

**ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA**

Corso di laurea magistrale in Cinema, Televisione e produzione Multimediale

Titolo della Tesi

Il Cinema di Valentina Pedicini:

di Luce e Ombra

Tesi di Laurea in

Cinematografia Documentaria e Sperimentale (1)

Relatore:

Prof. Marco Cucco

Correlatore:

Prof. Paolo Noto

Presentata da

Andrea Tomarchio

Appello terzo

Anno Accademico 2021/22

INDICE

Introduzione

1. IL CINEMA DOCUMENTARIO ITALIANO DELL'ULTIMO VENTENNIO

1.1 <i>L'età dell'oro del cinema documentario italiano?</i>	6
1.2 <i>Le ragioni della nuova onda documentaristica italiana</i>	8
1.3 <i>Lo stato di salute attuale del cinema documentario in Italia</i>	13
1.4 <i>Autori e tendenze del documentario di creazione contemporaneo</i>	23

2. IL CINEMA DI VALENTINA PEDICINI – ANALISI FILMOGRAFICA

2.1 <i>Note introduttive e cenni biografici</i>	28
2.2 <i>I film prodotti durante il triennio alla ZeLIG (2008 – 2010)</i>	31
2.3 <i>“Dal Profondo” (2013)</i>	39
2.4 <i>“Era Ieri” (2016)</i>	44
2.5 <i>“Dove Cadono le Ombre” (2017)</i>	47
2.6 <i>“Faith” (2019)</i>	53
2.7 <i>Festival e Premi</i>	59

3. DI LUCE E OMBRA

Conclusioni	77
-------------	----

Bibliografia	80
--------------	----

Sitografia	81
------------	----

Ringraziamenti	83
----------------	----

INTRODUZIONE

Valentina Pedicini è una regista brindisina il cui contributo al cinema italiano reputo sia stato di grande valore. Della sua filmografia – breve a causa della sua prematura scomparsa – alcune opere hanno dimostrato **un valore artistico** tale da costituire un punto fermo della storia del nostro cinema documentario contemporaneo.

L'obiettivo di questa tesi non è tanto quello di celebrare la grandezza del cinema di Pedicini – è indispensabile si mantenga almeno un certo grado di distacco dall'oggetto di studio – quanto provare ad applicare su di esso il *modus operandi* e le formule che la regista a sua volta applicava sulla realtà per realizzare le sue opere: un'immersione di scoperta lenta e graduale tra le fila dei suoi racconti, l'acquisizione del suo punto di vista per comprendere meglio la necessità del suo cinema e l'allontanamento da pregiudizi di ogni sorta. Lo scopo ultimo sarà quello di rintracciare le formule, ricostruire una poetica che sia in grado di decifrare dal profondo quelle che lei stessa definiva le sue "ossessioni", quindi il suo modo di osservare la realtà e di fare cinema.

La tesi prevede una struttura che si sviluppa su tre capitoli.

Nel primo capitolo si proverà a valutare lo stato di salute attuale del cinema documentario italiano, cercando di rispondere a una domanda che spesso ci poniamo in relazione al recente sviluppo di questa forma cinematografica: ci troviamo nell'età dell'oro del cinema documentario italiano?

Per rispondere alla domanda il capitolo si occuperà delle ragioni che hanno portato a questa nuova onda documentaria nel nostro paese, dei vizi, dei pregi e delle particolarità del sistema italiano. Si analizzeranno le tendenze comuni, gli artisti e le influenze con l'obiettivo anche di collocare in questo complesso ecosistema l'opera della regista in analisi.

Il secondo capitolo introdurrà Valentina Pedicini per poi ripercorrerne la formazione, i primi contatti con il cinema e i progetti scolastici presso la ZeLIG – scuola di cinema documentario di Bolzano. Si continuerà con l'analisi filmografica di tutti i suoi lavori che si baserà sia sui materiali scritti sia sulle interviste da lei rilasciate, tanto più sulle testimonianze delle persone che l'hanno conosciuta o che hanno lavorato con lei. L'analisi concilierà aspetti produttivi, aspetti narrativi, estetico-formali e tratti ricorrenti della regista.

Il terzo capitolo, attraverso le formule e gli stilemi ravvisati nel capitolo precedente, proverà a ricostruire la poetica di Pedicini servendosi, anche in questo caso, delle testimonianze e del confronto diretto con i collaboratori più stretti. Per confronto diretto si intende una serie di interviste rilasciate dalle persone più vicine alla regista, fondamentali per sopperire alla totale assenza di studi dedicati alla sua cinematografia.

L'assenza di letteratura di riferimento ovviamente ha reso il processo di scrittura molto lento e travagliato, ma allo stesso tempo estremamente interessante, in quanto stimolo per procedere con un'analisi via via sempre più approfondita e intima. Questa è anche la ragione per cui, in certi punti, alcuni passaggi potrebbero sembrare personali, anche se in linea di principio si è provato a mantenere un distacco minimo dall'argomento.

Questo lavoro è per me molto significativo perché è come se costituisse il primo mattone di un complesso di studi che sono sicuro verranno condotti sulla regista nel giro di poco tempo. Il cinema di Valentina Pedicini merita uno studio approfondito per la sua complessità e ricchezza; mi auguro che questo lavoro possa costituire un buon punto di partenza.

CAP. 1 IL CINEMA DOCUMENTARIO ITALIANO DELL'ULTIMO VENTENNIO

1. *L'età dell'oro del cinema documentario italiano?*

Nell'ultimo ventennio in Italia il cinema documentario è diventato una delle forme filmiche in maggiore sviluppo ed espansione, in linea con una più generale tendenza che sta investendo tutta l'Europa. Le opere stanno registrando un incremento esponenziale, si moltiplicano i festival e con essi associazioni, riviste, siti web, esperienze didattiche e varie altre attività dedicate. La produzione documentaristica del nostro paese sta dimostrando di saper comunicare anche a un pubblico internazionale; mai come adesso si sono ottenuti tanti riconoscimenti nel panorama audiovisivo e cinematografico estero. «Emblematico è il caso di *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi, lungometraggio che, tra i vari riconoscimenti ricevuti, annovera l'Orso d'oro per il miglior film al Festival di Berlino, l'European Film Award per il miglior documentario e, nel 2017, sia una nomination all'Oscar sia una candidatura al premio César come miglior documentario.»¹

Questi dati non possono che confermare un'ormai innegabile «(ri)nascita»² del documentario italiano; ma si può affermare che ne stiamo attraversando l'età dell'oro?

Per rispondere a questa domanda è necessario, prima, capire quali sono le ragioni che hanno creato i presupposti di questa “rivoluzione”. Una rivoluzione partita all'inizio del nuovo millennio e che, a detta di Gianfranco Pannone, è «quasi invisibile» perché priva della considerazione di un sistema che, ancora oggi, si ostina a rivolgersi al documentario come a un cinema di serie B. Una vera e propria anomalia culturale del nostro paese che spinge – nella maggioranza dei casi – ad associare ancora il documentario al prodotto di divulgazione naturalistico-scientifica, al reportage televisivo o al documentario storico, da sempre presenti nei palinsesti dei broadcaster pubblici e privati. In generale si tende a identificarlo con un prodotto esclusivamente televisivo e questo non è da considerarsi del tutto errato, perché le forme sopracitate rappresentano una consistente fetta del mercato mondiale di documentari. Spesso però non si tiene conto di quelli che in Francia sono definiti “documentari di creazione”, ovvero dei prodotti d'autore che «vivono di vita propria indipendentemente dal medium che li veicola»³. È proprio per questa forma documentaristica che in Italia si sono registrati negli ultimi anni un maggior interesse da

¹ Formenti Cristina, Rascalori Laura (a cura di), “Il documentario italiano: modelli, poetiche, esiti”, in *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, annata II, numero 4, luglio-dicembre 2018, p.10

² Formenti C., Rascalori L., op. cit., p.10

³ Barone Dario, “Accesso Vietato (Un'anomalia italiana)”, in Marco Bertozzi (a cura di), Gianfranco Pannone, *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2003, p.26

parte degli autori e la crescente consapevolezza di un pubblico ancora troppo esiguo rispetto alla mole di film prodotti ogni anno. Volendo scendere più nel dettaglio, se si mettono a confronto i dati relativi ai documentari prodotti nella prima decade di questo secolo con quelli della seconda, si può intuire la portata del fenomeno: dalle 150 opere prodotte nel 2000 si passa progressivamente alle 301 nel 2005, per poi giungere alle 670 del 2010, fino al picco di 1153 registrati nel 2015. Da lì una lieve decrescita fino al 2019 con 1046 opere, fino alla battuta d'arresto nel 2020 con 737, da ricondurre sicuramente alla crisi pandemica, che sta anche frenando il mercato nel 2021. Non considerando la parentesi legata al Covid-19, la produzione di documentari in Italia dal 2000 al 2019 si è quasi decuplicata (tab.1).⁴

anno	n. doc. prodotti
2000	150
2001	124
2002	156
2003	192
2004	229
2005	301
2006	329
2007	384
2008	522
2009	522
2010	670
2011	813
2012	904
2013	1004
2014	1098
2015	1153
2016	1021
2017	1022
2018	1024
2019	1046
2020	738

Tabella 1: Documentari prodotti, anno per anno, dal 2000 al 2020 secondo il sito "Cinemaitaliano.info". Sono inclusi nel conteggio anche i documentari che non hanno goduto di una fase di distribuzione.

⁴ I dati in continuo aggiornamento sono stati reperiti sul sito "Cinemaitaliano.info" e riguardano tutte le categorie di documentario, dall'ambiente al teatrale, comprendendo docufiction e mockumentary.

1.1 Le ragioni della nuova onda documentaristica italiana

Le ragioni del *boom* di documentari visto appena sopra sono molteplici e meritevoli di approfondimento. A seguire quelli che possono essere considerati i principali fattori:

1. **La rivoluzione tecnologica** ha giocato un ruolo fondamentale: l'avvento dell'alta definizione a basso costo, corpi macchina sempre più pratici e intuitivi, la diffusione del web e la conseguente proliferazione di forme e canali di distribuzione hanno interessato i primi anni di questo secolo e continuano la loro inarrestabile evoluzione. Se fino a vent'anni fa il documentario era un «lusso per pochi»⁵, che richiedeva, oltre che conoscenze specifiche avanzate, un ingente investimento per la macchina da presa, la pellicola e le linee di montaggio, oggi invece qualsiasi filmmaker può realizzare un documentario e dividerlo a costo zero con il pubblico, potenzialmente sconfinato, del web.

Si è assistito a un processo di «democratizzazione dell'immagine»⁶, che a detta di Marco Bertozzi e Luca Mosso, ha trovato terreno fertile, per la prima volta, nei fatti del G8 di Genova del 2001.

Con le “mille camerine” di Genova le microstorie possono finalmente circolare, il Grande Fratello incrinarsi davanti alla moltiplicazione degli sguardi, la storia divenire un momento pubblico, per documentare, almeno, le bugie dei vertici della Digos, il teatro delle molotov abbandonate al Media center, le lacrime, il sangue e la democrazia lasciate a loro stesse.⁷

«Il popolo delle videocamerine», smascherando «il volto autoritario delle istituzioni», ha rivelato l'inefficienza del sistema mediatico dominante, incapace di restituire la realtà. Ciò diventa il «momento fondativo di un movimento di nuovi documentaristi che, sia pure con molti limiti e alcune ambiguità, non tarderà ad esprimere la sua voce»⁸.

2. I grossi passi avanti in campo tecnologico hanno incontrato utenti con un forte **bisogno di realtà**, in aperta opposizione alle forme più artificiali dell'immagine mediatica. Nasce così un'esigenza documentaristica i cui risultati, però, non sono stati sempre

⁵ Hendel Lorenzo (a cura di), *Drammaturgia del cinema documentario. Strutture narrative ed esperienze produttive per raccontare la realtà*, Roma, Dino Audino, 2014, pag. 9

⁶ Spagnoletti Giovanni, “La situazione del documentario italiano oggi”, in Spagnoletti Giovanni (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 13

⁷ Bertozzi Marco (a cura di), *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008, p.290

⁸ Mosso Luca, “Dieci anni in Italia: note su documentario, mercato, istituzioni e tecnologie”, in Spagnoletti Giovanni (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 39

brillanti, ed è facile comprenderne il motivo: fino a quel momento in Italia il documentario sembrava essere scomparso, non solo dai palinsesti e dai desideri del pubblico, ma anche dalle scuole, dai centri di formazione e dalle istituzioni. Un'estinzione culturale che spingeva buona parte dei documentaristi dell'epoca, come Gianfranco Rosi, Alessandro Rossetto, Daniele Incalcaterra, Leonardo Di Costanzo, a formarsi in Francia o a confrontarsi con la scena francese, importandone le pratiche e i modelli. Il già citato Gianfranco Pannone nel saggio *Le sirene del documentario* afferma che:

per alcuni dei miei colleghi la svolta è arrivata frequentando gli Ateliers Varan, il prestigioso centro di formazione voluto da Jean Rouch agli inizi degli anni Ottanta per trasmettere ai più giovani una pratica rigorosa del documentario [...]. Per altri è stata, invece, la scoperta di autori come Nicolas Philibert, Claire Simon o Robert Kramer [...], cioè di filmmaker fuori dal coro televisivo, originali sia sul piano dei contenuti sia sul piano linguistico, a determinare certe svolte professionali.⁹

La mancanza di una scuola documentaristica italiana non ha comportato l'assenza di modelli, ma l'indeterminatezza di essi; se alcuni avevano i riferimenti alti della scuola francese, altri subivano quelli estetico-narrativi del mezzo televisivo. Così, nel descrivere il "movimento genovese" di neo-documentaristi, Luca Mosso afferma che:

privo di modelli solidi e di cultura cinematografica specifica (i riferimenti condivisi sono giornalistici: "Report", il settimanale "Internazionale", oltre al magma del web), il "movimento" subisce la dittatura del referente e sforna lavori che anche quando escono dall'ambito militante e trattano di nuovi migranti o di vecchi operai risultano regolarmente al traino dell'agenda politico-giornalistica del paese, oltre che generalmente carenti di qualità cinematografiche.¹⁰

Un evento come il G8 di Genova risulta essere stato cruciale per la rinascita del documentario in Italia, poiché, oltre ad aver stimolato una vocazione documentaristica in centinaia di giovani e ad aver smascherato la divisione partitica del duopolio Rai-Mediaset, ha contribuito a rivelare anche l'assenza di una cultura del documentario nel nostro paese e quindi l'inadeguatezza del sistema nei confronti della nuova onda documentaria in corso.

⁹ Pannone Gianfranco, "Le sirene del documentario", in Spagnoletti Giovanni (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2012, p.52

¹⁰ Mosso L., op. cit., p.40

Di questa inadeguatezza sono stati diversi i responsabili: la mancanza di una tradizione documentaristica forte e – per quattro decenni dal secondo dopoguerra – l’impiego del documentario come strumento di propaganda politica, lo snobismo dei vecchi maestri del cinema, che ritenevano il documentario «un trampolino di lancio sul cinema autentico»¹¹ e dei critici cinematografici, l’indifferenza del sistema televisivo pubblico e privato con la mancata programmazione TV di documentari, e del governo centrale, estraneo, fino a quel momento, a qualsivoglia forma di sostegno al cinema fattuale. Tuttavia, negli anni successivi al G8 si è assistito a una lenta e graduale riappropriazione della cultura del documentario; volendo tornare alle ragioni che l’hanno resa possibile, è necessario aggiungere alla rivoluzione tecnologica, al serpeggiante bisogno di realtà e all’introduzione di pratiche e modelli dall’estero, **l’impegno da parte delle istituzioni pubbliche.**

3. Il 22 gennaio del 2004 il parlamento italiano approva il cosiddetto decreto Urbani (Dlgs/42 2004) che riforma profondamente il sistema del finanziamento pubblico al cinema.

Una commissione, attraverso un articolato sistema di valutazione applicato sia al film sia all’impresa produttrice, stabilisce quali film finanziare, disponendo l’erogazione di un finanziamento pubblico che non può superare il 50% del costo massimo ammissibile (quindi non superiore a 2,5 milioni a titolo) e che può essere erogato solo se la produzione dimostra di avere già a disposizione il restante 50% del budget di produzione.¹²

Questo decreto costituisce una svolta chiave anche per il cinema documentario, che per la prima volta nella storia dei finanziamenti pubblici al cinema, figura nel novero dei film finanziabili.

A tre anni dall’entrata in vigore del decreto numero 42 del 2004 vengono introdotte anche in Italia le agevolazioni fiscali a sostegno dell’industria del cinema. Con la legge finanziaria del 2008 (n. 244/2007, governo Prodi), entra in vigore «il Tax Credit (o credito d’imposta), che consente di compensare i debiti fiscali (IRES, IRAP, IRPEF, IVA, contributi previdenziali e assicurativi) con il credito maturato a seguito di un investimento nel settore cinematografico».¹³ Si tratta di uno sconto fiscale per le imprese che investono nel settore

¹¹ Pannone G., op. cit., p. 50.

¹² Vedi Cucco Marco, “L’industria e le leggi del cinema in Italia (2000- 2015)”, in Cucco Marco e Manzoli Giacomo (a cura di), in *Il cinema di stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2017

¹³ Cucco M., op. cit., p. 66

cinematografico che può ammontare al 15% dell'investimento qualora si tratti di una società di produzione cinematografica (tax credit interno); se l'impresa è esterna alla filiera audiovisiva il credito sale al 40% (tax credit esterno, introdotto nel 2010 dal governo Berlusconi). «La comparsa del tax credit rappresenta la più importante novità introdotta nel panorama cinematografico italiano nel corso degli ultimi quindici anni».¹⁴ Questo ha consentito alle produzioni cinematografiche di avere accesso a una molteplicità di forme di sostegno di matrice pubblica, piuttosto che a un unico e ingente contributo statale; i budget di produzione non hanno generalmente registrato un accrescimento, bensì si è assistito a una proliferazione di titoli, per lo più a basso costo, quali possono essere considerati i documentari. Questo di certo non era il risultato che il legislatore si auspicava di raggiungere con questo provvedimento, ma spiega in parte il boom di produzioni visto sopra. [Cucco-Manzoli 2017]

Nell'ambito dei finanziamenti pubblici bisogna anche menzionare il prezioso lavoro delle Film Commission regionali, che a partire dalla fine degli anni Novanta hanno visto nel settore dell'audiovisivo un importante risorsa per incrementare le transazioni economiche e fiscali nel territorio e generare o rafforzare i flussi turistici.¹⁵ Per ciò che concerne il documentario, la Film Commission Torino Piemonte ha istituito nel 2007 il primo fondo regionale a sostegno del cinema fattuale: il Piemonte Doc Film Fund. Per Film Fund si intende «un fondo che eroga finanziamenti diretti alle produzioni che decidono di effettuare le riprese in un dato territorio. Una produzione che riceve del denaro dal fondo è tenuta a spendere in loco più di quanto ha ricevuto dal fondo stesso (solitamente il 150%) e a ingaggiare maestranze locali, generando così un indotto garantito».¹⁶

Nel tentativo di adeguamento delle istituzioni è stato fondamentale l'impegno dall'Associazione Documentaristi Italiani, nata nel 1999 come «ente di rappresentanza ufficiale dei produttori e degli autori del documentario italiano.»¹⁷ Con Doc/it il singolo autore ha potuto contare sulla forza di una comunità per far fronte a un sistema la cui tenuta non poteva essere garantita da una serie di provvedimenti istituzionali. Questi – nonostante costituissero un importante passo avanti – risultarono comunque insufficienti. Ci si aspetterebbe dunque che il movimento documentaristico italiano senza il dovuto supporto subisse una battuta d'arresto o quanto meno un rallentamento; invece, a dispetto di tutto,

¹⁴ Cucco M., op. cit., p. 70

¹⁵ Vedi Cucco Marco e Richeri Giuseppe, *Il mercato delle location cinematografiche*, Venezia, Marsilio, 2013

¹⁶ Cucco M., op. cit., p. 53

¹⁷ <http://www.documentaristi.it/mid/T/wid/D/Pagine.htm>

non ha smesso di crescere, incrementando di anno in anno le produzioni, contando autori sempre più di rilievo e sfornando opere che cominciavano a circolare anche nel mercato internazionale.

La contraddizione, evidente e non si sa fino a quando sostenibile, ha il suo fondamento nello sviluppo di una rete informale di festival, scuole, associazioni, fondi locali, premi, editoria specializzata e siti web che, operando al di fuori della compatibilità del mercato, hanno svolto un'opera di supplenza e garantito la tenuta del sistema.¹⁸

4. Questa **rete informale** ha consentito al sistema, non solo di sopravvivere, ma addirittura di espandersi dal basso, sulla base di un desiderio comune serpeggiante.

I **festival** hanno fornito un contributo chiave costituendo un fondamentale punto d'incontro tra produttori e registi e, soprattutto, tra registi e pubblico.

Il documentario ha acquisito uno spazio sempre più ampio con l'aggiornamento e l'internazionalizzazione di manifestazioni storiche come *il Festival dei Popoli* di Firenze (1959), con l'apertura al documentario di festival già esistenti e con la creazione di nuovi come il *Biografilm festival* di Bologna (2005), dedicato al cinema biografico e destinato ad affermarsi in Europa come il polo italiano del documentario. Oltre poi al concorso cinematografico e al mercato dedicato ai professionisti del settore, i festival spesso propongono retrospettive e workshop che hanno contribuito non poco a «sprovincializzare la cultura documentaristica».¹⁹

Per quanto concerne le **esperienze didattiche**, nella nostra penisola sono sorte due realtà scolastiche: la scuola di cinema documentario *ZeLIG* di Bolzano, fondata nel 1988, e la sede distaccata del Centro Sperimentale di Cinematografia di Palermo, nata nel 2008. Entrambe condividono l'obiettivo di formare figure professionali che operino nel settore del documentario e sono molto distanti dai cantieri creativi sorti in Italia negli anni '80, come le esperienze di *Ipotesi Cinema* di Ermanno Olmi e la scuola di videodocumentazione sociale *i Cammelli*. Alla *ZeLIG* e alla sede palermitana del CSC bisogna aggiungere diverse altre esperienze didattiche, come laboratori e corsi di formazione che negli ultimi anni stanno prendendo altresì piede nei piani didattici universitari.

