsabili militari argentini, una squadra di antropologi legali cerca di identificare i resti delle vittime della dittatura, nel cimitero di Avellaneda. Un film in cui i reperti di un'archeologia dell'estremo scodellano innanzi ai nostri occhi l'idea di un “sotterraneo” congiuntamente politico e psicanalitico. Dunque un “reale” che si stacca dalla “realtà” normalizzata, apparente delle cose, e che attiene piuttosto al rimosso, agli incubi e ai recessi della psiche come a quelli della società.

Un altro produttivo ritorno, questa volta in Italia, consente a Incalcaterra di informare il suo “sguardo dal di fuori” osservando al di là della contingenza socio-politica del tempo.

Repubblica Nostra (1995) è un lucido racconto degli ultimi atti di Tangentopoli e dell'avvento di Forza Italia: ma, congiuntamente, alza il velo sui lunghi respiri dei nostri atteggiamenti valoriali, sollevando quesiti sul carattere nazionale dell'Italia e degli italiani. Nel film, l'autore segue il lavoro dei magistrati di Mani pulite, la prima campagna elettorale di Gianni Pilo, candidato di Forza Italia e di Alvaro Superchi, candidato del Pds. Un cammino nell'oscurità antropologica di un'Italia in bilico fra fascismi che persistono, antiche umanità spaesate, moderne idolatrie mediatiche. Qui le competenze antropologiche e fotografiche di Incalcaterra si fondono in un'opera che rivendica un'emergenza necessaria, ma dalle radici molteplici. Da un lato, nel nostro miglior cinema neorealista: ricordo Lizzani quando sosteneva che il realismo è «quella visione cinematografica che sia o si sforzi di essere studio e interpretazione poetica della realtà che ci circonda, nella profondità dei suoi conflitti e delle sue contraddizioni. Questa realtà è fatta non solo di presente, ma anche di passato, di storia recente e lontana». ¹ Dall'altro, nel superamento del realismo semplice, dunque nella consapevolezza che fra il mondo e la sua messa in forma esistano scarti e deragliamenti; e che la riflessione sul rapporto fra “realtà” e “finzione” obblighi tutti ad affinare gli sguardi, ad attraversamenti lenti, all'osservazione minuziosa delle derive contemporanee dell'idea documentaria, fra cinema etnografico, film saggio, cinema di poesia. Non tanto per cadere nella trappola del maggiore “realismo” (di cui oggi sembra esaltata profetessa proprio la peggiore televisione), quanto per la consapevolezza delle ambiguità soggiacenti alla rappresentazione del “reale”.

¹ La citazione di Lizzani è in Vittorio Giacci, *Carlo Lizzani*, Il Castoro, Milano 2009, p. 21.

Nudi, alla frontiera

In questo senso il lavoro di Incalcaterra è sintomatico di un più vasto sommovimento del cinema documentario italiano. Se il territorio segnato dalla generazione di documentaristi emersi negli ultimi venticinque anni è stato vasto, dissodato dagli ordigni del documentario didattico, una grande importanza al “movimento” è da attribuirsi a chi, come Incalcaterra, ha costruito sguardi migranti fra l'Italia e altri paesi. Laddove la lontananza consente approcci laterali, alieni alle galassie di formattati realismi del vedere nazionale, alcune schegge visive hanno contribuito a mitigare quell'analfabetismo iconico – ricordato più volte da Gianni Canova – in difficoltà nel leggere il mondo poeticamente e politicamente. Si tratta di autori pluripremiati, capaci di un cinema documentario in prima persona: ricordo Gianfranco Rosi (splendida la sua trilogia apolide: *Boatman*, 1993, *Below Sea Level*, 2008, *El sicario – Room 164*, 2010, prima di rientrare in Italia con il Leone d'oro a *Sacro GRA*, nel 2013), Enrica Colusso (che dopo gli studi alla Sapienza si trasferisce a Parigi per seguire gli Ateliers Varan, si specializza in regia documentaria alla National Film and TV School inglese ABC e realizza film come *Fine pena mai*, 1994, *ABC Columbia*, 2007, o *Home Sweet Home*, 2012); Erik Gandini (dall'età di 18 anni in Svezia, dove studia cinema documentario e diviene regista lucido e spietato in film come *Surplus*, del 2004, o *Videocracy*, del 2009); Claudio Paziienza (che da Roccascalegna, in Abruzzo, migra con i genitori in Belgio e fa del documentario di creazione un luogo di personale espressività in opere come *Esprit de bière*, 2000, *L'Argent*, 2002, o *Scènes de chasse aux sangliers*, 2007). Cito autori diversi fra loro, ma uniti dall'idea di un cinema “dal vivo” alieno alla fastidiosa retorica di un certo documentario sociale. Anche per loro, come ricordavo per Incalcaterra, il calcare molteplici paesaggi culturali irroro opere in cui la competenza cinematografica si associa alla consapevolezza antropologica.