Non è un caso che anche l'**editoria specializzata** abbia registrato un incremento nell'ultimo ventennio, attraverso la traduzione di testi fondamentali (Bill Nichols e Guy Gauthier) e la stampa indispensabile di testi come: *L'idea documentaria*, uscito nel 2003 e curato da

¹⁸ Mosso L., op. cit., p. 42-43

¹⁹ Mosso L., op. cit., p. 43

Marco Bertozzi e Gianfranco Pannone, nel quale per la prima volta il movimento documentaristico italiano prende coscienza di sé e cerca di autodefinirsi. A seguire poi *Storia del documentario in Italia* del già citato Bertozzi, nel 2008 e vari altri testi usciti a distanza di poco, che per lo più riflettono sul documentario e sulle direzioni che sta prendendo in Italia, come *Il reale allo specchio: il documentario italiano contemporaneo* (2012), a cura di Giovanni Spagnoletti o *L'era postdocumentaria* (2014) di Ivelise Perniola.²⁰

A tutto ciò va sommata la creazione di nuovi **siti web** specializzati, come *Il Documentario.it* per le *news* sul settore, di podcast e di nuove **iniziative stimolanti per il mercato**; solo Doc/it, per fare un esempio, ha ideato *ItalianDoc.it*, una piattaforma digitale dedicata ai professionisti con una *digital library* che conta più di 1700 titoli, e *IDS – Italia doc screening*, il primo e più importante mercato internazionale del documentario italiano.

Il quadro appena descritto – per quanto rappresenti il sostrato del rinnovato interesse per il documentario italiano e abbia garantito la tenuta del sistema – è per sua natura fragile e destinato a consumarsi se non adeguatamente sostenuto. Risulta spontaneo chiedersi allora se ad oggi tale sostegno è arrivato e qual è attualmente lo stato di salute del cinema documentario italiano.

1.2 Lo stato di salute attuale del cinema documentario in Italia

A inizio capitolo – sulla base dell'aumento esponenziale di lungometraggi a carattere fattuale prodotti ogni anno (ricordiamo che si è registrata una crescita del 277% nel periodo che va dal 2008 al 2018)²¹ e del loro frequente successo nel mercato internazionale – ci si è chiesti se stessimo davvero vivendo il periodo più aureo della storia del cinema documentario italiano. Tuttavia, la “rinascita” di cui abbiamo parlato nasconde degli aspetti controversi che è necessario analizzare per rispondere a questa domanda.

Un'anomalia che contraddistingue il nostro sistema, per rimanere nell'ambito delle produzioni annuali, riguarda il fatto che solo una minima parte di esse viene adeguatamente distribuita ed è visibile in sala in percentuale più bassa rispetto ad altri paesi europei.

²⁰ Ibidem

²¹ Cfr. il rapporto *Film Production in Europe. Production Volume, co-production and worldwide circulation* pubblicato dall'European Audiovisual Observatory nel novembre 2017, e segnatamente le pagine 15, 19-20. Questo rapporto è consultabile all'indirizzo <https://rm.coe.int/0900001680788952> (ultima consultazione 18 aprile 2021).

Ciò significa che «la maggioranza dei documentari prodotti dopo qualche proiezione finisce chiusa in un cassetto»²². Una delle principali ragioni di tale anomalia può essere ravvisata nella **debolezza di un mercato** che, in modo più o meno significativo nel tempo, **continua a essere determinato dal sistema mediatico dominante**. Le imprese televisive costituiscono ancora oggi una delle principali fonti di finanziamento del cinema italiano, rappresentando un pilastro di riferimento imprescindibile per i produttori cinematografici. Questa non è una tendenza solo italiana, ma è un tratto comune a tutti i paesi europei che di per sé non costituisce necessariamente un problema. A preoccupare in Italia è la presenza di un duopolio che, da una parte, riduce il numero dei possibili interlocutori per i produttori cinematografici, dall'altra penalizza il mondo del documentario a causa del suo noto disinteresse per esso.²³ Un disinteresse che è sempre esistito e che è di fatto legato a una questione meramente economica: il documentario, in quanto genere di nicchia, ha una rilevanza minore in termini di ascolto rispetto al cinema di finzione e ancora più rispetto a reality show, talk show, varietà molto più economici e veloci da realizzare. Ciò non giustifica le omissioni del sistema televisivo, ma rende comunque quest'ultimo una fonte di finanziamento inadeguata per il cinema del reale. Al contrario, in paesi come il Regno Unito, la Germania, la Francia, l'Olanda e i paesi del Nord Europa i servizi pubblici riescono a investire somme significative nella produzione di documentari, sostenendo a loro volta anche i produttori indipendenti.²⁴ Per fare un esempio riportato in un resoconto pubblicato in data 22 marzo 2017 dall'associazione documentaristi italiani «in Gran Bretagna per ogni sterlina investita sul documentario ne tornano indietro tre dalla sua commercializzazione all'estero».²⁵ Nello stesso resoconto si aggiunge che:

Il nostro Servizio Pubblico investe somme sempre più limitate nel “factual” e nonostante che il documentario “made in Italy” abbia conquistato riconoscimenti internazionali senza precedenti, la RAI continua a non investire nel genere, limitandosi a comperare all'estero la stragrande maggioranza dei documentari che trasmette, del tutto sorda al compito di adoperarsi per contribuire allo sviluppo dell'industria audiovisiva nazionale

²² Bertozzi Marco, “Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio”, in Spagnoletti Giovanni (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2012, p.21

²³ Cucco M., op. cit., p. 38

²⁴ Vedi Tealdi Stefano, “D come Documentari, Democrazia e Dialogo”, in Bertozzi Marco (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2003, p.286

²⁵ Memoria Doc/it, Commissione parlamentare per l'indirizzo generale e la vigilanza dei servizi radiotelevisivi, Audizione svoltasi il 22 marzo 2017, p. 1, consultabile all'indirizzo <https://static.rbcasting.com/1.Memoria-Docit-per-commissione-di-Vigilanza-RAI.pdf>, (ultima consultazione 18 aprile 2021).

con il benefico effetto sulla bilancia dei pagamenti che una simile politica potrebbe avere.²⁶

Nel fare ciò, secondo AGCOM, la Rai contravviene anche agli «obblighi previsti dall'art. 44 del TUSMAR che prevede che il 15% dei ricavi complessivi da abbonamenti e pubblicità venga investito in opere europee, e una sotto-quota del 20% riservata alle opere di espressione originale italiana.»²⁷

Tutto ciò innesca un effetto domino di grande portata:

1. I produttori indipendenti italiani non sono messi in condizione di poter competere ad armi pari con i propri corrispettivi stranieri, accedendo ai finanziamenti europei in condizioni economiche e contrattuali di sostanziale svantaggio.
2. I documentaristi italiani, non potendo contare sull'appoggio di Rai, sono costretti a proporre i propri progetti alle televisioni europee e a costruirsi una rete di coproduzioni internazionali. Gli autori che non riescono a crearsi tali contatti e che magari hanno accesso ad un'esigua quota di produzione sono destinati a produrre documentari a bassissimo costo che, salvo rare eccezioni, non avranno un'adeguata distribuzione e finiranno nel silenzio.
3. Eccezion fatta per *DOC3*, l'unico slot italiano dedicato ai documentari d'autore, l'assenza di programmazione di documentari di creazione nei palinsesti televisivi comporta un'ineducazione diffusa dello spettatore medio, che sconosce i codici di lettura e di analisi necessari a questo genere. Ciò è uno dei fattori che produce quella che ad inizio capitolo si definiva un'anomalia culturale del nostro paese, che si traduce nella mancata consapevolezza per questa forma cinematografica.

Volendo approfondire quest'ultimo punto, dal parere di alcuni professionisti del settore, pare che il mezzo televisivo in Italia non sia responsabile solo di una semplice omissione, ma anche di un'estensione che tende a oscurare gli altri settori della produzione culturale. Si parla di un «ciclico-riciclo» di formule, che col tempo hanno creato un gusto televisivo condiviso e che «per osmosi passano da un media all'altro», non risparmiando neanche il documentario, il quale a sua volta riporta in chiave cinematografica il format televisivo. Per riassumere la tesi che Ivelise Perniola ha a tale riguardo, come la televisione negli ultimi

²⁶ Memoria Doc/it., op. cit., p.1

²⁷ Memoria Doc/it., op. cit., p.1

vent'anni «ha intuito la potenzialità del documentario osservativo»²⁸, trovando nella realtà il segreto della sua sopravvivenza, il documentario contemporaneo a sua volta prende ispirazione dalla neotelevisione. A conferma, da una parte si può constatare l'enorme proliferazione di programmi tv ascrivibili al *factual entertainment*, partendo da *il Grande Fratello*, andato per la prima volta in onda sui canali Mediaset nel 2000, fino al recentissimo prodotto Rai *la Caserma* (2021), passando per la nascita di canali dedicati come *Real Time*. Dall'altra, invece, si è assistito a una progressiva trasformazione del documentario in format, con forme espressive fisse e ripetute.

Jonathan Walley identifica nelle teste parlanti accompagnate da immagini illustrative (*B-roll*), nella *voice over*, nelle didascalie sottopancia per orientare lo spettatore nella comprensione, «lo stile dominante di gran parte del documentario contemporaneo».²⁹

Basta effettivamente dare un'occhiata ai documentari o alle docu-serie, anche di recente produzione, presenti sulla piattaforma Netflix, per capire che nelle parole di Walley c'è un fondo di verità e che lo stretto legame tra cinema documentario e neotelevisione non è una caratteristica solo italiana, anche se in Italia, visti i presupposti sopra riportati, trova terreno fertile.

Il quadro appena descritto ci suggerisce un quarto effetto del mezzo televisivo sul cinema fattuale:

4. Una buona fetta del documentario, fatte salve le dovute eccezioni, si è progressivamente mossa verso un conformismo e un'omologazione stilistica in nome di un più facile accesso al grande pubblico.³⁰

Per la trattazione dei punti avvenuta fin qua, sembra che l'apparato televisivo italiano sia l'unico responsabile di un sistema che, nonostante abbia tutte le carte in regola per distinguersi nel mercato internazionale, relega ancora il documentario in una condizione di clandestinità. Tuttavia, ciò non corrisponde al vero, sarebbe errato cercare un unico responsabile per un fenomeno di così larga portata ed è necessario chiarire alcuni passaggi. Riguardo al tema della mancata distribuzione di una buona fetta delle produzioni annuali, oltre alle omissioni del servizio pubblico, bisognerebbe ragionare anche sulla generale

²⁸ Perniola Ivelise, *L'era postdocumentaria*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014, p. 91

²⁹ Jonathan Walley, *Lessons of Documentary: Reality, Representation and Cinematic Expressivity*, in "Aesthetics", vol.31, no.1, Spring 2011, p.2

³⁰ Vedi Perniola I., op. cit., p. 97

qualità del cinema fattuale più recente. Per farlo risulta interessante portare all'attenzione alcune tendenze che in un modo o nell'altro stanno influenzando qualitativamente il nostro cinema documentario.

In un saggio dal titolo *Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio* Marco Bertozzi afferma che: «la qualità delle produzioni è merce rara [...]. Se il digitale contribuisce a uscire dal letterario – a non scrivere più con la penna, ma, da subito, con una piccola “digicaméra-stylo” – evidenti sono i rischi di mancate consapevolezze formali.»³¹ Assecondando il parere di Bertozzi, pare che **l'agilità del digitale** sia uno dei fattori che sta determinando negativamente le più recenti produzioni; permettendolo il mezzo, la tendenza comune è quella di accumulare decine o addirittura centinaia di ore di girato su una tematica d'interesse, trascurando il progetto estetico del film e qualsiasi forma di ricerca linguistica. Ciò può essere visto come il frutto di un'altra abitudine fortemente radicata nel nostro paese, sulla quale si sofferma anche Cristina Piccino:

Spesso si ha l'impressione che, specialmente in Italia, il “cinema del reale” coincida con il suo soggetto [...]: nella maggior parte dei casi il soggetto sembra bastare a sé stesso, a discapito di una riflessione sul linguaggio cinematografico. Il soggetto “forte” (come problema sociale del momento) soddisfa cioè l'intero film offrendo spunti per la sua lettura (quasi sempre extra-cinematografica); e la critica che guarda i documentari sotto la lente del “genere” partecipa a questa abitudine.³²

Nell'affermazione di tale inclinazione la critica, sia sul web che su carta stampata, ha ricoperto un ruolo di cruciale importanza. L'attenzione di essa, infatti, ricade sul documentario nel momento in cui il tema trattato stuzzica potenzialmente l'opinione pubblica, rendendo rarissimi i casi in cui un film viene promosso in nome delle sue qualità estetico-formali. Ivelise Perniola ha, per esempio, elencato una lista di circa una decina di film dedicati alla figura di Berlusconi, tutti capaci di ottenere «un'eco sulla stampa superiore a qualsiasi altro prodotto di *nonfiction*.»³³ Nello stesso modo è facile tracciare le linee tematiche più in voga degli ultimi dieci anni nel nostro mercato audiovisivo, come: le ondate migratorie, l'incertezza giovanile, la crisi economica, la speculazione edilizia, i disastri

³¹ Bertozzi Marco, “Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio”, in Spagnoletti Giovanni (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2012, p.21

³² Piccino Cristina, “Il documentario e la migrazione. Un fatto di resistenza”, in Spagnoletti Giovanni (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2012, p.72-73

³³ Perniola I., op. cit, p. 120

ambientale; tutti soggetti che chiaramente seguono l'agenda mediale del nostro paese. Ciò significa che, nel **trionfo del soggetto sul linguaggio cinematografico**, la critica non fa altro che rendere "visibili" solo i documentari che odorano di scandalo, non educando di conseguenza il pubblico al cinema di qualità, e stimolare la produzione di film tematicamente sovrapponibili e stilisticamente piatti.

Sempre riguardo alla trattazione di tematiche d'interesse, la stessa Perniola individua una terza tendenza ravvisabile nel documentario più recente, che si può riassumere con un'espressione che vale la pena riportare: **il ripiegamento sull'io**. A suo avviso i soggetti sono sempre più frequentemente espressione di un punto di vista (che coincide spesso con quello dell'autore) «svincolato dal confronto diretto con il reale».³⁴ Non importa condurre un'indagine sulla realtà e ricercare la verità profonda delle cose, quanto partire da un'idea già scritta e piegare il mondo circostante alle proprie esigenze, rischiando di ridurre il documentario a un discorso autoreferenziale.³⁵ Nel saggio *L'era post-documentaria* si rivolge a questo fenomeno con il termine "neoverismo", come si tratti di un vero e proprio movimento che « rifiuta ogni confronto diretto, ogni contenzioso, ogni apertura del senso, crede ingenuamente nell'esistenza di un 'vero' senza sfumature, senza complessità, crede che basti un soggetto accattivante perché il film si faccia da sé.»³⁶

Il punto di vista dell'autrice è chiaramente critico sull'argomento, ma i risultati di questa inclinazione possono essere visti nell'ottica di un più ampio **movimento di soggettivazione** che ha dato alla luce anche risultati molti apprezzati.

Sacro Gra di Gianfranco Rosi, il primo documentario ad aggiudicarsi il *Leone d'oro* a Venezia come miglior film, potrebbe ricalcare perfettamente l'inclinazione appena descritta.

La pellicola restituisce un quadro volutamente esasperato del Grande Raccordo Anulare, basando la narrazione sulla scelta di personaggi e situazioni fuori dal comune, ma con una forte tenuta scenica. La bellezza del racconto non sta nel modo in cui viene rappresentata filmicamente una porzione di realtà, quanto nel come l'autore ritrae alcuni personaggi che di quella realtà rappresentano solo la punta dell'iceberg. Il punto di vista, quindi, pare essere parziale e si ha la sensazione che la realtà sia stata spettacolarizzata.³⁷

³⁴ Perniola I., op. cit., p.117

³⁵ Ibidem

³⁶ Ibidem

³⁷ Vedi Perniola I., op. cit., p. 95-96

Un esito altrettanto brillante del movimento di soggettivazione può essere ravvisato in un altro fenomeno largamente diffuso nel cinema documentario contemporaneo: **il ripiegamento sull'intimo**. Si tratta di una declinazione autobiografica del documentario, che trova nella riscoperta del materiale d'archivio la sua principale forma d'espressione. Nel *found footage*, ovvero il recupero delle immagini del passato, l'autore, oltre che ritrovarvi uno stimolante campo di sperimentazione linguistica, conduce un'indagine introspettiva rendendo il film uno strumento terapeutico e di analisi psicoanalitica. Come sottolineato da Paolo Simoni:

Molti filmmakers, a partire dagli studenti delle scuole di cinema fino ai cineasti più celebrati, sentono di dover tornare alle bobine della propria famiglia. Un fenomeno forse non nuovo ma in pieno sviluppo, che riporta lo sguardo sovente nel lato più nascosto e intimo dell'esperienza. [...] La ricerca del tempo perduto, la sensazione del ritrovamento di immagini di persone smarrite, lo specchiarsi nelle immagini in cui si vede comparire sé stessi nella propria infanzia o molti anni prima, comunque la possibilità di riguardare con occhi diversi immagini realizzate da sé stessi, genitori o parenti. La ricchezza espressiva che questi sguardi offrono, il serbatoio di memorie private che ne deriva, stimolano una molteplicità di possibilità cinematografiche di assoluto rilievo.³⁸

Il ritorno alla soggettività e la nostalgia del passato rientrano in un fenomeno trans-nazionale che sta coinvolgendo l'intero sistema culturale contemporaneo; dalla musica alla moda, forti sono gli echi di un passato glorioso non troppo lontano. In campo televisivo, ad esempio, nel nostro paese sempre più format sfruttano il potere evocativo delle immagini d'archivio come *Techetechete*, *Dadada* o *I migliori anni*. Allo stesso modo in campo documentaristico proliferano le pellicole che seguono questa pratica, anche perché la risemantizzazione del materiale d'archivio diventa un espediente per abbattere i costi e aggirare la necessità di risorse considerevoli.

Uno degli esempi più citati a tale riguardo è *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi (2002), un documentario interamente realizzato attraverso il montaggio dell'archivio di famiglia della regista, che attraverso questa ricerca un contatto con la madre suicidatasi alcuni anni prima.

³⁸ Simoni Paolo, *La morte al lavoro. E in vacanza. Film di famiglia, tra riscoperta e oblio*, in "Cinegrafie", anno XV, n.16, 2003, p.2

Il recente *Molecole* (2020) di Andrea Segre si muove verso la stessa direzione; il regista attraverso gli archivi personali in super8 del padre nativo di Venezia, alternati a incontri con i cittadini veneziani, compie un'indagine sulle grandi ferite di una città svuotata dal *lockdown* e sul rapporto silenzioso che lo legava al padre ormai defunto.

Al termine di questo excursus sulle anomalie e sulle relative pratiche, volendo fare il punto sulla qualità del nostro cinema documentario, a fronte di una fetta di autori e di opere che «mostrano i segni di una resistenza linguistica e di una riflessione sul genere»³⁹, nel complesso si avverte **una generale chiusura** nei confronti della sperimentazione, che riguarda le forme estetiche, le tematiche trattate e le pratiche produttivo-distributive. Questa tendenza può essere vista all'interno di un generale scivolamento dell'audiovisivo verso formati sempre più agili, adatti al passaggio da un supporto all'altro e di facile lettura. Si va incontro a una concezione che nella massima contrazione possibile del tempo, per assecondare un diffuso crollo dell'attenzione media, potenzia l'aspetto emotivo, sacrificando l'originalità del linguaggio. In tale contesto, come mostra la figura 1, il mezzo televisivo non costituisce che un tassello di un complesso mosaico multimediale, pur rimanendo il medium centrale nel nostro sistema audiovisivo con la gestione dell'80% dei ricavi complessivi del settore.⁴⁰

³⁹ Perniola I., op. cit., p.126

⁴⁰ <https://www.primaonline.it/2020/10/16/313961/nel-2019-cresce-la-produzione-audiovisiva-in-italia-dati-apa-alla-fiction-il-primato-rai-resta-leader-ma-aumenta-il-peso-degli-ott/>

Il mercato audiovisivo in Italia

La televisione rimane il medium centrale nel sistema audiovisivo ma prosegue e si accentua la rapida crescita dell'ambiente online video. Già da vari anni crescono quasi esclusivamente i ricavi delle offerte Internet VOD-OTT. Si tratta di una tendenza già evidenziata nel corso del 2019 e ancor di più nel corso del 2020, anche a seguito della pandemia Covid-19.

STRUTTURA ED EVOLUZIONE DEI RICAVI DEL MERCATO AUDIOVISIVO IN ITALIA 2003 – 2019 E PRIMA STIMA 2020 (€ milioni e %)

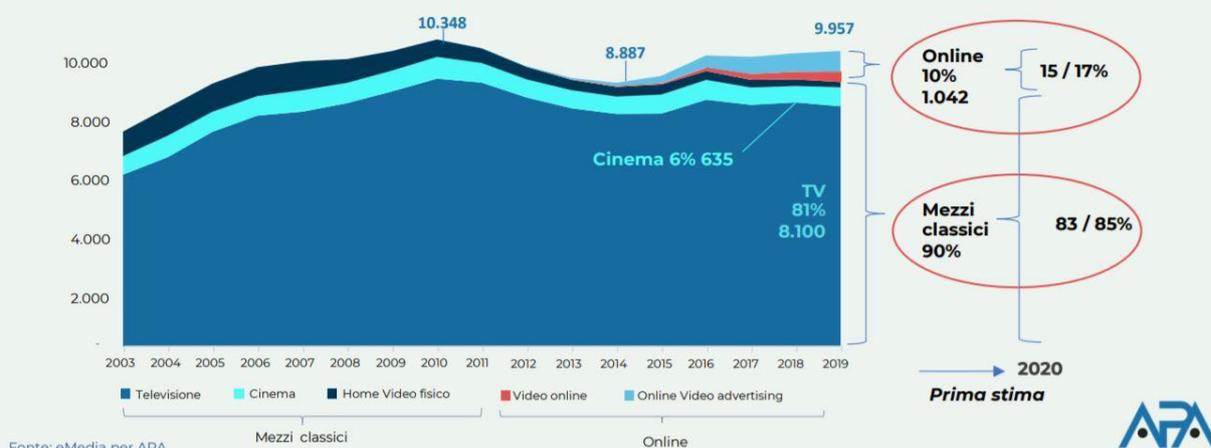


Figura 1: Struttura ed evoluzione dei ricavi del mercato audiovisivo in Italia 2003–2009 e prima stima 2020. Fonte: eMedia per APA

Tuttavia, accanto alla televisione, infinite sono le alternative on-line sulle quali gli utenti si sono progressivamente spalmati, specialmente nell'ultimo anno e mezzo; la pandemia di COVID-19 ha dimostrato l'enorme potenzialità dei servizi streaming on-demand, già sul mercato da diversi anni. Complici i lockdown a più riprese, il 2020 ha decretato l'accesso delle piattaforme digitali al grande pubblico, vedendo in cima alla lista *Netflix* con un enorme incremento di nuove utenze in un solo anno. Tale fenomeno può essere letto attraverso diverse chiavi di lettura, ma bisogna riconoscere che, nonostante questo mercato digitale punti a un'iperproduzione di contenuti a cui consegue l'omologazione stilistica di cui sopra, si sta innescando un effetto trasversale di vitale importanza per il documentario; docu-serie come *SanPa – Luci e tenebre di San Patrignano* (2020) per *Netflix* o titoli apprezzati da critica e pubblico come *Mi chiamo Francesco Totti* (2020) per Amazon Prime, vincitore del David di Donatello come miglior documentario 2021, **stanno contribuendo a rendere più in voga l'idea del cinema documentario**. Dall'incredibile successo di pubblico di *Chiara Ferragni – Unposted* (2019) di Elisa Amoruso, campione d'incassi ai botteghini, si è registrato un continuo susseguirsi di documentari, spesso dedicati a personaggi pubblici di rilievo, che hanno incontrato la curiosità degli spettatori. È ovvio che queste produzioni non si distinguono certo per la ricercatezza di forma, però attivano l'interesse sul genere del grande pubblico, che non è cosa da poco.

Accanto a questo fenomeno, il Coronavirus ha dato un fondamentale stimolo ad altri servizi on line, che offrono un catalogo più ricercato, dedicato al cinema d'autore. Oltre al già affermato MUBI, che ha saputo cavalcare l'onda della pandemia globale, diverse piattaforme simili in Italia hanno visto la luce o si sono semplicemente aggiornate: ZaLab è una piattaforma partecipativa sorta durante l'emergenza, che propone in streaming una selezione del miglior cinema documentario d'autore italiano e internazionale in continuo aggiornamento, MioCinema, sorta a maggio 2020, propone film d'autore e mette in relazione il pubblico di appassionati, RaiPlay ha esteso il catalogo inserendo alcuni titoli che avrebbero dovuto debuttare in sale a partire da Marzo, la cineteca di Bologna ha lanciato il suo servizio streaming dedicato ai film che hanno fatto la storia del cinema e di quelli ingiustamente dimenticati, e questi sono solo alcuni esempi. Non che dopo la pandemia ci si aspetti una rivoluzione del sistema audiovisivo, ma la sensazione è che l'utente medio, grazie soprattutto alle numerosissime iniziative on-line gratuite durante l'emergenza, abbia compreso la potenza di questi strumenti e si sia leggermente disaffezionato al mezzo televisivo. Si comincia a intravedere il momento in cui il cinema documentario del nostro paese smetta di sperare in un improvviso interesse da parte del servizio pubblico e riesca finalmente ad acquisire sul web la visibilità che gli è stata storicamente negata. Ivelise Perniola nel 2014 stentava ancora a credere a questa prospettiva, pur riconoscendone la potenzialità:

Certamente la rete può offrire preziose opportunità per il cinema documentario, però va anche detto che ormai la visibilità *online* è una chimera difficile da raggiungere: i titoli, i siti, i portali sono infiniti e riuscire ad avere un accesso facile alle fonti non è sempre così facile. Sicuramente parte del futuro è su questo tipo di piattaforma, come vedremo, ma anche in questo caso, l'Italia resta in coda al resto del mondo (se è relativamente facile trovare e poter visionare un documentario di produzione internazionale sulla rete, è molto meno facile trovarne uno di produzione italiana).⁴¹

Non si può negare che in questo ragionamento ci sia un fondo di verità, ma che è strettamente legato al periodo in cui tale ragionamento è stato elaborato. Nei sette anni trascorsi, il web e più precisamente i servizi *streaming on-demand* hanno registrato una grossa evoluzione; non tutti i film saranno reperibili nei cataloghi delle piattaforme più usate, ma è sempre più difficile trovare un film che non sia noleggiabile *online*, attraverso

⁴¹ Perniola I., op. cit., p.134

ad esempio *iTunes*, *Youtube*, *Google Play*, *Vimeo*, che ne rendono anche molto facile la ricerca.

C'è un però: cosa dovrebbe spingere lo spettatore medio italiano a ricercare sul web il cinema documentario di qualità?

Quello che segue è un tentativo di risposta a quest'annosa questione, che si rifà al pensiero di alcuni autori già incontrati lungo la trattazione di questo capitolo.⁴²

La critica dovrebbe indirizzare il pubblico e «ancor prima fornire gli strumenti per la comprensione di un testo documentario [...], ma ciò in Italia manca completamente». L'audience non è semplicemente poco abituata alla visione del cinema fattuale per «la negligenza del sistema televisivo», ma ancora risulta spesso non essere in possesso dei codici di lettura e analisi richiesti. Non ci si può stupire, d'altronde in Italia non esisteva una cultura del documentario e il processo di riappropriazione di essa risulta ancora in corso. «L'educazione al cinema del reale è qualcosa che si impara attraverso lo studio dell'audiovisivo nelle scuole di ogni ordine e grado ([...] vista la profusione di mezzi audiovisivi in mano alla generazione 2.0), ma anche attraverso un esercizio della critica specializzata»⁴³. Senza questo è difficile che cambi qualcosa radicalmente nel breve periodo e l'opera suppletiva della rete informale sopra descritta risulterà sempre insufficiente.

L'ineducazione diffusa sommata al disinteresse del sistema televisivo pubblico, alla generale chiusura verso la sperimentazione, alla mancata distribuzione di gran parte delle produzioni annuali non rendono quella che stiamo vivendo l'età dell'oro del cinema documentario italiano. Nonostante ciò, mai come adesso questa forma cinematografica ha goduto di così tanta attenzione nel nostro paese e questo non può che far sperare bene.

1.3 Autori e tendenze del documentario di creazione contemporaneo

Il quadro visto fin qui riguarda l'andamento generale del cinema documentario nel nostro paese. Esiste, però, un filone di autori che si occupa di una forma documentaria in costante evoluzione, più o meno lontana dai canoni estetici consolidati, sulla quale vale la pena soffermarsi. Il documentario in questo caso diventa terreno di sperimentazione nel quale

⁴² Nello specifico si fa riferimento a Bertozzi Marco, "Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio", in Spagnoletti Giovanni (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2012, p.30, a Perniola I., op. cit., p.123-125, a Tealdi S., op. cit., p. 289.

⁴³ Vedi Perniola I., op. cit., p.123 – 124 – 125

ci si può liberare da forme narrative definite per ibridarsi con discipline di confine che vanno dalla videoarte all'antropologia passando per un'accurata ricerca linguistica. È molto complicato riuscire a schematizzare le pratiche contemporanee di una forma di cinema così cangiante, perciò risulterà necessario partire dalla trattazione di Marco Bertozzi nel già citato contributo dal titolo "Di alcune tendenze nel cinema documentario del terzo millennio". L'autore individua **tre diverse categorie di approccio alla realtà** attraverso le quali riesce a racchiudere, in linea di massima, i registi e le pellicole più influenti del cinema documentario italiano contemporaneo.⁴⁴

Il primo approccio è **l'osservazione** che spesso si fonda su una profonda relazione tra l'autore e la realtà che vuole rappresentare. Si tratta di un cinema che si distende sul tempo sia nella fase di produzione, che nel passo generale del film; l'andamento delle scene procede lentamente per consentire allo spettatore di immergersi in una realtà, osservarla e trarre le proprie conclusioni. L'autore nella sua osservazione prova a essere il più oggettivo possibile, cercando di astrarsi dal suo personale giudizio. *Below Sea Level* (2008) è il perfetto esempio per questo tipo di approccio; Gianfranco Rosi per la sua realizzazione ha impiegato 4 anni durante i quali filma le vite di un gruppo di *homeless* in una base militare dismessa, a 250 chilometri da Los Angeles. L'intensità del film sta nel profondo rapporto di fiducia e condivisione tra il regista e i protagonisti del film che consente di comprendere quel mondo nella sua complessità.

Un altro regista che si è mosso sulla stessa linea è Roberto Minervini, autore italiano emigrato negli Stati Uniti. In *Lousiana – The other side* (2015) si può parlare di una vera e propria osservazione antropologica dei *losers* della civiltà statunitense; un racconto narrato dalla parte degli sconfitti con lucidità e senza compiacenze. Oltre alla purezza dello sguardo, un'importante caratteristica di Minervini sta anche nella qualità fotografica della pellicola, tale che si rimane stupiti a scoprire si tratti di realtà. Stessa caratteristica per *Faith* (2019) di Valentina Pedicini, nel quale si descrive la vita di clausura di un gruppo di monaci Shaolin che si definisce "I Guerrieri della Luce". L'osservazione anche in questo caso è intima e priva di giudizi, nonostante il contesto spinga subito lo spettatore a fare un passo indietro e a giudicare.

Il secondo approccio è la **manipolazione del reale**, il cui confine si spinge al limite della finzione per illustrare aspetti altrimenti difficili da rappresentare filmicamente. In questo caso gli strumenti sono diversi tra loro e spesso complessi: in alcuni casi si ricorre

⁴⁴ Vedi Bertozzi M., op. cit., p. 17-31

all'utilizzo dell'animazione, come nell'esperimento molto apprezzato di Stefano Savona con *La strada dei Samouni* (2018), nel quale l'animazione serve a ricostruire i fatti di sangue di un passato altrimenti irraggiungibile, in altri casi si parla dell'intromissione degli autori negli eventi in atto, di scenografie ricostruite o di parti recitate. *Belluscione – Una storia siciliana* (2014) di Franco Maresco racconta della complessa indagine condotta dallo stesso regista sullo storico rapporto tra Silvio Berlusconi e la Sicilia; indagine poi abbandonata per le numerosissime disavventure incontrate durante la sua realizzazione. Nel film si inscena una vera e propria caccia all'uomo che vede Gaetano Sanguinetti, amico e collega di Franco Maresco, alla disperata ricerca del regista palermitano, che pare essersi cacciato in un guaio più grosso di lui. Esiti simili sono stati raggiunti in opere come *Il film di Mario* (2000) e *Intervista a mia madre* (2001) dalla coppia Giovanni Piperno e Agostino Ferrente e poi perfezionati nel film *L'orchestra di Piazza Vittorio* (2006), nel quale la partecipazione dell'autore – Agostino Ferrente – diventa fondamentale per lo sviluppo di una narrazione che si muove nel sottile confine tra cinema “dal vivo” e cinema “costruito”.⁴⁵

La terza categoria d'approccio riguarda **l'utilizzo del materiale d'archivio**, una pratica già poco sopra affrontata nella quale il documentario ha ritrovato un ricco orizzonte di sperimentazione. L'anacronismo delle immagini, la molteplicità del concetto di tempo, la perdita e la ridefinizione del senso primigenio, sono le caratteristiche più importanti del *found footage*, la cui forza sta, oltre che nella qualità dell'archivio, nella risemantizzazione e nell'inserimento di questo nella nuova opera.

La bocca del Lupo (2009) di Pietro Marcello è un mirabile esempio di quanto appena detto; attraverso la costruzione dell'archivio si crea un'interessante relazione tra la vita sbandata di Enzo, un galeotto genovese dall'accento siciliano, e gli scorci di una Genova in rovina “divorata dai cambiamenti del secolo breve”.⁴⁶ I frammenti d'archivio sembrano accumularsi in un ordine casuale che è solo apparente, contribuendo a creare un'atmosfera che accomuna Genova, “corpo che respira e soffre”, alla vita ai margini di Enzo e Mary. È doveroso citare anche il grande contributo a questo filone di Alina Marazzi, che oltre al già menzionato *Un'ora sola ti vorrei* (2002), con *Vogliamo anche le rose* (2007) accentua la mescolanza di materiale di repertorio utilizzando dai film in super8 ai materiali delle Teche Rai, dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, della Cineteca di Bologna, passando per l'animazione sia d'epoca che

⁴⁵ Vedi Bertozzi M., op. cit., p. 26

⁴⁶ Bertozzi M., op. cit., p. 19

contemporanea.”⁴⁷ Un vero e proprio “impasto audiovisivo” che nella sua disomogeneità, crea nuovi significati e nuove relazioni di senso per raccontare la nascita e gli sviluppi del movimento femminista nell’Italia degli anni ’70.

Assecondando il parere di alcuni autori, tra i quali Laura Busetta, lo sviluppo della pratica del *found footage* risulta essere collegato all’affermazione di nuove **voci femminili** nel panorama del cinema documentario italiano.

Le donne ritrovano *in primis* nel documentario e poi nel *found footage* una strada d’accesso facilitata al mondo del cinema che registra ancora oggi un *gender gap* drammatico: nella prima ricerca di genere realizzata in 7 paesi europei dal 2006 al 2013, “Ewa Study” (European Women’s Audiovisual Network), la percentuale di film diretti da donne all’interno dell’industria cinematografica italiana era solo del 11% e si stimava che l’88% dei film a finanziamento pubblico fossero diretti da uomini.⁴⁸ Un aggiornamento risalente al biennio 2017/2018 pubblicato da Iole Maria Giannattasio, coordinatrice del Centro Studi della Direzione Generale Cinema del Mibact, ha fatto registrare un lieve aumento sulla percentuale di registe, pari al 20%, dimostrando un gap ancora troppo profondo.⁴⁹ Le donne spesso si trovano a dover affrontare difficoltà economico-produttive che sorgono da un’industria che in loro ripone poco fiducia; *il collage film* diventa un’opportunità che in sé racchiude agilità produttiva, libertà e sperimentazione linguistica.

Enrica Colusso, Adele Tulli, Costanza Quatriglio, Claudia Tosi, Rossella Schillaci, Chiara Malta, Valentina Pedicini sono solo alcuni esempi di registe che hanno trovato nel documentario un mezzo efficace di espressione di tematiche molto personali che spesso toccano l’affermazione e l’autorappresentazione dell’identità di genere. In altre parole, per Laura Busetta:

A fronte di realizzazioni fra loro eterogenee, il documentario femminile contemporaneo sembra delinearsi in molti casi nei termini dell’affermazione di un’identità collettiva particolare: quella di genere. L’obiettivo comune è

⁴⁷ Vedi Bertozzi M., op. cit., p.20

⁴⁸ Questi dati sono tratti da “Where Are the Women Directors?” Report on Gender Equality for Directors in the European Film Industry 2006-2013, pubblicato nel 2016 dall’European Women’s Audiovisual Network. Il rapporto è pubblicato sul sito dell’Istituto di Ricerche sulla Popolazione e le Politiche Sociali del CNR: www2.irpps.cnr.it/wp-content/uploads/2017/01/EWA_European-Women-s-Audiovisual-Network_Italy_NationalReport.pdf (ultima consultazione: 2 agosto 2021).

⁴⁹ Magliaro Alessandra, “Gender Gap al cinema, fallito l’obiettivo 50/50 nel 2020”, 2 settembre 2019, https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/societa_diritti/2019/09/02/gender-gap-al-cinema-fallito-lobiettivo-5050-nel-2020-b5dfb596-d38f-4c59-926f-647c76b52ed2.html, ultima consultazione: 17 agosto 2021

quello di raccontare dal punto di vista femminile i cambiamenti politici, sociali, culturali e sessuali che hanno contraddistinto il nostro Paese. [...] Il documentario, insieme all'utilizzo del found footage, è infatti uno strumento particolarmente funzionale alla creazione di un racconto corale, in questo caso quello che riguarda la condizione femminile in Italia e la sua evoluzione storica.⁵⁰

A prescindere dall'importanza che si vuole dare a questa generale tendenza, il lavoro di molte giovani registe insieme ai nuovi orizzonti stilistici visti sopra hanno contribuito a creare un'estetica documentaria da cui, negli ultimi anni, sta attingendo anche il cinema di finzione.

Sono molti e brillanti gli esempi che si possono fare a conferma di tale affermazione: *Le quattro volte* (2010) di Michelangelo Frammartino è una pellicola che esce dalle abitudinarie classificazioni tra documentario e finzione, trovando la sua forza nella purezza dell'osservazione e nella geometria dell'immagine, Matteo Garrone per il suo cinema ricorre spesso ad alcune pratiche tipiche del documentario, come la scelta di attori non professionisti, di una *troupe* ridotta al minimo, in cui il regista è spesso anche l'operatore di camera, di una sceneggiatura aperta al modificarsi delle situazioni in fase di *shooting*, discorso analogo può essere fatto per l'esordio nella finzione di Andrea Segre con *Io sono lì* (2011), per *Bella e Perduta* (2015) di Pietro Marcello, che all'elemento fantastico associa la tecnica documentaria, e per la filmografia di Tizza Covi e Rainer Frimmel che richiama il cinema diretto anche sul piano stilistico con inquadrature respirate e un montaggio frammentario.

Quella del realismo sembra essere una tendenza del nostro tempo che accomuna diversi campi artistici e che è visibile anche in territorio televisivo (vedi par. 1.2). Che la nuova onda documentaria ne sia stata il principale artefice rimane un quesito aperto, certo è che in questa fase il documentario sta dando una grossa spinta in questa direzione, aspirando a diventare un genere sempre meno di nicchia nel nostro paese.

⁵⁰ Busetta Laura, "Sguardi in conflitto: scrittura femminile e memoria collettiva nel documentario italiano contemporaneo", in Formenti Cristina e Rascaroli Laura (a cura di) Schermi. *Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, annata II, numero 4, luglio-dicembre 2018, p. 90

CAP. 2 IL CINEMA DI VALENTINA PEDICINI – ANALISI FILMOGRAFICA

2.1 Note introduttive e cenni biografici

La panoramica sul cinema documentario italiano vista nel capitolo uno ci ha mostrato un sistema variegato, carico di contraddizioni ma comunque vivo e dinamico. Nonostante le difficoltà di ogni sorta che un genere di nicchia come il documentario deve affrontare nel nostro paese, sempre nuovi registi riescono a trovare le risorse per raccontare nuove storie. I mezzi tecnici, i centri di formazione, la possibilità di accedere a un ventaglio di fondi sempre più vasto, di certo stimolano la produzione audiovisiva e la facilitano, ma il desiderio di produrre nuovi film parte spesso dalla volontà di emulazione o per lo meno di avvicinamento a grandi opere. I grandi film riflettono sul genere d'appartenenza e lo influenzano, mostrano nuovi orizzonti, meravigliano e quindi ispirano. Dai grandi capolavori di Vittorio De Seta degli anni '50 e '60 sino alle più belle pellicole dei registi più recenti, si parla di riferimenti alti e di modelli per il documentario sui quali potersi appoggiare.

L'analisi adesso passerà alla filmografia di una regista della quale alcune opere costituiscono un punto fermo della storia del nostro cinema documentario contemporaneo. Una filmografia che seppur breve, a causa della prematura scomparsa della regista, rappresenta un percorso di immersione nella realtà articolato e circolare, su cui si intende porre l'attenzione.

Valentina Pedicini è stata una regista e sceneggiatrice italiana, nata a Brindisi il 6 aprile del 1978. Dopo la maturità si è separata dalla sua città per trasferirsi a Roma, dove ha intrapreso gli studi universitari in Linguistica e Dialettologia. Gli anni a Roma l'hanno vista protagonista di un costante attivismo politico schierato a favore della comunità femminista che non si è mai affievolito. La sua era una consapevolezza politica non fine a sé a stessa ma che presupponeva un'urgenza che aveva la necessità di esprimere.

La passione per il cinema l'ha sempre accompagnata in quegli anni; da spettatrice la sua era una fame insaziabile che le ha permesso col tempo di sviluppare una capacità critica raffinata. Accanto al cinema, la letteratura ha assunto un ruolo di primordine nella sua formazione; il suo interesse non si fermava alla lettura e all'approfondimento, sconfinava nella scrittura che per lei era, oltre che un'abitudine, una necessità.