Una ricca comunità di documentaristi di origine italiana risiede anche a Parigi, autori che hanno scelto la Francia per poter affrontare il cinema documentario in un orizzonte culturale e produttivo di maggiore sensibilità. Sembra ormai scontato ricordare quanto il documentario sia importante nel sistema audiovisivo francese, un modello di finanziamento pubblico più volte preso a esempio. Dai dati forniti dal CNC, Centre National du Cinéma – e ricordati recentemente da Giacomo Durzi in un intervento su “8 e ½” – si evince per esempio che nel 2011 i lungometraggi documentari finanziati sono stati ben trentasei, di cui ventinove di iniziativa francese: fra questi, alcuni hanno beneficiato di un finanziamento prima della produzione (“avance sur recettes avant réalisation”) di 175.500 euro in media e altri dopo la produzione (“avance après réalisation”) di 105.500 euro. E molti di questi film sono stati preacquistati o prefinanziati da Canal +, Arte, France 2. Dati lontanissimi dalla realtà italiana ma che non costituiscono l'unico motivo del *va-et-vient* dei nuovi *italiens de Paris*: oltre ai contributi e alle disponibilità concesse dalle istituzioni francesi, un elemento fondamentale di questa scelta sta proprio nell'esperienza di frontiera, sull'Italia e sul mondo, concessa dal vivere quella realtà. Emblematico il cinema di Stefano Savona, capace di lancinanti sguardi sulle diversità, sull'idea di accoglienza e di minoranza, sulle necessarie lotte per le libertà e l'indipendenza. Che siano le battaglie per il riconoscimento del popolo curdo (*Primavera in Kurdistan*, 2006), il confine invalicabile tra la striscia di Gaza e l'Egitto (in *Piombo fuso*, 2009) o le lotte di un popolo in rivolta (*Tabrir Liberation Square*, 2011) il centro del suo lavoro è proprio il superamento di un limite, di una frontiera apparentemente invalicabile. Savona, grazie a una sensibilità che si tramuta in un'arte dell'ascolto, racconta storie da dentro, e dal basso, all'incrocio fra appartenenze religiose (l'islam, il cristianesimo), politiche (i combattenti del PKK), sociali (i cittadini senza casa in *Palazzo delle Aquile*, 2011).

Ateliers parigini

Una città, Parigi, nella quale nasce anche il principale punto di osservazione web sul documentario italiano: fondato da Stefano Missio il documentario.it risulta un riferimento importante per chi si occupa di questo cinema, un luogo di informazioni ma anche di dibattiti e posizionamenti di politica culturale. Fra l'altro, ricordo proprio l'importante studio di Missio su Incalcaterra² e, sul versante filmico, *(Dis)occupazione* (2004) in cui Missio segue le lotte degli "intermittenti dello spettacolo" per conservare i diritti acquisiti, difesi con forza dai diktat delle televisioni commerciali.

Dunque una città attraversata da un'onda italiana che ha scelto di studiare, produrre, vivere lì: come Alessandro Rossetto o Alessandro Comodin che dopo avere frequentato l'Università di Bologna studiano cinema a Parigi; o, fra gli altri, Ila Bêka, Chiara Cremaschi, François Farellacci, Silvia Staderoli che producono i loro film fra la Francia e l'Italia, in una ricerca espressiva nutrita dalla compresenza di culture differenti. I già citati Ateliers Varan costituiscono, in questo senso, un luogo di formazione fondamentale, frequentato da autori come Chiara Malta o Leonardo Di Costanzo: entrambi guardano l'Italia da Parigi con opere in cui riflessione antropologica e ridefinizione psicologica del sé informano sguardi radicali, epurati da qualsiasi nostalgia. Film in cui la Malta gioca stilisticamente con l'animazione e l'autobiografia – *L'isle* (2005), *Armando e la politica*, 2008 – e Leonardo Di Costanzo, in un ideale parallelo con Incalcaterra, produce *masterpiece* per una etnografia dell'italica modernità: *Viva l'Italia* (1994), girato a Napoli alla vigilia delle elezioni politiche vinte dal Polo della Libertà; *Prove di stato* (1999) in cui il sindaco di Ercolano, Luisa Bossa, tenta di

² *Le cas du film* Repubblica Nostra. *Un film italien produit par la France*, DEA diretto da Jean A. Gili, Università Paris I, A.A.A. 2003/2004.

ricucire i fili di uno sfrangiato senso della *civitas*; *Odessa* (2006, con Bruno Oliviero), sugli abbandonati marinai ucraini di una nave sequestrata nel porto di Napoli. Attitudini sperimentali, capaci di coniugare brillantemente osservazione e narrazione che alla Mostra di Venezia del 2012 deflagrano in un film come *L'intervallo*. Investendo, in un'onda di tardiva consapevolezza, anche la critica *mainstream*, finalmente attenta ai processi di messa in forma di un certo cinema, al di là della rilevanza mediatica del contenuto (sino a costituire il beffardo equivoco del "miglior cinema italiano", che sembra tranquillizzare tutti, anche di chi non ha mai difeso/amato il documentario).

Di Costanzo, dopo avere seguito i corsi agli Ateliers Varan, nel 1993 era entrato a far parte dell'équipe pedagogica; il che mi riporta a Incalcaterra, stessa esperienza didattica, analoga forza pedagogica, data dall'affiancare al mestiere di realizzatore l'attività d'insegnamento. Torna il necessario sguardo dal di fuori: frequentare il confine, i confini, prendersi in carico il non stimabile, scrutare l'alterità per raccontarci biografie marginali, "fuori dal mondo". Il cinema di Incalcaterra diviene un cammino nell'oscurità antropologica, su protagonisti segnati da un cono d'ombra, invisibili ai luccichii dei grandi media. Opere che squarciano la nostra stereotipia mentale scrutando l'identità di soggetti qualunque, nella loro spaesata quotidianità, in un clima di anonimato che poco a poco devia, ci coinvolge, ed esige la nostra massima partecipazione.