La scelta di dedicare tutte le sue energie al cinema è arrivata tra i 28 e i 29 anni, periodo durante il quale valutava l'iscrizione a una scuola. Nel 2007 ha avuto il primo contatto

con la ZeLIG – scuola di cinema documentario di Bolzano, quando è stata ammessa al workshop “Raccontare l’avventura”, un corso di sviluppo progetto che la scuola organizzava in collaborazione con il Trento FilmFestival. Per quel corso Pedicini presentò il progetto per un film sui “femminielli” napoletani, dal titolo *I Figli d’a Schiavona – alla scoperta di un sud “diverso”*, nella cui presentazione scriveva:

Un sud sofferente ed irregolare come i suoi “figli”; figli, badate bene, non del Vesuvio come vuole la tradizione, ma di una montagna sconosciuta ai più, che è vita, terra, madre. I figli d’a Schiavona.⁵¹

Il progetto è stato esposto dall’aspirante regista al Pitching Forum di Trento il 3 maggio 2007 e fu un successo, anche se poi non sarà mai realizzato.⁵² Nonostante ciò, pochi mesi più tardi, nel maggio 2007, Pedicini è riuscita ad avere accesso al corso di formazione triennale in documentario della ZeLIG, precisamente alla classe di regia (fig.2). Tale esperienza le ha consentito di sviluppare un’idea di cinema che ci appare già possedere, sin dalle primissime esercitazioni scolastiche, degli elementi caratterizzanti unici. *Marching Feet* (2008) è uno degli esempi più significativi. Un corto realizzato durante i primi mesi di scuola, dalla durata di 5 minuti, in occasione di un’esercitazione sul tema: “My neighbour”. Il film è una dichiarazione d’intenti della regista di straordinaria intensità, che mostra chiaramente la sua poetica con una forza dirompente. La sua *voce off* recita sulle immagini di un mucchio di foto di piedi in obitorio:

Ho piedi nella testa da quando ho capito che tanti non lasceranno orme sulla terra, seguiti, braccati, minacciati, educati a non chiedere, a stare sul margine. Sono donna questi piedi e raccontano di corse perdute, di stanze macchiate di sangue, di orizzonti negati, di silenzi imposti. Sogno come da bambina sogno di veder danzare donne a piedi nudi su spiagge assolate e nelle strade al buglio dei lampioni.⁵³

⁵¹ Pedicini Valentina, “I Figli d’a Schiavona: alla scoperta di un sud diverso”, in *Valentina Pedicini – ricordi della ZeLIG*, ZeLIG (a cura di), Bolzano, luglio 2021, p. 5

⁵² Vedi Gronauer Heidi “Anch’io me ne vado. Ancora una volta. Com’è difficile lasciarsi alle spalle il mare... e il pensiero di quelli che restano” in *Valentina Pedicini*, Cinecittà, Roma, settembre 2021

⁵³ Dal film di Pedicini Valentina, *Marching Feet*, Archivio ZeLIG, Bolzano, dicembre 2007, https://zeligfilm.s3.amazonaws.com/ValentinaPedicini_Exercise_2008_Marching_Feet.mp4

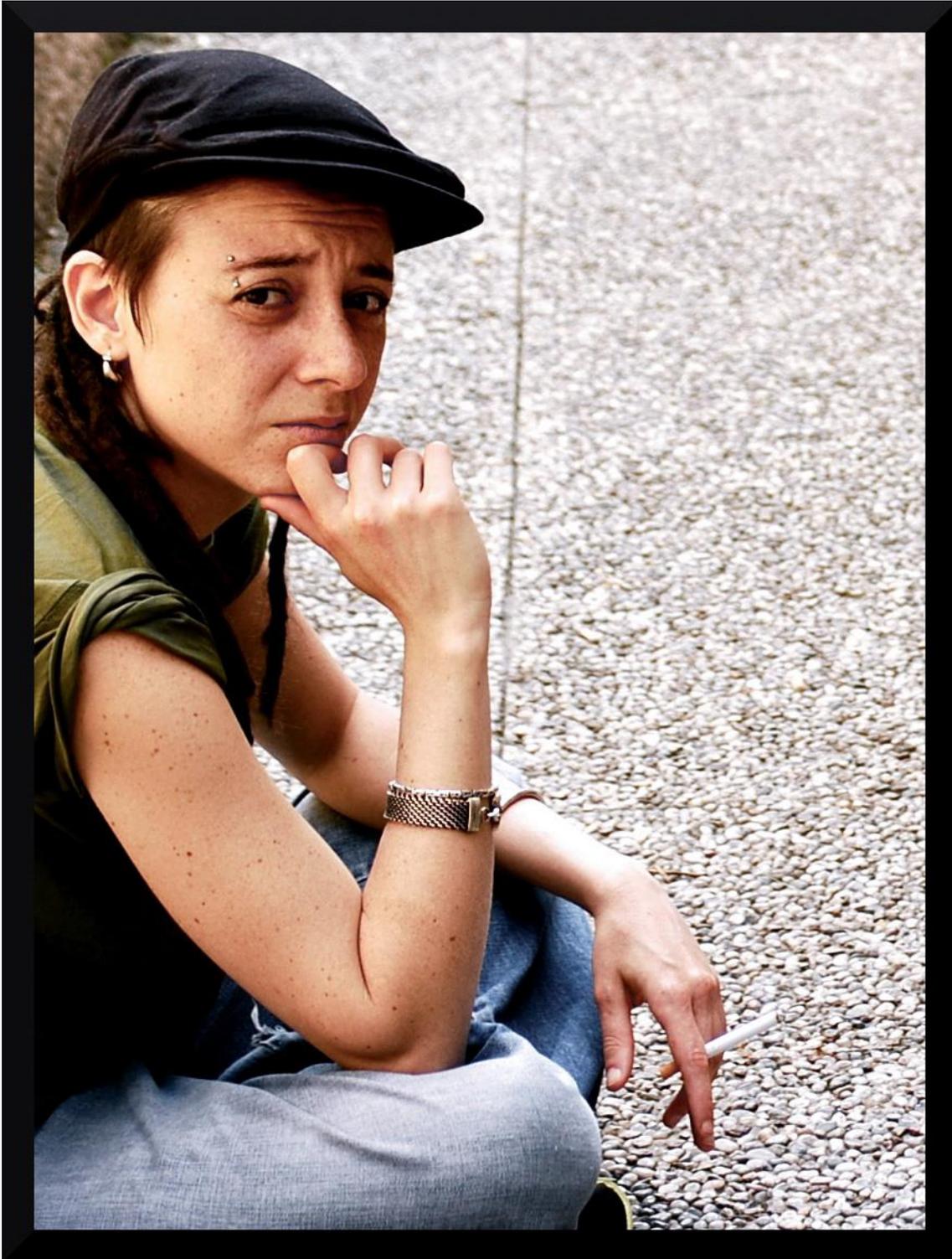


Figura 2: Valentina Pedicini durante il suo triennio alla Zelig (Foto di Emanuela Meloni)

Il corto prosegue seguendo i piedi marcianti di centinaia di donne alla giornata internazionale contro la violenza sulle donne tenutasi a Roma il 24 novembre 2007.

La matrice femminista di Valentina Pedicini ha trovato nel cinema un mezzo di espressione forte. Lei era «una donna – come scriveva nel *two pager* del corto –, che con il cinema, cerca di dare voce a chi non ha mai avuto voce...»⁵⁴ Il suo cinema era **necessità**, che non si fermava alle tematiche femministe ma che da esse sfociava in un'indagine sul reale molto profonda e articolata.

Nel corso della formazione triennale la regista brindisina è riuscita a creare degli importanti sodalizi artistici con alcuni colleghi di corso che perdureranno fino ai più recenti progetti; Bastian Esser, Jacob Stark, Stefania Bona, Martin Fliri, Luigi Pepe sono solo alcuni esempi.

Per sua impostazione la ZeLIG sottopone i suoi studenti a delle esercitazioni di fine anno da affrontare in gruppi da tre (regista, direttore della fotografia e montatore), che consistono in un cortometraggio al primo anno, in un mediometraggio al secondo e in un lungometraggio al terzo, a compimento del percorso didattico. L'analisi filmografica seguirà un ordine cronologico partendo proprio dai lavori previsti dalla scuola.

2.2 I film prodotti durante il triennio alla ZeLIG (2008 – 2010)

Pater noster (2008) è il cortometraggio documentario prodotto alla fine del primo anno scolastico da Valentina Pedicini insieme a Bastian Esser alla fotografia e Kathrin Dietzel al montaggio. In quanto esercitazione il tempo previsto dalla scuola per la sua realizzazione è stato molto ristretto, poco più due mesi tra ricerca, *shooting* e post-produzione. Volendo scendere nel dettaglio, Pedicini ha vissuto circa un mese nella comunità ritratta nel film, per avvicinarsi ai suoi protagonisti e comprenderli a fondo.⁵⁵ La durata del corto è di poco superiore ai 18 minuti.

Questo film si rivelerà di cruciale importanza per la carriera cinematografica di Pedicini, perché di fatto ha costituito la ricerca di un film più vasto e complesso realizzato 11 anni dopo.

Pater Noster racconta di una comunità isolata di 15 monaci Shaolin cattolici nella quale la regista ha raccontato di essersi imbattuta per caso passeggiando per Bolzano. A colpirla è stata la storia di una giovane donna con un passato travagliato, che ha deciso di lasciare

⁵⁴ Pedicini Valentina, "My Neighbour - Motivations", in *Valentina Pedicini – ricordi della ZeLIG*, ZeLIG (a cura di), Bolzano, luglio 2021, p. 5

⁵⁵ Vedi Pedicini Valentina, "FAITH_Valentina Pedicini_Project-Proposal", Stemal, Roma, 2018

tutto per seguire il suo sogno e il suo maestro. Laura, «campionessa di Kung Fu e guerriera con una vocazione mistica»⁵⁶, aveva compiuto fino a quel momento all'interno della comunità “Luce e Amore” un percorso di dieci anni fatto di allenamento spietato, meditazione, preghiera e vita in isolamento. Così Pedicini racconta la fase dell'innamoramento per questa storia:

Avevo incontrato Laura per caso, durante una manifestazione di Kung Fu. Ero rimasta rapita dal suo cranio rasato che la faceva apparire come proveniente da un altro tempo, dal suo corpo scolpito che sembrava aver rinunciato ad ogni forma di femminilità, dal suo sguardo, che aveva già allora, qualcosa di lontano e perduto (fig.3).⁵⁷



Figura 3: *Pater Noster* (Valentina Pedicini, 2008)

Il film è costruito su due interviste rispettivamente a Laura, durante la quale la regista interviene direttamente, e al maestro, nonché fondatore e guru della comunità. Mentre quest'ultimo, già dall'intervista, per taglio dell'inquadratura e per atteggiamento ci appare distante, ambiguo e senza scrupoli, la giovane guerriera, al contrario, mostra una grande

⁵⁶ ZeLIG – School for Documentary, Television and New Media, *Pater Noster*, <https://www.zeligfilm.it/en/produzioni/film-di-esercitazione/item/1041-pater-noster>, ultima consultazione: 1 novembre 2021

⁵⁷ Pedicini Valentina, *Un'introduzione – Welcome back Valentina*, in “FAITH_Valentina Pedicini_Project-Proposal”, Stemal, Roma, 2018, pag. 4

forza mista a una certa fragilità. È come se la regista, seppur per brevi istanti, le riporti in mente una possibilità che ha rifiutato e che ha smesso di considerare: la vita fuori.

Lo sguardo nei suoi confronti è sempre molto ravvicinato, delicato e quasi affettuoso, come il tono con cui si rivolge a lei la regista. La camera oscilla tra la sinuosità dei movimenti durante la pratica del Kung Fu e la brusca instabilità in palestra durante i durissimi allenamenti con il maestro. Di lei si vedono sempre porzioni di corpo, come il viso, le mani, i piedi, per dare visivamente l'idea – usando le parole di Pedicini – che si tratti di «una donna “ricostruita”, mai del tutto completa».⁵⁸

Il montaggio a tratti commenta senza filtri, rivelando a più battute un conflitto tra le parole di Laura e le immagini dei suoi allenamenti, che procedono a ritmi incessanti tra le sevizie dell'allenatore.

Non si arriva mai a capire quale sia lo scopo di questi sforzi fisici disumani, Laura parla di un percorso di rinuncia a sé stessa che si intuisce essere basato su un rapporto di dipendenza emotiva e di devozione al suo “capo”, da cui dipende ogni suo stato d'animo e ogni sua necessità.

Il rapporto tra Laura e il Maestro sembra nutrirsi di una delle regole base delle arti marziali: usa la forza dell'avversario per metterlo al tappeto.⁵⁹

Questo cortometraggio nella sua semplicità mostra delle peculiarità che sin da subito definiscono il modo di fare cinema di Valentina Pedicini. La sua urgenza è nata probabilmente dal **bisogno di dover raccontare la storia di una donna in un contesto opprimente**, ma non solo; il film è il ritratto di una donna forte che ha compiuto una scelta consapevole sulla quale appare irremovibile. La **fascinazione** che la regista nutre per una scelta così drastica costituisce un motore importante per la realizzazione di questo film, fascinazione che, come si vedrà, attraversa ogni sua opera.

Il corto mostra duramente il costo e gli enormi sacrifici della scelta di Laura, non nasconde l'accanimento del maestro, ma, alla fine, denota anche uno sguardo comprensivo e rispettoso. *Pater Noster* non è neutro, anche per gli accostamenti di montaggio di cui sopra, ma il tentativo è stato quello di sospendere il giudizio. Come scriveva Pedicini nelle note di regia: «Laura mi ha insegnato a non giudicare. Spero

⁵⁸ Pedicini Valentina, “Pater Noster – Treatment and Visual Approach”, in *Valentina Pedicini – ricordi della ZeLIG*, ZeLIG (a cura di), Bolzano, luglio 2021, p. 16

⁵⁹ Pedicini Valentina, *Passaggio 2: Scienze Sacre – Personal Jesus*, in “FAITH_Valentina Pedicini_Project-Proposal”, Stemal, Roma, 2018, pag. 11

questo film porti le persone ad amarla e a provare di comprenderla, come è successo a me.»

Ambiguo probabilmente è l'aggettivo giusto con cui descrivere questo lavoro, a cui si può aggiungere «doloroso, potente e coraggioso».⁶⁰

Il grande rigore formale, il conflitto tra Laura e il maestro, tra Laura e sé stessa, tra bene e male e la scelta di lavorare **tra realtà e fiaba** sono altri tre elementi da tenere a mente lungo la trattazione, perché si riveleranno caratterizzanti di tutta la filmografia di Valentina Pedicini.

Come scriveva nel trattamento del film:

La storia di Laura è una fiaba nera; bianca come i suoi vestiti e il suo nome per combattere, “White Angel”, nera come le ombre e gli spiriti contro cui combatte.⁶¹

Mio Sovversivo Amore (2009) è il documentario presentato da Valentina Pedicini alla fine del secondo anno di scuola con Stefania Bona alla fotografia e Kathrin Dietzel al montaggio. Il film, dalla durata di 22 minuti e mezzo, è stato girato interamente tra Roma, Bressanone e Bologna.

Il cortometraggio entra nelle viscere di una storia d'amore tra il Drag king Julius Kaiser e la sua ragazza Mistress Kyrahm, due donne che vivono una relazione di coppia tra una normale quotidianità e le luci della ribalta. Julia si traveste da uomo per gioco, per scelta e per lavoro, Miriam ama esibirsi con la compagna.

Questo film esplora il concetto di vero amore al di fuori dei modi e delle forme prestabilite.

La narrazione si può suddividere in tre diverse macroaree che si intrecciano lungo tutta la durata del film: **il ricordo**, con cui si apre la pellicola, che vede le due protagoniste rivivere il passato attraverso vecchi filmati, **gli spettacoli**, includendo tutte le prove e la preparazione a questi, e **la quotidianità della coppia**, tra un'uscita la sera, a casa o dai genitori di Julia.

⁶⁰ Pedicini Valentina, “Pater Noster – Motivations”, in *Valentina Pedicini – ricordi della ZeLIG*, ZeLIG (a cura di), Bolzano, luglio 2021, p. 18

⁶¹ ZeLIG, op. cit., p. 16

Anche in questo corto la struttura si sorregge su due interviste parallele, con l'unica differenza che si tratta quasi sempre di interviste fuori campo: Julia parla di sé, delle profonde pulsioni che la spingono a volersi travestire da uomo e della sua concezione di femminilità, Miriam parla della partner e della loro relazione. Il film può essere considerato un ritratto di Julia per il quale Miriam risulta essere funzionale.

Interessante per la descrizione delle dinamiche di coppia è la sequenza dedicata alla visita ai genitori di Julia; il padre non riesce a prendere sul serio il lavoro della giovane coppia, la madre è preoccupata per la figlia e appare un po' diffidente nei confronti di Miriam. Dietro un'approvazione di facciata si nasconde scetticismo e delusione, sentimenti diffusi verso chi vive un amore *sovversivo*. Ma al di là di tutto è sempre l'amore a trionfare, un amore tenero e incondizionato, visibile prima in una breve sequenza d'archivio e poi durante lo spettacolo finale. In entrambi i casi una musica extradiegetica accompagna le immagini, amplificandone l'intensità.

La camera è sempre molto ravvicinata e sinuosa, come se tra spettatore e personaggi non ci siano barriere. Le luci, invece, quasi sempre artificiali, tendono a creare forti contrasti di luce e ombra, sottolineando la gestualità e le espressioni dei protagonisti (fig.4).



Figura 4: *Mio Sovversivo Amore* (Valentina Pedicini, 2009)

Le tematiche affrontate sono perfettamente in linea con gli interessi che sembrano stimolare maggiormente Pedicini. In quanto omosessuale dichiarata, c'è moltissimo di lei in questo film, il quale rappresenta una forma di **lotta per l'amore libero**, non a caso il titolo – *Mio Sovversivo Amore* – a sottolineare il personale punto di vista della regista. Nella pellicola si mostra la complessità di una scelta sessuale non convenzionale e l'intensità di un rapporto che non è solo perversione, è soprattutto fiducia e condivisione; l'intento pare essere quello di **svelare i meccanismi** che muovono questa relazione per capire un po' più a fondo cosa significa amare e per universalizzarne il concetto.

Al termine del film si legge:

L'amore tra le donne è quella zona d'ombra tra la notte e il giorno che non puoi catturare né definire.

E tu cosa sai di me in fondo? Due, tre cose... non di più.⁶²

Mio Sovversivo Amore con rispetto e grande empatia fa luce su una zona d'ombra svelandone la complessità e la bellezza.

Il film, nonostante si tratti di un'esercitazione scolastica, ha goduto della partecipazione a due festival internazionali: l'European International Film Festival – Ecu (France) nel marzo 2010 e l'International Student Film Festival (Tel Aviv, Israele) nell'aprile 2010.

My Marlboro City (2010) è il film di diploma di Valentina Pedicini, realizzato con Bastian Esser alla camera e Katrin Dietzel al montaggio. Girato interamente a Brindisi in circa 25 giorni, con una durata di 50 minuti può essere considerato il primo lungometraggio della regista brindisina.

Nel documentario quest'ultima torna a distanza di anni nella sua città natale per «vedere cosa è rimasto del suo passato e cosa c'è in serbo per il suo futuro».⁶³

Le coste di Brindisi tra gli anni Novanta e Duemila sono state teatro di imponenti sbarchi di sigarette provenienti da Serbia e Montenegro, che venivano contrabbandate nel

⁶² Dal film di Pedicini Valentina, *Mio Sovversivo Amore*, ZeLIG, Bolzano, 2009

⁶³ ZeLIG – School for Documentary, Television and New Media, *My Marlboro City*,

<https://www.zeligfilm.it/en/produzioni/diploma-film/item/1080-my-marlboro-city>, ultima consultazione: 1 novembre 2021

territorio nazionale. Con l'*Operazione Primavera* nel febbraio del 2000, lo Stato represses violentemente il fenomeno mandando in carcere centinaia di persone.

Attraverso 4 persone di 4 generazioni differenti il film racconta Marlboro City da diversi punti di vista.

Il film intreccia le storie di Salvatore, Andrea, Nanda e Rino attraverso un montaggio parallelo. Ogni personaggio porta una sfaccettatura diversa della metropoli mediterranea. Salvatore è un ex detenuto che racconta **il passato** di Brindisi durante gli anni del *boom* del contrabbando di sigarette. Gestisce un bar dove spesso tra i clienti si parla di carcere e di pene da scontare. L'Appia Bar si trova di fronte la Casa Circondariale di Brindisi dove Rino si trova in regime di semilibertà. Quest'ultimo racconta **la prigione** e il durissimo prezzo da pagare per una criminalità a cui, a suo dire, è stato costretto. Durante il giorno passa il suo tempo tra la famiglia e il lavoro presso l'istituto scolastico dove insegna Nanda. Lei ha dedicato la sua vita all'insegnamento nella scuola materna di un quartiere difficile, di cui afferma di aver già cresciuto tre generazioni di bambini. Nanda racconta **la speranza** di un posto arido e senza prospettive che costringe migliaia di giovani all'emigrazione.

La quarta storia è quella di Andrea, che vive un momento critico della sua adolescenza; lui racconta l'**amore** che purtroppo nel suo caso non è corrisposto.

Valentina Pedicini può essere considerata il quinto personaggio del documentario. I suoi interventi fuori campo arrivano a inizio e a fine film accompagnati dalla musica sospesa di Nikos Veliotis. Tra filmati di repertorio e immagini contemporanee di una Brindisi che ha sempre amato e che dolorosamente deve mettersi alle spalle, lei racconta **la nostalgia** per un luogo da cui è scappata e che le ha lasciato un vuoto incolmabile. La natura contrastante di questi sentimenti può essere visibile nel modo in cui la regista mostra Marlboro City: a fare da contorno al racconto c'è una Brindisi grigia e decaduta, fatta di paesaggi abbandonati, macerie e sguardi rassegnati, alla quale si contrappone una bellezza spontanea che vive tra i sorrisi dei bambini della maestra Nanda, nelle parole di conforto tra i familiari dei detenuti all'Appia Bar, nei baci appassionati di Rino alla moglie prima del rientro in carcere e nei cortei di ragazzi che nell'euforia adolescenziale emanano spensieratezza tra i quartieri spenti (fig.5).

Il punto di vista del film è reso chiaro dal titolo, che con il "MY" dichiara il punto di vista della regista, proprio come nel film precedente



Figura 5: *My Marlboro City* (Valentina Pedicini, 2010)

My Marlboro City è in bilico tra cinema di osservazione e cinema di partecipazione, accostando a una camera che segue rispettosamente le vite dei personaggi, spezzoni di interviste più tradizionali. L'archivio interviene per lo più per raccontare il contrabbando attraverso immagini inedite: scafi ancorati vicino le spiagge, uomini che si gettano in mare per recuperare pacchi di sigarette, continui via vai di auto blindate.

Lunghi *camera car* intervengono spesso tra una storia e l'altra per permettere allo spettatore di immergersi tra i palazzoni di periferia o per seguire i convogli di motorini che sfrecciano tra le strade desolate.

Il film – per tematiche – sembra a primo acchito distante dai lavori precedenti della regista; per la prima volta lei si racconta personalmente, esplorando il legame con la sua città fatto di attrazione e repulsione. Scendendo un po' più a fondo, però, ci si rende conto che la pellicola è costituita da macroaree perfettamente in linea con il cinema realizzato fino a quel momento: in *My Marlboro City* viene raccontato **un microcosmo il cui conflitto interno è molto esplicito**, conflitto che si esprime tra l'individuo e il microcosmo stesso. Uno dei personaggi chiave della narrazione è Nanda, la madre della regista a cui è dedicato il film, che incarna perfettamente **la personalità femminile forte tipica dei film di Valentina Pedicini**. Attraverso il suo ruolo di educatrice Nanda combatte silenziosamente il sistema marcio e soffocante di una città, che dalla fine

dell'era del contrabbando di sigarette, è rimasta un polo centrale per la *Sacra Corona Unita*. È emblematica la scena della bambina che a scuola, mentre gioca a sparare alle sue compagne, viene subito fermata e ripresa dalla maestra con affetto materno.

My Marlboro City, dal punto di vista della regista, può essere considerato come la presa di coscienza e l'accettazione di un amore doloroso e costretto alla separazione verso un luogo per il quale è quasi impossibile nutrire una speranza di cambiamento. Così Valentina Pedicini nelle battute finali del film:

Bisogna esserci nati tra le sigarette.

Bisogna aver vissuto tra queste strade per amarle così tanto e per volerle abbandonare per sempre. [...]

Anch'io me ne vado.

Ancora una volta.

Com'è difficile lasciarsi alle spalle il mare...

e il pensiero di quelli che restano.⁶⁴

2.3 “*Dal Profondo*” (2013)

Dal Profondo (2013) è il primo film documentario prodotto da Valentina Pedicini dopo la formazione triennale alla ZeLIG. La sua realizzazione ha richiesto più di due anni tra ricerca, scrittura, *shooting* e post-produzione. Nello specifico la fase di ricerca è durata un anno, durante il quale la regista ha cercato soprattutto di amalgamarsi perfettamente al contesto, costruendo un rapporto di fiducia e rispetto con i personaggi. Le riprese, invece, sono state realizzate in circa 22 giorni con una *troupe* ridottissima composta, oltre che dalla regista, dal direttore della fotografia, Jacob Stark, dal fonico, Martin Fliri, e da Simone Rivoire e Livia Romano come assistenti alla camera.

La vittoria del **premio Solinas Documentario per il Cinema** nel 2011 ha costituito un punto di partenza fondamentale per la produzione di questo film, che grazie a tale riconoscimento ha trovato ne *La Sarraz Pictures* di Torino una società disposta a produrre il film, insieme a *Da Palmer Film* (Alto Adige) che ne aveva già curato la fase produttiva iniziale. Il documentario ha goduto anche del sostegno del Piemonte Doc Film Fund – Fondo regionale per il documentario, della provincia autonoma di Bolzano e della fondazione Sardegna Film Commission, in collaborazione con Rai Cinema. L'accesso a

⁶⁴ Dal Film di Pedicini Valentina, *My Marlboro City*, ZeLIG, Bolzano, 2010

questo ventaglio variegato di supporti, piuttosto ampio per una regista esordiente, denota il valore di un progetto che già in fase di scrittura aveva riscontrato un buon successo. Nonostante la qualità della scrittura, il film ha comunque presupposto un periodo molto esteso per assumere la sua forma finale, richiedendo addirittura circa nove mesi per la fase di montaggio, curata da Luca Mandrile.

Dal Profondo è un lungometraggio di 72 minuti, durata significativa perché emblema di una scelta che scavalca i 50 minuti canonici, rendendo il prodotto finale già meno adatto alla diffusione televisiva.

Il titolo si rifà a una preghiera chiamata *De Profundis* che nella tradizione cristiana è solitamente dedicata ai defunti e che nel film diventa quasi una preghiera sulla vita in una dimensione, il sottosuolo, nella quale si è abituati a pensare ci stiano solo i morti.

Il film racconta dell'ultima miniera di carbone in Italia in cui lavora l'unica minatrice italiana. La narrazione si sviluppa interamente 500 metri sottoterra nella miniera di Nuraxi Figus in Sardegna. Questa durante le riprese viene occupata per 8 giorni da 150 minatori per scongiurare una chiusura imminente e di cui si parla da decenni. Il punto di vista del racconto è quello di Patrizia Saias, figlia di un minatore morto di silicosi polmonare e zia di un giovane operaio che dalla miniera vorrebbe scappare.

La pellicola si sviluppa su tre assi narrativi ben distinti: il primo – della durata di 30 minuti – è dedicato alla descrizione di un'intera giornata lavorativa, dalla discesa in miniera alle docce a fine turno, il secondo di 20 minuti è invece dedicato allo sciopero dei minatori e all'occupazione della miniera, il terzo, anch'esso di circa 20 minuti, è dedicato alla fine dell'occupazione e alla ripresa delle attività lavorative.

L'approccio della regista è contemplativo, privilegiando spesso il punto di vista di Patrizia, il Virgilio di questo inferno sotterraneo, che tra le lunghissime camminate nell'oscurità si occupa di tenere sotto controllo eventuali esalazioni di gas grisù. A tratti il focus si sposta su altri personaggi, che possiamo definire secondari, come la coppia di operai addetti alla sicurezza, ormai prossimi a una misera pensione. *Dal Profondo*, pertanto, non può essere ridotto a un ritratto sull'unica minatrice italiana, ma **va considerato come un film su una miniera girato in mezzo ai minatori.**

La voce fuori campo di Patrizia interviene 5 volte lungo la narrazione, come fosse in dialogo con il padre, rievocando vecchi ricordi legati alla vita in miniera. La sua storia è in realtà la storia di tutti i minatori della Carbosulcis, ultimi eredi di un lavoro che si tramanda ormai da secoli di padre in figlio e che in Patrizia vede una rivoluzione in quanto

lavoro storicamente patriarcale. Quest'ultimo aspetto ha sicuramente ricoperto un ruolo fondamentale nella necessità di Valentina Pedicini di voler raccontare questa storia, ma non è l'unico. A interessarla è anche l'enorme paradosso che sta dietro all'ultima miniera di carbone in Italia: "150 persone ogni giorno sfidano la morte per estrarre un carbone che nessuno compra più"⁶⁵ e che da 10 anni si accumula all'esterno nell'indifferenza di chiunque. La regista sente l'urgenza di dover mostrare un mondo che è esistito per secoli e che sta per scomparire nel silenzio. Per farlo sceglie una **modalità immersiva** che ha sempre fatto parte del suo cinema ma che in questo film viene fuori prorompente, traducendosi nella scelta di girare il film quasi interamente nel sottosuolo. L'intenzione è quella di trascinare lo spettatore per 70 minuti in un universo parallelo nel quale tutto ciò a cui si è abituati in superficie è capovolto. I colori, i suoni, gli spazi, il tempo cambiano forma al centro della terra e sono riproposti nella loro diversità attraverso un accurato lavoro di fotografia, suono e montaggio. Il contrasto e l'opposizione sono la cifra stilista del progetto; a silenzi cupi seguono rumori assordanti, a spazi claustrofobici, tunnel interminabili; tutto è posto in modo che si senta quasi la nostalgia del mondo in superficie. L'approccio estetico tra virtuosismi e complessi movimenti di macchina è molto spinto, con l'intento di voler mostrare non solo la durezza, ma anche la sacralità e l'unicità di quel mondo. Il montaggio è sospeso, i tempi ricalcano la lentezza del sottosuolo nel quale non c'è sole, non c'è cielo e tutto sembra estremamente dilatato.

Il viaggio nelle viscere della terra comincia con una lunghissima ripresa che, dalla cella che porta gli operai in miniera, vede la luce della superficie allontanarsi lentamente nell'oscurità. La camera mostra la grandezza e la violenza con cui le macchine intervengono sulla terra. A tale violenza fatta di rumori sordi e di sagome tra i detriti si contrappone l'umanità degli operai, percepibile dai dialoghi e che arriva dirompente quando la camera si ferma sui loro volti (fig.6).

⁶⁵ ArsenaleCinema, *Valentina Pedicini e Patrizia Saias – Incontro su "Dal Profondo"*, https://www.youtube.com/watch?v=cbQnnJXj_MO, ultima consultazione 1 novembre 2021



Figura 6: Dal Profondo (Valentina Pedicini, 2013)

Questi che si potrebbero definire dei ritratti sono il *leitmotiv* del documentario. I visi sporchi e scavati vengono spesso inquadrati dal basso e gli sguardi stanchi ma allo stesso tempo forti sembra quasi intimoriscano la camera. Quegli occhi si rivolgono direttamente allo spettatore ed è quasi difficile reggerne il confronto. Questa scelta così caratterizzante rende *Dal Profondo* un vero e proprio **film epico** nel quale i minatori sono ritratti come degli **eroi dell'oscurità**; il loro lavoro è massacrante e tristemente inutile, ma agli occhi della regista è fondamentale restituire la grande dignità con cui lo svolgono e l'attaccamento a un luogo che, seppure sembri infernale, è il mondo a cui appartengono. C'è un'intera scena nel quale questo tratto epico prende forma e si manifesta: a fine turno i lavoratori risalgono verso gli spogliatoi. È la prima volta dopo quasi 30 minuti che il clima opprimente della miniera si stempera tra le risa degli operai. La camera respirata ne segue uno dal passo un po' affaticato, poi un controcampo mostra la fila di operai entrare e tra questi, incredibilmente, uno comincia a cantare *Nessun Dorma* di Giacomo Puccini. Il montaggio si fa più serrato, si susseguono volti neri, corpi nudi recarsi alle docce, mentre arriva ancora l'eco del canto. Il clima disteso dà proprio l'idea di essere risaliti in un'altra dimensione, quella della superficie. Ci si avvicina al "tenore" di spalle sotto la doccia, mentre il resto della squadra cerca di scrostarsi il nero ostinato di dosso. Al momento del ritornello la camera torna sul "tenore" e alla sua voce si aggiunge il coro dei colleghi che

all'unisono cantano "vincerò". Pensare solo che questa scena sia stata rubata in un normalissimo spogliatoio a fine turno, senza alcun intervento registico dietro, ne amplifica la potenza al massimo grado.

La scelta di fare questo tipo di epica rende *Dal Profondo* anche un **film politico**, che non si esprime attraverso i dettami dell'inchiesta televisiva, ma attraverso un linguaggio cinematografico alto che **mostra e non dichiara**. Paradossalmente nel racconto dell'occupazione della miniera non viene fuori una dimensione politica come nel resto del film; la vera lotta politica è compiuta dai minatori sottoterra, rischiando ogni giorno la vita nel tentativo di tenere un posto di lavoro in una terra che non offre alternative. Nella scena finale, l'unica in esterna alla luce del sole, Patrizia cammina tra i cumuli di carbone invenduto, l'ultima inquadratura è uno sguardo in macchina, proprio come i ritratti di cui si è parlato in precedenza. Lo sguardo è carico di dignità ma anche rassegnato, interpella lo spettatore come a voler ribadire con forza la sua esistenza (fig.7).



Figura 7: *Dal Profondo* (Valentina Pedicini, 2013)

Dal Profondo è un film a più livelli, che offre diverse chiavi di lettura interessanti e che nella sua stratificazione mostra grande organicità. Questo documentario non affronta solo una questione di genere, non è solo un film politico e non è solo un documentario d'osservazione con un tratto esplicitamente epico, è tutto questo messo insieme e raccontato dall'interno con l'intensità e la grazia tipiche del cinema di Valentina Pedicini.

Il film ha ricevuto diversi riconoscimenti, tra cui il Premio Doc It – Prosettive Doc Italia Migliore Documentario italiano al *Festival Internazionale del Film di Roma* (2013), una menzione speciale ai *Nastri D'argento* (2014) e una *nomination* ai *David di Donatello* (2014) come miglior documentario lungometraggio, consacrando definitivamente la regista nel novero dei migliori registi emergenti di documentario in Italia.

2.4 “*Era Ieri*” (2016)

Era Ieri è l'esordio alla finzione di Valentina Pedicini, presentato alla Settimana Internazionale della Critica nel corso della 73. Mostra Internazionale d'arte Cinematografica di Venezia. Prodotto da Alfredo Covelli per conto di *Meproducudasolo* in associazione con *Jump Cut*, il cortometraggio è ambientato in «un lembo di terra stretto tra il cielo e il mare del Sud Italia». ⁶⁶ Per il suo primo film di finzione la regista – un po' come al suo esordio al lungometraggio documentario – ha scelto di raccontare ciò che le era più familiare e vicino: la sua terra, il suo dialetto e sé stessa al passato. *Era Ieri* ha una matrice profondamente autobiografica che nasce dal desiderio di raccontare la lotta per essere sé stessi nel delicato passaggio dall'infanzia all'adolescenza.

Per questo film la regista ha scelto attori non professionisti, a seguito di un lunghissimo *casting* con circa 500 ragazzini provinati. Come riportato da Alfredo Covelli in un intervento sul film, a colpirlo fu la modalità di selezione degli attori di Pedicini, che non procedeva tanto per senso estetico, quanto per ricerca di suoi simili. ⁶⁷ Ciò dimostra come la pellicola, seppur si tratti di finzione, presenti un retroterra chiaramente documentaristico.

⁶⁶ Pedicini Valentina, *Era ieri – Sinossi*, Meproducudasolo, Roma, 2016

⁶⁷ Alfredo Covelli in *Incontro – In ricordo di Valentina Pedicini*, Torino Film Festival,

<https://www.youtube.com/watch?v=ZnWjBrhngk0&t=2672s>, ultima consultazione 1 novembre 2021

La sceneggiatura è stata scritta a quattro mani in collaborazione con Francesca Manieri. La troupe ha visto riconfermare gli stessi nomi del film precedente: Jacob Stark alla fotografia, Martin Fliri al suono di presa diretta, Luca Mandrile al montaggio.

Il corto in poco più di 15 minuti racconta una giornata di fine estate cruciale per la giovane esistenza di una ragazza brindisina. Giò ha tredici anni e insieme a Matteo, suo amico fraterno, guida una banda di ragazzini che si diverte tra giochi infantili e piccoli furti per sentirsi più grandi. Le cose cambiano quando nella vita di Giò irrompe l'amore per Paola, un amore travolgente e che capovolge il suo mondo. Giò si trova davanti alla scelta più importante della sua vita, un bivio che da una parte vede la fratellanza con Matteo e dall'altra l'essere sé stessa e assecondare il suo desiderio più profondo. Alla fine sceglierà sé stessa affrontando un abisso dal quale riemergerà cambiata. Il mondo di ieri si frantuma e per lei comincerà una nuova esistenza.

Il film presenta una struttura circolare che inizia e finisce allo stesso modo: l'inquadratura di un mare capovolto. Il significato metaforico di questa scelta è chiaro, rappresenta lo stravolgimento del mondo di Giò in una sola giornata estiva e la pesante dicotomia di certe scelte per decidere in quale parte di cielo stare. Sotto un'altra lente le due inquadrature possono essere lette anche come **una lotta al pregiudizio** che la regista vuole condurre attraverso questo film. Un invito a stravolgere le proprie convinzioni di partenza su certe tematiche; un invito caratterizzante di tutta la filmografia di Valentina Pedicini.

La narrazione procede in ordine cronologico, fatta eccezione per un flashback a metà film che si ricollega alla scena iniziale, svelando il regalo di Giò a Paola.

Il silenzio è l'elemento caratterizzante della pellicola: le scene sono immerse nel suono del vento, delle onde e dell'abisso. I momenti di massima tensione si svolgono avvolti da un silenzio assordante e tra sguardi ed espressioni in primo piano.

La camera è quasi sempre instabile e sporca nel seguire i personaggi; i giovani corpi sono ripresi con la stessa vivacità e dirompenza con la quale si muovono. I colori sono molto freddi e desaturati, come quelli di una terra inospitale. A tratti la camera immortala gestualità da punti macchina insoliti, dando a quei gesti un tratto quasi eroico, come nell'inquadratura in cui Paola ripresa dal basso, circondata dai suoi amici, alza la pistola scarica al cielo e preme il grilletto diverse volte (fig.8).



Figura 8: *Era Ieri* (Valentina Pedicini, 2016)

Appare interessante sia fotograficamente che simbolicamente anche la scena dell'immersione in mare in cerca della cavigliera smarrita. Il mare che accoglie Giò è di un'oscurità quasi irrealistica, come si tratti di una sorta di battesimo laico. Nell'abisso la giovane protagonista si muove nervosamente, faticando a orientarsi. Poi l'abbandono della maglietta, come si stesse spogliando di un passato che non le appartiene più.

Il montaggio è disteso e dà un senso di sospensione, enfatizzato dai frequenti silenzi. I tagli non tendono mai a nascondere certe imperfezioni della camera, anzi il tentativo sembra essere quello di riportare la naturale durata delle azioni.

Con *Era Ieri* Valentina Pedicini ha scelto di raccontare una memoria intima attraverso il linguaggio della finzione. Cambia il linguaggio ma non l'intenzione: far vivere allo spettatore un'esperienza immersiva, che in questo film comporta la condivisione con la protagonista di un percorso di crescita, reso difficile dalla scelta della non omologazione. Questo percorso è reso possibile dalla totale assenza di una visione ideologica che indica cosa è giusto e cosa non lo è. Lo sguardo è sospeso e privo di orientamenti di ogni sorta. Giò risulta essere perfettamente conforme ai personaggi femminili dei precedenti lavori della regista; alla ricerca del proprio posto nel mondo e **desiderosa di allontanarsi da un destino imposto.**

Anche in questo lavoro è forte il legame con il mondo letterario, reso esplicito nelle note di regia, in cui Giò è descritta come «eroina di questa piccola epica dell'infanzia».

Il cortometraggio, oltre a essere stato selezionato alla *Festa del Cinema di Roma* (2016), ad aver vinto il premio come miglior cortometraggio alla *Mostra de Cinema Italià de Barcelona* (2016) e al festival *Visioni Italiane* (2017), insieme al premio per la miglior fotografia e i migliori costumi, è stato presentato, in commemorazione della regista, in apertura della Settimana Internazionale della Critica nel corso della 78. Mostra Internazionale d'arte Cinematografica di Venezia (2021).

2.5 “*Dove Cadono le Ombre*” (2017)

Dove Cadono le Ombre è il debutto al lungometraggio di finzione di Valentina Pedicini, che per la sua realizzazione ha trovato la prestigiosa produzione di Fandango e Rai cinema. Presentato sull'importante palcoscenico delle *Giornate degli Autori*, nell'ambito della 74. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, il film è ispirato ai romanzi di Mariella Mehr (La trilogia della violenza: *Das Kind*, *Il Marchio*, *Accusata*), sopravvissuta al tentativo di sterminio scientifico autorizzato dal governo svizzero ai danni della comunità Jenisch.

La pellicola, come i lavori precedenti di Pedicini, ha richiesto un periodo piuttosto esteso per la sua realizzazione, circa 3 anni e mezzo, durante i quali la regista ha studiato a fondo il fenomeno e la figura della scrittrice svizzera a cui sarà anche dedicato il film. Il lavoro preliminare per *Dove Cadono le Ombre* prevedeva, in realtà, la realizzazione di un documentario. Il passaggio alla finzione è arrivato nel momento in cui la regista ha riconosciuto, da una parte, i limiti della realtà nel racconto di questa specifica storia, dall'altra, di dover fare un passo indietro e di compiere un atto di profondo rispetto nei confronti di Mariella Mehr.⁶⁸

Il soggetto e la sceneggiatura sono stati scritti in collaborazione con Francesca Manieri, la fotografia è stata curata da Vladan Radovic e il montaggio da Giogì Franchini.

Il film racconta di una storia sconosciuta avvenuta non lontano da noi, nel tempo e nello spazio. In Svizzera tra il 1926 e il 1986 l'associazione umanitaria Pro Juventute ha

⁶⁸ Francesca Manieri in *Incontro – In ricordo di Valentina Pedicini*, Torino Film Festival, <https://www.youtube.com/watch?v=ZnWjBrhngk0&t=2672s>, ultima consultazione 1 novembre 2021

sottratto circa 2000 bambini alle famiglie jensch (terza etnia nomade europea dopo i rom e i sinti) per estirpare il fenomeno del nomadismo. I bambini venivano rinchiusi in ospedali psichiatrici, orfanotrofi, prigioni in nome dei principi eugenetici per il miglioramento della specie umana. Su di loro venivano condotti esperimenti scientifici e pratiche mediche disumane: elettroshock, bagni ghiacciati, induzione del coma insulinico, sterilizzazione per cancellare la loro identità e trasformarli in “onesti cittadini svizzeri”.⁶⁹

Per raccontare questa pagina oscura della storia recente, la regista ha deciso di procedere per sottrazione, non raccontando direttamente la pulizia etnica messa in moto da Pro Juventute, quanto gli effetti a distanza di anni su due ex-internati. Anna (Federica Rosellini) e Hans (Josafat Vagni), infermiera e suo assistente, sono intrappolati nel tempo e nello spazio nell'ex orfanotrofio in cui sono cresciuti, diventato un istituto per anziani. La loro quotidianità viene stravolta nel momento in cui dal passato sepolto riappare Gertrud (Elena Cotta), una vecchia signora dai modi gentili. Lei fino a 14 anni prima aveva capitanato il progetto di eugenetica a cui erano stati sottoposti anche Hans e Anna, quest'ultima sviluppando con lei un legame malato, quasi familiare, fatto di rabbia e bisogno di approvazione.

Il film si apre con una scena parecchio significativa che si arricchisce di senso lungo il corso della visione. I due protagonisti da piccoli e inquadrati di spalle osservano il lago di fronte l'istituto in cui sono rinchiusi, mentre avviene il seguente scambio di battute (fig.9):

Hans: «Cosa c'è oltre il lago?»

Anna: «Non lo so, dicono nulla.»⁷⁰

⁶⁹ Pedicini Valentina, “Il Piccolo Genocidio Svizzero”, in *Note di Regia* del film *Dove Cadono le Ombre*, Fandango, Roma, 2017

⁷⁰ Dal Film di Pedicini Valentina, *Dove Cadono le Ombre*, Fandango, Roma, 2017

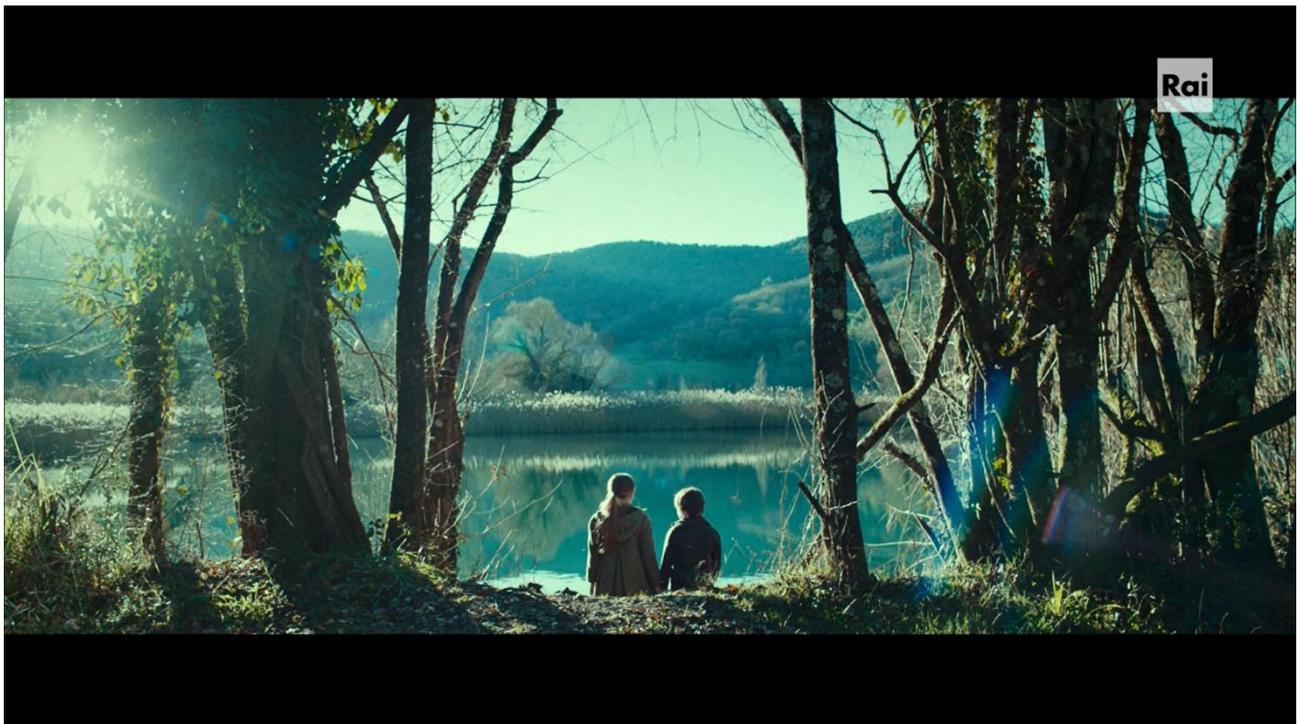


Figura 9: Dove Cadono le Ombre (Valentina Pedicini, 2017)

Già da piccoli i due bambini appaiono privati di qualsiasi desiderio di scoperta verso l'esterno, sotto chissà quali pressioni psicologiche per cancellare quella che era considerata una loro naturale propensione al nomadismo. L'unica realtà pensabile per loro è quella al di qua del lago, nella quale rimarranno intrappolati per sempre.

La narrazione si sviluppa quasi interamente all'interno dell'istituto fatto di interni spogli ed essenziali, luci fredde, rumori sordi. Il senso di inquietudine e disfacimento è amplificato dalle movenze rigide sempre misurate e quasi meccaniche di Anna, che comunicano freddezza, quasi come le emozioni le implodessero dentro. A impressionare è come tale rigida impostazione sia propria anche di Gertrud, alla quale Anna pare assomigliare, pur non volendolo. Sono diverse le scene in cui questa somiglianza esce fuori sia per gestualità che per precise scelte di fotografia: nella scena delle vasche con l'acqua ghiacciata, l'inquadratura del passato è sovrapponibile per composizione dell'immagine a quella del presente, con l'unica differenza che i ruoli si sono invertiti, quasi come se l'una fosse la proiezione dell'altra (fig.10-11)



Figura 10: Dove Cadono le Ombre (Valentina Pedicini, 2017)



Figura 11: Dove Cadono le Ombre (Valentina Pedicini, 2017)

Una scena simile è sul finale, quando Gertrud offre una caramella ad Anna, in cui l'una è speculare all'altra- stessa posizione, stesso livello – e mangiano la caramella compiendo quasi esattamente gli stessi gesti (fig.12).



Figura 12: Dove Cadono le Ombre (Valentina Pedicini, 2017)

Il racconto dall'arrivo di Gertrud, che può essere definito l'incidente scatenante della storia, si muove tra passato e presente; i momenti al passato sono da interpretare come flashback della giovane infermiera, ossessionata dal suo passato e dai sensi di colpa, ben distinguibili fotograficamente dal presente per un'esposizione maggiore alla luce e per una tinta dell'immagine più tendente al blu. I traumi del passato spingono Anna a forzare Hans a scavare ogni giorno nel parco dell'istituto dove crede sia sepolta Franziska, la sua più cara amica d'infanzia di cui ha perso ogni traccia. Volendo leggere metaforicamente questa scelta drammaturgica, si potrebbe pensare che gli scavi nel parco alludano a dei tentativi vani di dissotterrare una memoria sepolta, di cui ci rimangono solo pochi resti.

Altro elemento su cui vale la pena soffermarsi è l'attenzione maniacale, di Anna e Gertrud prima e di Franziska poi, all'igiene. Un aspetto che pare secondario ma che attraversa trasversalmente tutta la narrazione, rendendo quasi fisico e visibile per gesti il concetto di pulizia razziale. Per le mani sporche Anna riduce al minimo i contatti con Hans, allo stesso modo Gertrude tocca il viso di quest'ultimo e poi si pulisce le mani con una

pezzuola, il momento più intimo di contatto tra Anna e Gertrud avviene sotto il getto di una doccia, l'unica cosa che Franziska riesce a dire ad Anna dopo anni è di pulire meglio Gertrud perché sporca dietro le orecchie. Si tratta di una vera e propria ossessione alla forma e al rigore esterno, che Gertrud ha impartito “ai suoi bambini”, come a volerli allontanare dal loro innato stato di “bestie”.

La fotografia algida rispecchia tale rigore nella composizione dei quadri e nei movimenti di macchina, sempre accuratamente misurati, stabili e mai sporchi.

I tempi sono dilatati, ma con un passo sempre molto costante; i commenti musicali sono ridotti all'osso quasi a non voler falsare l'atmosfera cupa e silenziosa dell'istituto.

Il finale del film è sospeso: Anna dopo aver scoperto la verità su Franziska sembra essersi alleggerita di un senso di colpa che l'aveva murata nell'istituto, che finalmente può abbandonare. Prepara le valigie, lascia il suo posto di infermiera a Hans, ma non si vede mai abbandonare l'edificio. La scena finale è il flashback di quando lei e Franziska in una vasca si promettono di non separarsi mai, poi qualcosa attrae l'attenzione di Anna che si gira e dal suo sguardo si va sul nero dei titoli di coda. Qualcuno attira l'attenzione di Anna interferendo nel rapporto con Franziska, forse la stessa persona che non consente ad Anna di andarsene dal posto in cui è rinchiusa da sempre. Emblematico in tal senso il seguente scambio di battute:

Anna: «Non ho mai voluto le tue attenzioni»

Gertrud: «Siete un popolo di bugiardi. Le volevi eccome, le vuoi ancora e le vorrai sempre.»⁷¹

Con *Dove Cadono le Ombre* Valentina Pedicini riesce – attraverso la finzione – a fare qualcosa che con il documentario non avrebbe mai potuto fare: raggiungere il cuore del conflitto interiore di chi ha subito un processo di sottomissione e di spoliamento di sé. Questo contrasto nel personaggio di Anna si traduce in una personalità fatta di opposti, nella quale convivono la luce e il buio, il passato e il presente, tanto da risultare il più delle volte indecifrabile allo spettatore, che finisce poi per condividere con lei quello stato d'animo così conflittuale. Si riconferma così la grande capacità della regista di lavorare nelle **zone d'ombra di una femminilità non pacificata.**

⁷¹ Dal Film di Pedicini Valentina, *Dove Cadono le Ombre*, Fandango, Roma, 2017

Nella finzione Pedicini propone una forma filmica tanto scarna quanto meticolosa, nella quale tutti i tasselli sono messi al posto giusto, creando un'atmosfera chiara e coerente per tutto il film. Questi aspetti non possono che mostrare come questa pellicola ritrovi nel lavoro di **scrittura** il suo sostrato fondamentale.

Una delle più grandi critiche mosse al film è che non può costituire un documento storico evidente di una vicenda così sconosciuta, perché effettivamente la regista ha deciso di raccontare il male senza mai mostrarlo davvero; come per tutti i suoi lavori Pedicini si è mossa tra realtà e fiaba, scegliendo per questa storia di raccontare una **fiaba nera**. Una scelta elaborata in fase di scrittura con Francesca Manieri che ha richiesto l'assunzione di una grande responsabilità e che dice ancora molto di quanto c'è di letterario nel modo di fare cinema di Valentina Pedicini.

2.6 “*Faith*” (2019)

Faith è l'ultimo film realizzato da Valentina Pedicini e costituisce un punto cruciale della sua carriera artistica; il ritorno alle origini della sua passione cinematografica, a seguito di un'intensa esperienza nella finzione, attraverso la realizzazione di un film che teneva in sospeso da più di 10 anni. Dopo *Pater Noster* (2008) la regista aveva chiuso qualsiasi tipo di contatto con la comunità di monaci guerrieri conosciuta casualmente per quell'esercizio scolastico, ma sapeva che lì si nascondeva una grande storia che sentiva il bisogno di riprendere prima o poi. La decisione di tornare sul progetto è arrivata solo dopo aver maturato una grande consapevolezza artistica con la quale finalmente poteva affrontare una realtà così complessa.

Ci furono a quel tempo cose che per pudore, inesperienza, non potei, non volli rivelare, raccontare, filmare. Il risultato fu un film di quindici minuti, dolcemente violento, che si chiudeva con un “A Laura...To be continued”.

Il risultato fu un silenzio durato undici anni, che si interrompe oggi, marzo 2018, mentre mi inerpico con la macchina su un piccolo sentiero sconnesso che mi conduce al Monastero. Sorrido e mi sento come qualcuno che sta per incontrare dopo anni, lontani parenti che hanno sempre vissuto in un altro continente.⁷²

⁷² Pedicini Valentina, “FAITH_Valentina Pedicini_Project-Proposal”, Stemal, Roma, 2018, pag. 5

Il film è stato prodotto da Donatella Palermo per conto di *Stemal Entertainment* in collaborazione con Rai Cinema. La produzione ha ricoperto un ruolo fondamentale per la buona riuscita del progetto, lasciando molta libertà a Pedicini e assecondando la sua richiesta di estendere il periodo di ricerca a 4 mesi, durante i quali la regista ha scelto di vivere a tempo pieno all'interno del monastero. Un tempo di ricerca così esteso è stato essenziale *in primis* per uno studio approfondito della comunità, poi per creare un'intimità fisica e a tratti spirituale tra i monaci e la camera, tangibile guardando il film.

Alla direzione della fotografia è stato richiesto Bastian Esser, ex collega di scuola e soprattutto *DOP* di *Pater Noster*. Al montaggio il *semper fidelis* Luca Mandrile.

Lo *shooting* è durato 9 settimane, periodo durante il quale la troupe lavorava 15-16 ore al giorno anche solo per realizzare 1 ora di girato. Pedicini sapeva esattamente cosa riprendere, da qui si spiega il numero contenuto di ore di girato a fine lavorazione; la sua strategia era **l'attesa**.

Faith racconta di un monastero tra le colline marchigiane nel quale vivono 22 persone che hanno compiuto una scelta radicale, sottraendosi al mondo. Si definiscono Monaci Guerrieri della Luce e vivono in regime quasi monastico tra preghiera e allenamenti massacranti di kung fu e arti marziali. Il Maestro ha fondato la comunità nel 1998 e da allora prepara i suoi guerrieri per lottare contro il male e contro sé stessi in vista di un bene superiore.

La struttura drammaturgica del documentario può essere semplificata in due filoni narrativi che a tratti si incontrano. Il primo prevede l'intrecciarsi delle quotidianità di alcuni monaci della comunità, tutti in un periodo cruciale della loro vita monastica: Laura, vice capo e braccio destro del maestro, è un guerriero stanco e non riesce a trovare le forze per tornare a combattere, Ekuba, la figlia del maestro, lotta con tutta sé stessa per superare i suoi limiti, Gabriele per cattiva condotta viene isolato dalla comunità, che non sa se abbandonare, l' Eletta, nonché la compagna del maestro, dopo più di 4 anni di clausura, incontra i suoi genitori per spiegare loro la sua scelta. Il secondo filone, invece, segue i piccoli nipoti del maestro – Altair e Olimpia – che vivono con i genitori all'interno del monastero e a contatto con la comunità. Solo con loro la narrazione si sposta a tratti fuori dal monastero, assumendo un tono molto più leggero, poetico e quasi idilliaco.

Il film si apre con un esergo che è una frase del romanzo *Il Deserto dei Tartari* di Dino Buzzati, che recita:

Tutti là dentro si erano dimenticati che in qualche parte del mondo esistevano fiori, case allegre e ospitali. Tutto là dentro era una rinuncia, ma per chi, per quale misterioso bene? ⁷³

Una delle principali peculiarità di *Faith* è la **posizione neutrale** che la regista è riuscita a far assumere al film nei confronti della complessa realtà che osserva e studia dall'interno. Non si tratta di un film a tesi, il giudizio è sospeso, lasciando lo spettatore libero nell'interpretare ciò che vede. La frase sopra riportata costituisce **l'unico spazio d'autonomia** che Pedicini ha voluto ritagliarsi per commentare ciò che aveva vissuto attraverso questo film.

Faith è un documentario sulla libertà di scelta, che nel caso dei Guerrieri della Luce si è tradotta in una decisione radicale che li ha portati a vivere senza alcun contatto fisico ed emotivo con il mondo esterno. La natura di questa scelta estrema è ricalcata dal **bianco e nero** della fotografia. La monocromia delle immagini non è mai stata una scelta estetica, quanto un modo di raccontare visivamente la monocromia della scelta dei monaci.

Come se spogliandosi dai beni materiali, dagli affetti, dalla propria identità i monaci avessero progressivamente rinunciato ai colori, chiudendosi sempre più alle possibilità offerte dalla tavolozza della vita a favore del monocromatismo tipico delle scelte radicali e rigidamente dualistiche: la guerra che combattono in Comunità non è più con sé stessi e le contraddizioni che la vita ci pone ogni giorno davanti, ma tra il bene e il male. Tra il bianco e nero.⁷⁴

Il loro è un mondo dicotomico, la cui realtà separa luce e ombra con un taglio netto, cancellandone la complessità, la mutevolezza e ogni sfumatura. Il bianconero è una scelta che va all'essenza, che valorizza con forza i corpi, i visi, le espressioni dei guerrieri, conferendo al racconto anche un senso di **atemporalità**.

Esiste ancora un'altra ragione che giustifica la scelta della monocromia:

Il Maestro da anni si ispira per dirigere la Comunità e per stabilire una sorta di "gerarchia angelica", non alla Bibbia, non a testi sacri ma ad un fumetto: *Dragonero* (Sergio Bonelli editore). ⁷⁵

⁷³ Dal Film di Pedicini Valentina, *Faith*, Stemal Entertainment, Roma, 2019

⁷⁴ Pedicini Valentina, *Faith appunti di regia* in "FAITH_Valentina Pedicini_Project-Proposal", Stemal, Roma, 2018, pag. 2

⁷⁵ Pedicini Valentina, *Vivere un gioco di ruolo* in "FAITH_Valentina Pedicini_Project-Proposal", Stemal, Roma, 2018, pag. 3

Le affinità tra la comunità e il fumetto sono tante e molto curiose, ma in questa sede è interessante sottolineare che la scelta del b/n è anche un richiamo diretto alle tavole del fumetto (fig.13).



SERGIO
EDITORE
www.sergioeditore.it

Figura 13: Dragonero (Sergio Bonelli Editore, 2007)

La camera nel complesso cerca spesso un contatto molto ravvicinato con i monaci; la regista è ben consapevole che in un contesto così rigido gli sguardi e le piccole gestualità possono comunicare molto più di qualsiasi altra cosa. La stessa impronta stilistica non è stata adottata nei confronti dell'Eletta, la quale viene sempre osservata a debita distanza, quasi a rispettare la reverenza richiesta nei suoi confronti all'interno del monastero (fig.14).



Figura 14: *Faith* (Valentina Pedicini, 2019)

Sono frequenti i piani sequenza, soprattutto durante le interminabili sessioni d'allenamento, come a voler restituire una temporalità a un contesto che si muove al di sopra del tempo. Per lo stesso motivo il montaggio è sospeso e rispettoso dei tempi conferiti in fase di ripresa. La scena del ballo iniziale, che catapulta subito lo spettatore in dimensione straniante, dura circa due minuti e sembra quasi essere un piano sequenza che in realtà presenta due tagli quasi impercettibili.

La musica ricopre un ruolo fondamentale all'interno della comunità, è uno strumento motivazionale fortissimo che il maestro usa per scandire gli allenamenti e a scopo quasi liberatorio. Questa è la ragione per cui la musica è sempre diegetica, se non per pochi interventi extradiegetici che arrivano soltanto la notte e che comunque ricalcano i suoni prodotti dai guerrieri attraverso le campane tibetane.

La chiusura del film richiama l'apertura con un altro ballo psichedelico, questa volta in esterna sotto la luna piena. L'ultima scena vede Olimpia tra le braccia della madre, la quale le racconta una favola prima di addormentarsi. Quella favola parla anche di lei e suo fratello Altair, è stata scritta da Pedicini, e commuove la madre che poco prima del nero appare visibilmente emozionata (fig.15). Quelle lacrime sono ambigue, come ambiguo risulta essere tutto il film; tutto è affidato al giudizio dello spettatore, che comunque dalla visione non può che uscire scosso e con un forte senso di inquietudine.



Figura 15: *Faith* (Valentina Pedicini, 2019)

Spesso a *Faith* viene criticata la superficialità e la poca chiarezza con cui la comunità e certi meccanismi interni vengono affrontati. Tale critica in effetti può trovare riscontro, sono molte le zone d'ombra su cui si fatica a fare luce guardando il film, ma con ogni probabilità si tratta di una scelta consapevole della regista. *Faith* non vuole spiegare con esattezza il funzionamento e la stratificazione del complesso ecosistema dei monaci guerrieri, è più un documentario su **un meccanismo psicologico**, sulla fede incondizionata che si può nutrire verso un'entità e verso una persona, sui rapporti di dominio e oppressione. Non è un film neutro, ha uno sguardo riconoscibile, che sospende il giudizio ma che allo stesso tempo osserva e non fa sconti a nessuno.

Valentina Pedicini attraverso questo documentario rivive **una fascinazione verso le scelte radicali** che ha attraversato tutta la sua filmografia. Si tratta di una fascinazione per chi ha il coraggio di sostenere una scelta così forte come quella sostenuta dai monaci guerrieri o dal Drag king Julius Kaiser o dai minatori della Carbosulcis e che non comporta necessariamente la condivisione della scelta in sé.

Faith è stato presentato in anteprima mondiale nel concorso principale del Festival Internazionale del Documentario di Amsterdam (IDFA), per poi essere proiettato a Berlino; Göteborg, Vilnius e CPH:DOX, tra gli altri festival. Ha ricevuto il premio come miglior documentario al Festival DOCS di Barcellona (2020), è stato presentato in anteprima italiana al Biografilm Festival di Bologna (2020) e ha ricevuto due nomination ai Nastri d'Argento (2020) e una ai David di Donatello (2021) come miglior documentario.

2.7 Festival e Premi

Pater Noster, documentario, 15min, 2008

Bozner Filmtage (Bolzano) 2009;

FsF – International Student Film Festival, Belgrade, 2008;

Festival del cinema indipendente (Foggia) 2008;

Green Unplugged (USA/Asia) 2008;

CILECT-Prize (Film schools association's award) 2008.

Mio Sovversivo Amore, documentario, 22 minuti, 2009

European International Film Festival – ECU (Francia) marzo 2010;

International Student Film Festival (Tel Aviv, Israele) aprile 2010.

My Marlboro City, documentario, 50 minuti, 2010

Persistence Resistance: Edge of Visual Narrative (New Delhi, India), 2011: Zelig Film

Rencontres du Moyen Métrage de Brive, 2011: Compétition Européenne

8 e 1/2 Festa Do Cinema Italiano (Portogallo), 2011: Zelig

Docucity - Documentare la Città (Italia), 2011: Premio Migliore Documentario

Euganea Film Festival (Italia), 2011: concorso

Caratteri Mobili Festival (Italia), 2011: Visioni

Bellaria Film Festival (Italia), 2011: Menzione Speciale Italia Doc

Documentary in Europe, 2011: Panorama
Milano Film Festival (Italia), 2011: Incontri Italiani
International Festival of Ethnological Film Belgrade (Serbia), 2011: Student Film
Visioni Fuori Raccordo Film Festival, 2011: concorso
Ekofilm (Repubblica Ceca), 2011: Prání
Genova Film Festival (Italia), 2011: Concorso Documentari
Babel Film Festival (Cagliari, Italia), 2011: Premio "Maestrale" Migliore Documentario
Italia Doc, 2012: Panorama
DOK.FEST Munich, 2012: Filmschool.screening
Festa di cinema del Reale, 2012: Visioni Doc
Souq Film Festival, 2012: Panorama
Yamagata Film Festival, 2013: Yamagata and Film
Evò ce esù - Visioni - Incontri di confine, tra Visi e Parlate (Italia), 2015: Panorama
Lovers Film Festival - Torino LGBTQI Visions (Italia), 2021:
Festa di Cinema del Reale (Italia), 2021:

Dal Profondo, documentario, 72 minuti, 2013

Festival del Cinema di Roma, 2013: Prospettive Doc Italia – Premio Doc It
Festival dei Popoli, 2013: Panorama Italiano
Visioni Italiane - Officinema, 2014: Visioni Sarde
Sguardi Altrove, 2014: Menzione Speciale "Le Donne Raccontano"
Docville, 2014: Menzione speciale
Vision du Reel, 2014: Etat d'esprit
Nastri d'Argento, 2014: Menzione Speciale Documentario
Bellaria Film Festival, 2014: Menzione "Gianni Volpi" Italia Doc
David di Donatello, 2014: Nomination Miglior Documentario
Premio Villanova Monteleone – SFF, 2014: Menzione speciale
Trani Film Festival, 2014: Menzione speciale
Visioni Fuori Raccordo Film Festival, 2014: Premio Miglior Opera
Annecy Cinema Italien, 2014: Concorso Documentari
IDFA – Documentary Film Festival Amsterdam, 2015: Sound Real
Festival Terra di Cinema, 2015: Compétition Documentaires
Festival International de Films de Femmes, 2015: Turbulences
Viva il Cinema! Journées du film italien de Tours, 2016
Torino Film Festival, 2020: Per Valentina Pedicini
Italia Minneapolis/St. Paul Film Festival, 2021: Panorama

Era Ieri, finzione, 13 minuti, 2016

Athens International Film + Video Festival, 2016
Mostra de Cinema Italià de Barcelona, 2016: Cortometraggi Sic@Sic – Miglior Corto
La Biennale di Venezia, 2016: Settimana della Critica – SIC@SIC
Festa del Cinema di Roma, 2016: Alice nella Città: KINO PanoramaItalia
Athens International Film Festival, 2016: Short Stories

Visioni Italiane, 2017: Miglior Film, Miglior Fotografia, Migliori Costumi
Short Shorts Film Festival e Asia, 2017: International Competition
Sarasota Film Festival, 2017: nomination Jury Prize Shorts Narrative Competition
PIFF – Portland International Film Festival, 2017: Short Cuts
Nastri d'Argento, 2017: nomination Miglior Cortometraggio
Festa do Cinema Italiano, 2017: Il corto Sic@Sic
BFI Flare: London LGBTQ+ Film Festival, 2017: Hearts
Some Prefer Cake: Bologna International Lesbian Film Festival, 2017: Premio Miglior Cortometraggio
Torino Film Festival, 2020: Per Valentina Pedicini
V-Art Festival Internazionale Immagine d'Autore, 2020: Cortometraggi
Altrisguardi Altrimondi, 2021: Omaggio a Valentina Pedicini
Lovers Film Festival – Torino LGBTQI Visions, 2021: Omaggio a Valentina Pedicini
Festival di Cinema del Reale, 2021: Ciao Valentina!
La Biennale di Venezia, 2021: Settimana della Critica – SIC@SIC Corto di apertura

Dove Cadono le Ombre, finzione, 95 minuti, 2017

Stockolm International Film Festival, 2017: competizione
Reykjavík International Film Festival, 2017: New Visions
Mostra de Cinema Italià de Barcelona, 2017: Largometrajes
Premio Fabrique du Cinema, 2017: Nomination Migliore Attore Rivelazione (Josafat Vagni)
MittelCinemaFest, 2017
La Biennale di Venezia, 2017: Giornate degli Autori – Immaie Talent Award a Federica Rosellini – nomination Premio Fedeora - Premio Edipo Re
Busan International Film Festival, 2017: Flash Forward – Out of competition
Appuntamento con il cinema italiano – Istanbul, 2017
Annecy Cinema Italien, 2017: Concorso – Prix du Public
Ciak d'Oro, 2018: nomination Ciak d'Oro Bello e Invisibile - nomination Ciak d'Oro Miglior Fotografia (Vladan Radovic) – nomination Ciak d'Oro Miglior Opera Prima
Shanghai International Film Festival, 2018: Focus Italy
Gallio Film Festival, 2018: Premio "Ermanno Olmi" Migliore Film
Semana de Cinema Italiano – Buenos Aires, 2018
Los Angeles – Italia, 2018: Italian Cinema Today
International Film Festival of Uruguay, 2018: Panorama Largometrajes Internacionales
Fajr International Film Festival, 2018: Retrospectivas of Italian Cinema
Kashmir International Film and Cultural Festival, 2021: Honorable Mention
Cinecittà Film Festival, 2021: Panorama
Annecy Cinema Italien, 2021: Viaggio in Italia – Valentina Pedicini

Faith, documentario, 94 minuti, 2019

IDFA – Documentary Film Festival Amsterdam, 2019: Competition for Feature - Length Documentary

Thessaloniki Documentary Festival, 2020: Open Horizons

Sakhalin International Film Festival, 2020: nomination Audience Choice Grand Prix

Goteborg Film Festival, 2020: Five Continents

Docville International Documentary Film Festival, 2020: Menzione Speciale della Giuria – Best international Documentary

DocsBarcelona, 2020: DocsBarcelona Award for Best Documentary

Docaviv, 2020: International Competition

CPH:DOX, 2020: Greatest Hits

Biografilm Festival, 2020: Concorso Internazionale

Nastri d'Argento, 2020: Premio Speciale in Onore di Valentina Pedicini (Valentina Pedicini) - Nomination Cinema del Reale

ShorTS International Film Festival – Maremetraggio, 2020: Premio ANAC Migliore Sceneggiatura (Valentina Pedicini) - Premio Nuove Impronte Migliore Lungometraggio

Berlinale, 2020: Berlin Critics' Week

Molise Cinema, 2020: Menzione Speciale della Giuria Frontiere

Ancey Cinema Italien, 2020: Il Concorso

Primo Piano – Pianeta Donna, 2021: Premio Migliore Produttrice (Donatella Palermo)

David di Donatello, 2021: nomination Miglior Documentario

Festival Bolzano Cinema Filmtage, 2021: Zelig Presents

Sotto le Stelle del Cinema, 2021: In Ricordo di Valentina Pedicini

Sole e Luna Festival, 2021: Sguardi Doc Italia - Omaggio a Valentina Pedicini

Artinvita Festival Internazionale degli Abruzzi, 2021: Panorama

PerSo – Perugia Social Film Festival, 2021: Fuori Concorso

Ancey Cinema Italien, 2021: Viaggio in Italia – Valentina Pedicini

I Documentari al Quattro Fontane, 2021: Panorama

CAP. 3 DI LUCE E OMBRA

I protagonisti del suo ultimo film, i monaci guerrieri di *Faith*, ammettono un solo colore oltre al bianco delle loro vesti: il nero. Il suo primo film narrativo, presentato alle Giornate degli Autori durante la Mostra di Venezia, si intitola *Dove Cadono le Ombre*. Il suo pluripremiato documentario d'esordio, *Dal Profondo*, comincia con una discesa nella profondità della terra che tramuta l'angoscia del buio nel viaggio verso una luce interiore. [...] ⁷⁶

Astraendo lo sguardo dalle singole opere, la filmografia di Valentina Pedicini è un percorso circolare e compiuto di immersione nella realtà o meglio di immersione nella sua intimità e quindi nel suo modo di osservare la realtà. Circolare perché si conclude lì dov'è iniziato, intimo perché il suo cinema prendeva vita da un sentimento forte, su cui rifletteva a lungo per capirne la forma, l'origine e l'urgenza espressiva che le stimolava. Donatella Palermo, la produttrice di *Faith*, in un incontro commemorativo ricordava:

Per *Faith* io e Valentina abbiamo parlato moltissimo del suo sentimento. Era una regista che prima di fare un film parlava e pensava al sentimento che aveva verso quel film e questa è una cosa straordinaria. ⁷⁷

Pedicini non partiva mai da una pagina bianca, sentiva il bisogno di immergersi nella realtà, sporcarsi le mani e osservare dalla prospettiva di chi fosse coinvolto, per poi catalizzare tutto attraverso il suo complesso universo interiore.⁷⁸ Ciò era portato anche nell'opera di finzione, la cui suggestione iniziale partiva sempre dall'esistente, sia esso il suo vissuto per *Era Ieri*, sia esso il vissuto di Mariella Mehr per *Dove Cadono le Ombre*, portando a quel **travaso naturale tra cinema della realtà e cinema di finzione** che Pedicini ricercava sempre.⁷⁹

Come la stessa regista affermava in un'intervista dedicata al suo esordio nella finzione, il suo modo di fare cinema può essere rappresentato dalla scelta dell'inquadratura del mare

⁷⁶ Gosetti Giorgio, "Le Ombre e le Luci negli Occhi di Valentina", in *Valentina Pedicini*, Cinecittà, Roma, settembre 2021

⁷⁷ Donatella Palermo in *Incontro – In ricordo di Valentina Pedicini*, Torino Film Festival, <https://www.youtube.com/watch?v=ZnWjBrhngk0&t=2672s>, ultima consultazione 1 novembre 2021

⁷⁸ Vedi *Directors Notes – Valentina Pedicini regista di Faith – Biografilm festival 2020*, https://www.youtube.com/results?search_query=direcots+note+valentina+pedicini, ultima consultazione 22 novembre 2021

⁷⁹ Vedi Francesca Manieri in *Incontro – In ricordo di Valentina Pedicini*, Torino Film Festival, <https://www.youtube.com/watch?v=ZnWjBrhngk0&t=2672s>, ultima consultazione 1 novembre 2021

capovolto in apertura e chiusura di *Era Ieri* (fig.16); mettere in discussione l'ordine preconstituito, stravolgere il punto di vista prestabilito, lottare contro i suoi stessi pregiudizi interiorizzati, costituivano una fase imprescindibile per la realizzazione di un suo progetto. Pedicini il cinema lo faceva lottando e la prima lotta che lei conduceva era contro sé stessa.⁸⁰



Figura 16: *Era Ieri* (Valentina Pedicini, 2016)

“Fare un film per me vuol dire **scoprire**, ancor prima di raccontare, qualcosa di nuovo ed inaspettato **su di me** e sull’ambiente e le persone con cui entro in contatto”.⁸¹

Il «film-miniera» è un sottogenere abusato che tende a raccontare il sottosuolo come uno dei luoghi più difficili e ostili della terra. Pedicini della miniera ha voluto restituire la sua **sacralità**, scegliendo un approccio estetico spinto, trasformandola visivamente in una **cattedrale**. Di un lavoro logorante e insostenibile ne ha voluto mostrare la necessità, l’attaccamento e il coraggio degli operai.⁸²

⁸⁰ Zanini Chiara, “Scegliere sé stessi”. *Intervista a Valentina Pedicini*, in “Il lavoro culturale”, 23 ottobre 2016 <https://www.lavoroculturale.org/intervista-valentina-pedicini/chiara-zanini/2016/>, ultima consultazione 1 novembre 2021

⁸¹ *Ibidem*

⁸² Vedi Zanini C., op. cit.

In *Dove Cadono le Ombre* per raccontare di un dramma storico sconosciuto preferisce alla pietà la lucidità, abbandonando lo spettatore alla lettura di un fenomeno capace di scatenare una tempesta di emozioni contrastanti.

Faith racconta di un mondo straniante e non comprensibile attraverso il rispetto delle scelte e il fascino per quel coraggio che ha condotto i guerrieri a compiere una decisione così radicale.

Per dirlo con le parole di Daniela Persico: «**I suoi film sono sempre stati portatori di un nuovo modo di guardare il mondo**».⁸³

Valentina Pedicini ha come attraversato due esperienze che fanno parte del suo percorso di espressione artistica e di ricerca personale. La sua filmografia può essere suddivisa in due filoni: un filone più **personale**, nonché esteticamente più luminoso, a cui appartengono *My Marlboro City* ed *Era Ieri*, e un filone più **estraneo** ed esteticamente più oscuro con *Dal Profondo*, *Dove Cadono le Ombre* e *Faith*.⁸⁴ Per chiarire, tutte le sue opere toccano più o meno profondamente la sua intimità, ma nelle pellicole del primo filone si può ritrovare il tentativo di **portare in essere il suo specifico punto di vista sulla realtà, di fissare il suo vissuto e la sua emotività sull'esistente**. In *My Marlboro City* Brindisi viene raccontata attraverso il suo modo di essere attaccata a quella città, attraverso i suoi ricordi, **fotografando** quell'esistente più che **sovrascrivendolo**. Processo analogo compiuto per *Era Ieri*, in cui la regista si racconta attraverso il suo ricordo di ragazzina tra i ragazzini di quella città, e che si può estendere a *Mio Sovversivo Amore*, che solo per presupposti estetici sembra appartenere al secondo filone; nella relazione amorosa tra Julius Kaiser e Mistress Kyrahm Pedicini racconta qualcosa di profondamente personale, del suo modo di stare al mondo e di vivere la femminilità, attraverso dei corpi non conformi e attraverso delle esperienze estreme. Si può dire che le opere appena citate siano **vincolate dal dettato autobiografico** a differenza delle pellicole del secondo filone, nelle quali realtà apparentemente estranee alla regista, le restituivano qualcosa che riusciva a liberarle lo sguardo e la fantasia. Il meccanismo di fondo non è così complesso: raccontare sé stessi porta sempre con sé una serie di barriere ideologiche, mentali, di difesa del proprio sistema valoriale che non consentono quella **potenza liberatoria** che invece **risiede nell'altro**. Qualsiasi forma di racconto richiede la capacità di traduzione e quindi di tradimento della realtà. Raccontare sé stessi richiede a sua volta la capacità di tradurre sé stessi, che non può comportare altro che una

⁸³ Persico Daniela, "Cara Valentina...", in *Valentina Pedicini*, Cinecittà, Roma, settembre 2021

⁸⁴ Intervista a Francesca Manieri rilasciata il 02 novembre 2021

semplificazione, un **tradimento** di qualcosa di cui si sente l'appartenenza e che non sempre si è disposti a compiere.⁸⁵

Le opere *de profundis*, come definisce Francesca Manieri i film del secondo filone, sono quelle nelle quali si sprigiona con maggiore veemenza una libertà espressiva che consentiva a Valentina Pedicini di **traslitterare** la realtà, **trascenderla per «raccontare una realtà sotto alla realtà**, a partire dalla specificità di una vicenda storica, connotata». ⁸⁶ Chiarisce così Manieri:

Il suo occhio, la sua lente era una lente che, secondo me, astraeva dall'esistente qualcosa che nell'esistente apparentemente non sussiste, come se lei vedesse lì dentro un qualcosa che andava oltre la mera realtà o la realtà così come noi la concepiamo.⁸⁷

La miniera di *Dal Profondo* oltre a essere raccontata in quanto tale, attraverso gli operai e la loro battaglia contro le istituzioni, nasconde un sottotesto eterico che racconta del profondo «rapporto tra noi e il cuore della terra, tra noi e l'oltretomba, tra noi e il buio». ⁸⁸ Anche nel racconto autobiografico Pedicini riusciva, in un certo senso, a travalicare l'esistente e ad accedere a questo altrove; il sud rappresentato in *Era Ieri* è un sud idealizzato dalla regista, fiabesco, uno spazio che esprime una spensieratezza infantile, ma in una forma comunque limitata dal suo stesso vissuto (fig.17).

⁸⁵ Intervista a Francesca Manieri rilasciata il 02 novembre 2021

⁸⁶ *Ibidem*

⁸⁷ *Ibidem*

⁸⁸ *Ibidem*



Figura 17: *Era Ieri* (Valentina Pedicini, 2016)

Nel passaggio a questo piano altro, al sostrato dell'esistente, **la ricerca estetica/formale** risulta essere il codice espressivo, il linguaggio che permetteva a Pedicini di raggiungere tale livello. Questo nel racconto di una comunità sia essa di appartenenza infantile, sia essa attraversata in età adulta, ma tanto più vero nel processo di acquisizione di realtà apparentemente distanti, nelle quali riusciva a scovare qualcosa di fortemente personale. Ed è proprio nell'oscurità delle opere del filone più estraneo che risulta essere più tangibile la caratteristica visiva più forte del cinema di Pedicini: **la componente luce e ombra**. Una componente presente in tutti i suoi film, che si traduce in una lotta per l'amore libero in *Mio Sovversivo Amore*, nella rivolta dei minatori contro la chiusura in *Dal Profondo*, nel conflitto per diventare sé stessi in *Era Ieri*, nell'attitudine contro l'istituzione in *Dove Cadono le Ombre*, in un corpo a corpo contro sé stessi e contro il male in *Faith*, e che travasa in una **battaglia metafisica** per la sopravvivenza, resa visibile attraverso un grande rigore formale.

Un cinema violento di guerrieri e guerrigliere⁸⁹, che di fatto non costituivano altro che il punto di accesso a questo altrove. Tutti gli attori – nel senso di parte attiva – dei film di

⁸⁹ Vedi Francesca Manieri in *Incontro – In ricordo di Valentina Pedicini*, Torino Film Festival, <https://www.youtube.com/watch?v=ZnWjBrhngk0&t=2672s>, ultima consultazione 1 novembre 2021. Nel suo

Valentina Pedicini sono portatori di un grande passato, di una grande realtà che li ha preceduti, che li plasma e sopra determina e contro cui agiscono una **battaglia spettrale**. Tra questi “guerrieri” Pedicini si aggrappava a **femminili non conformi**, che in un certo modo la raccontavano, la guidavano in mondi sconosciuti e con i quali da qualche parte riusciva a rispecchiarsi. Lei si è rispecchiata in Laura quando la vide la prima volta praticare Kung-fu al parco, si è rivista nella diversità di Julius Kaiser, nel coraggio di Patrizia Saias e nella sofferenza di Mariella Mehr, tutti femminili che le consentivano di **uscire da sé ed essere in altro**, pur raccontando comunque qualcosa di personale. Tutti femminili portatori di un grande coraggio, costretti a confrontarsi quotidianamente con contesti opprimenti e a tratti violenti.

La cinematografia di Vale porta sé stessa, ma di sé stessa ha come fatto uno scandaglio fino a diventare **essa stessa attraversata dalla sua materia narrativa**, come a fare emergere non tanto l’inconscio, perché in questo il cinema della realtà ti salva rispetto al delirio della fiction, ma a far affiorare con maggiore veemenza quella poetica, quel contrasto luce e ombra.⁹⁰

Il rapporto tra dominio e oppressione, la coercizione di un capo, il rapporto con la prigionia e la lotta che si oppone a questa prigionia sono tutte conseguenze scaturite dell’**esercizio di una violenza**, che è una dominante della poetica di Pedicini. Ed è proprio da quella violenza lì che nasce il conflitto di cui lei voleva come conoscere l’origine.

È come se ci fosse un filo teso, il filo di una battaglia che si sta combattendo, e lei fosse a guardarla, lei fosse ad attraversarla sempre più dentro, sempre più dentro, immergendosi fino in fondo in quel tessuto, diventando parte di quella battaglia che all’apparenza non era neanche la sua, fino a scomparire dentro quella battaglia. Come se lei volesse, più che combattere e vincere quella battaglia, ripetutamente attraversarla, conoscerne gli aspetti che stavano sotto.⁹¹

C’è un’altra scena di *Era Ieri* che può tradurre per immagini il percorso di conoscenza appena descritto: l’immersione in mare di Giò in cerca della cavigliera (fig.18). Una discesa negli abissi, tra l’oscurità delle acque, che la regista metaforicamente compiva,

intervento Francesca Manieri, parlando di guerrieri e guerriglieri, fa riferimento a un romanzo molto caro al movimento femminista di cui lei e Pedicini erano esponenti attivi: “Le Guerrigliere” di Monique Wittig.

⁹⁰ Intervista a Francesca Manieri rilasciata il 02 novembre 2021

⁹¹ Intervista a Francesca Manieri rilasciata il 02 novembre 2021

spogliandosi gradualmente a qualsiasi preconcetto – proprio come Giò si libera della sua maglietta (fig.19) – per poi arrivare nuda tra le anime dei suoi guerrieri.

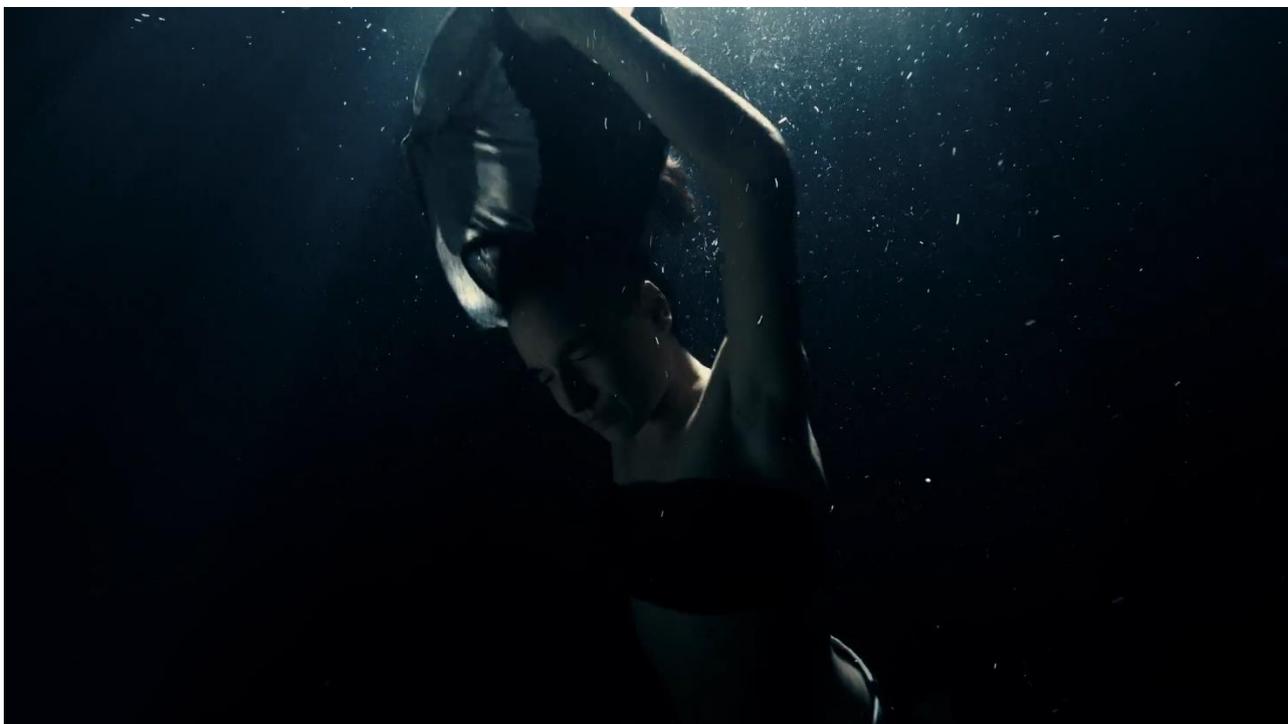


Figura 18: Era Ieri (Valentina Pedicini, 2016)

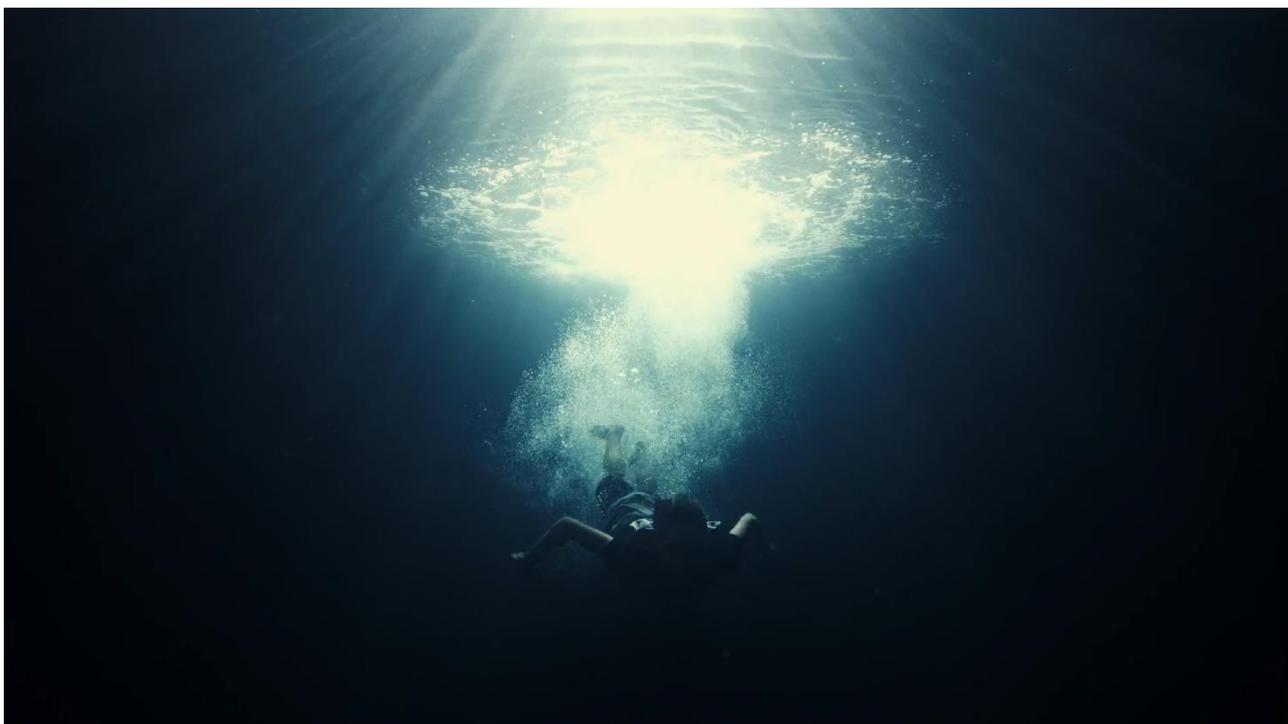


Figura 19: Era Ieri (Valentina Pedicini, 2016)

Lo stesso significato può essere estrapolato da una scena molto rappresentativa tratta dal film *Dal Profondo*: la discesa iniziale nella miniera (fig.20). Una lunghissima clip che vede la luce della superficie allontanarsi lentamente a bordo di un ascensore che i minatori chiamano “gabbia”. Lungo la scena è la voce di Patrizia a intervenire fuori campo, come se lei costituisse la chiave d’accesso a questo «oltre»; un viaggio nell’Ade tra delle anime inquiete che lottano per la sopravvivenza.

Patrizia è poco più che Caronte⁹² ma lo è nella misura in cui, come dire, ha liberato la fantasia di Valentina, ha dato a Valentina la possibilità di pensare che lei stesse raccontando quella storia, quando in realtà lei si stava calando nell’oltretomba.⁹³

Una **catabasi** che Valentina Pedicini compiva ripetutamente per indagare e conoscere **dove cadono le ombre e dove resta la luce.**

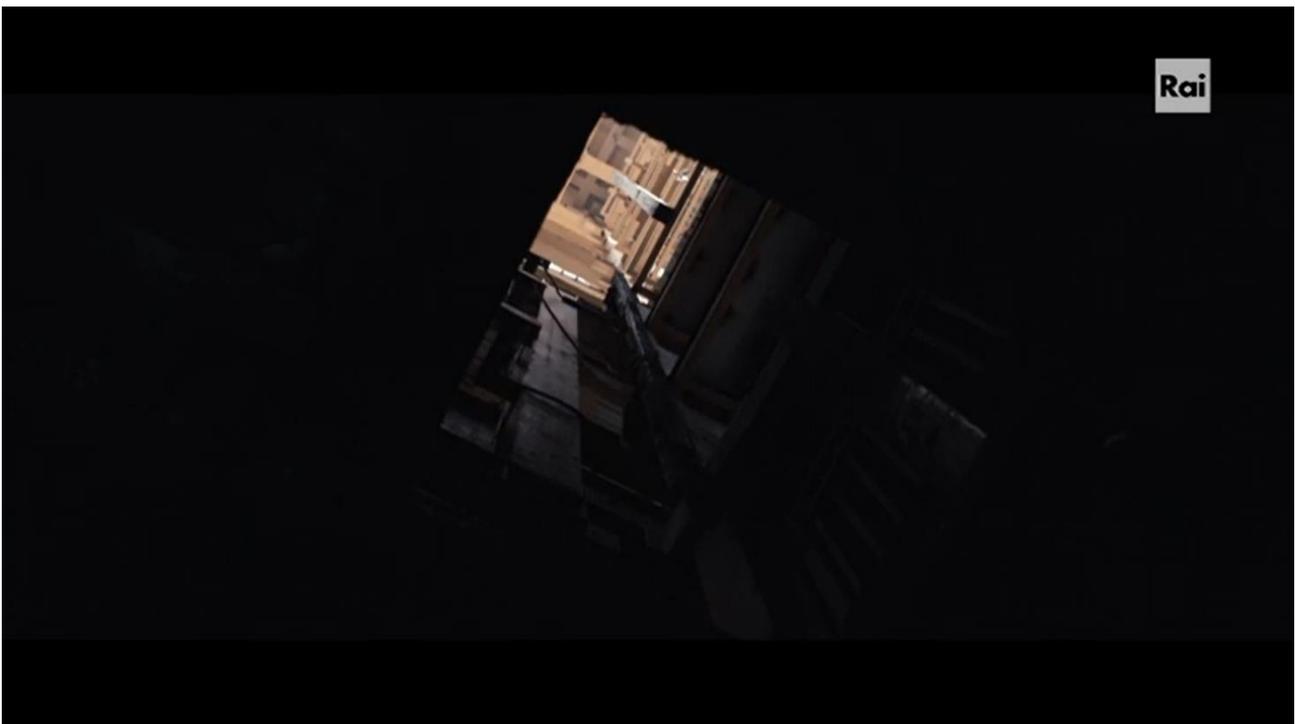


Figura 20: *Dal Profondo* (Valentina Pedicini, 2013)

⁹² È interessante notare che lì dove Valentina Pedicini paragonava Patrizia Saias al Virgilio della *Divina Commedia*, Francesca Manieri parla di Caronte. A livello drammaturgico il paragone con Virgilio sembra essere più azzeccato, ma l’intenzione di Manieri è – in questo caso – quella di descrivere il processo attraverso cui, secondo lei, Pedicini si aggrappava a dei personaggi per raggiungere quell’ “altrove” di cui si è parlato. Secondo questa interpretazione Patrizia diventa una figura di passaggio, una “traghettrice”.

⁹³ Intervista a Francesca Manieri rilasciata il 02 novembre 2021

Esiste, in fine, una scena di *Faith* fortemente voluta da Pedicini che – per varie ragioni – non è mai stata inserita nella versione finale del film. **Una scena subacquea** – che semanticamente si lega alle due appena viste – in cui i monaci seminudi volteggiano in un abisso molto oscuro e contrastato (fig.21). I corpi neri attraversano l'inquadratura tra le acque torbide del mare, come se dal bianco delle loro vesti i loro corpi si inondassero di oscurità, contravvenendo al loro stesso credo.⁹⁴ Oltre che a una catabasi in questo caso si può assistere a un utilizzo metaforico dell'acqua molto interessante; l'**acqua assume un senso di liberazione**, uno spazio in cui, seppur per un tempo limitato, i conflitti sembrano disinnescarsi. Uno spazio nel quale la componente luce e ombra è sempre presente ed è molto visibile, ma nel quale – allo stesso tempo – è come se si sfumassero i contorni, si invertissero i ruoli e si faccia fatica a distinguere il bene dal male.



Figura 21: Scena supplementare dal film *Faith* (Valentina Pedicini, 2019)

⁹⁴ Nella comunità dei monaci guerrieri il bianco è considerato simbolo di purezza, il nero simbolo di impurità. Questa è la ragione per cui tutti i monaci devono essere vestiti di bianco ed è assolutamente vietato accedere alla comunità indossando abiti scuri.

Nel *dossier* di presentazione di *Faith* la stessa regista scriveva:

Acqua come liberazione: Laura ama nuotare, ma come Altair non vede mai il mare. Unico momento di svago è rappresentato dai pochi metri di acqua chiusi dal cemento nel giardino di casa. Come una fonte battesimale, l'acqua che le mostra e la mette faccia a faccia con il Diavolo è la stessa che le dona i pochi attimi di serenità e di spensieratezza.⁹⁵

Vista in quest'ottica l'acqua diventa un motivo piuttosto ricorrente nella filmografia di Pedicini; sono diversi i casi in cui questa componente viene caricata di un significato molto simile a quello appena visto nella scena subacquea. Per esempio, di battesimo e liberazione si può parlare anche per l'immersione di Giò in *Era Ieri*.

In *Dove Cadono le Ombre* la scena di Anna e Gertrude sotto la doccia diventa emblematica, in quanto da un rapporto sempre molto freddo e misurato, si passa – sotto la doccia – a una fusione dei loro corpi quasi erotica; il conflitto tra loro sembra annullarsi per un istante e, anche in questo caso, si fatica a capire chi sia la vittima e chi il carnefice, dove risieda il bene e dove il male (fig.22).

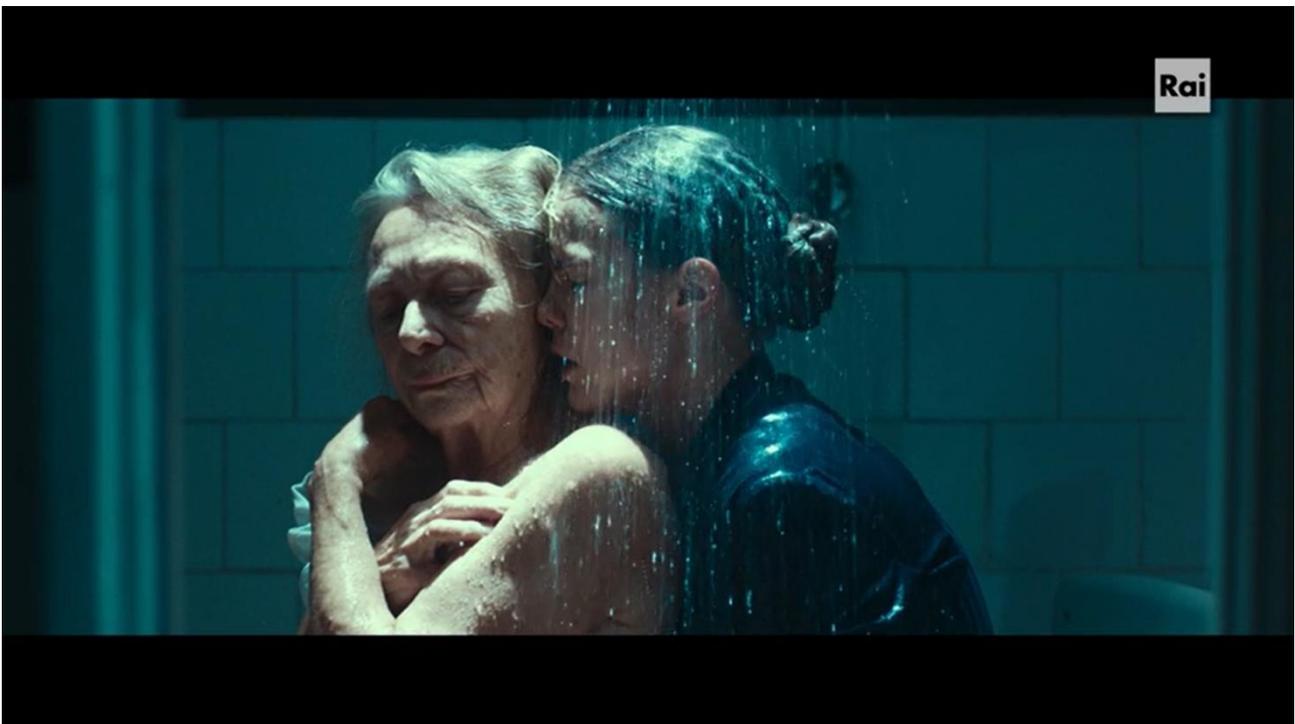


Figura 22: *Dove Cadono le Ombre* (Valentina Pedicini, 2017)

⁹⁵ Pedicini Valentina, *Laura e il Diavolo* in "FAITH_Valentina Pedicini_Project-Proposal", Stemal, Roma, 2018, pag. 2

Valentina Pedicini proveniva da Brindisi, una città di mare, e non sarebbe difficile pensare che nell'elemento acqua riversasse il suo profondo attaccamento al mare. Non è un caso che questa componente affiori maggiormente nelle scene che la regista aveva la possibilità di costruire, come le tre appena viste, ma l'acqua ritorna anche nel ritratto della realtà e nel modo con il quale è fotografata si può ritrovare una continuità con quanto appena detto. L'esempio più pregnante in questo caso è in *Dal Profondo* e nel modo di ritrarre uno specchio d'acqua nelle viscere della terra. La superficie lievemente increspata e le rifrazioni blu sulle pareti fanno pensare a un mare notturno e calmo, nel quale gli stessi operai si perdono contemplandolo. Anche in questo caso si potrebbe parlare di liberazione, perché per un istante Antonello e Fausto dimenticano di essere nell'oltretomba, dimenticano la loro battaglia, immaginando di essere al mare (fig.23-24).

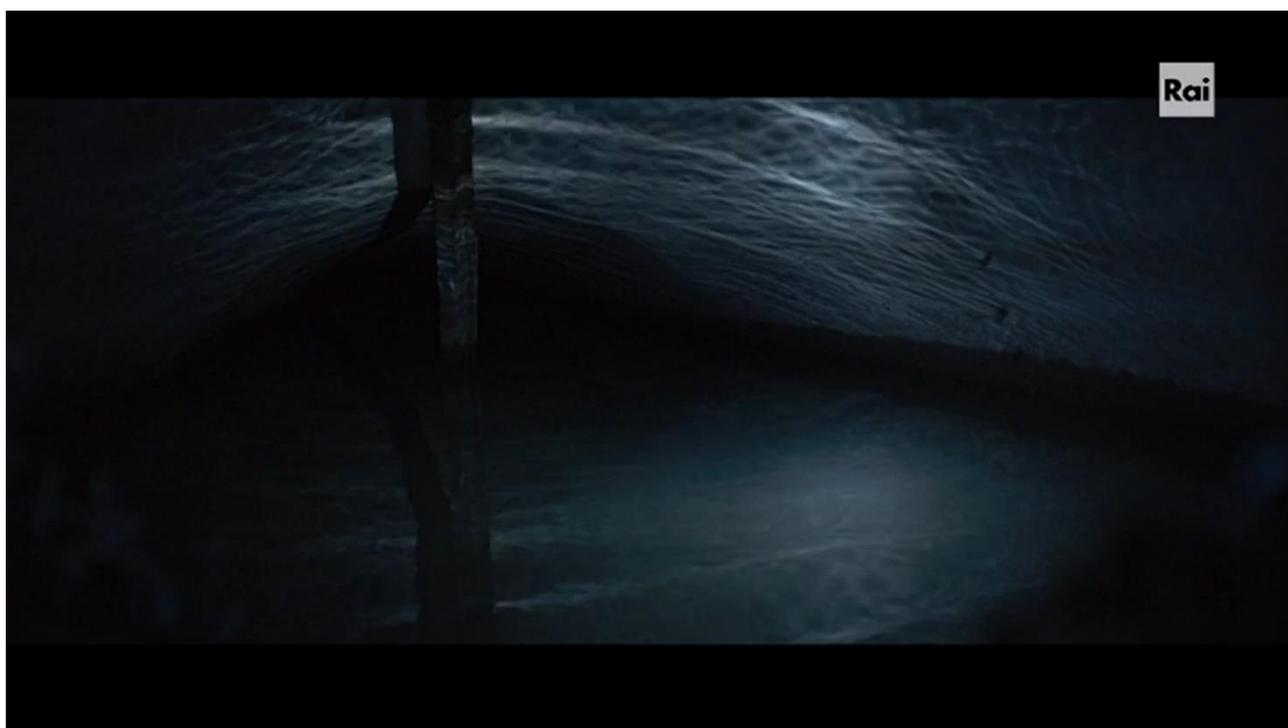


Figura 23: *Dal Profondo* (Valentina Pedicini, 2013)



Figura 24: Antonello invita scherzosamente Fausto a tuffarsi. Dal Profondo (Valentina Pedicini, 2013)

Il percorso di scoperta compiuto da Valentina Pedicini trova il suo punto di partenza nella realtà e nel suo sentimento nei confronti di essa, passa per una battaglia compiuta da e attraverso i suoi personaggi, la quale raggiunge un livello metafisico nel momento in cui il racconto si trasferisce su un piano altro, nel quale il conflitto si riduce alla componente luce e ombra. L'acqua in questo processo assume le fattezze di un limbo, uno spazio liberatorio, risolutivo, ma momentaneo, del conflitto (fig.25).



Figura 25: Ultima inquadratura del film *My Marlboro City* (Valentina Pedicini, 2010) accompagnata dalla voce off della regista che dice: “Com’è difficile lasciarsi alle spalle il mare...e il pensiero di quelli che restano”

Francesca Manieri parla di una **cinematografia fantasmatica**, che parte da un rapporto molto forte con l’esistente, ma che finisce sempre in una realtà sottesa,

che abbiamo quasi ommesso, dimenticato e che invece i film di Valentina ti sbattono in faccia [...], per questo in fondo era una che lavorava su un tessuto **fiabesco**.⁹⁶ [...] Valentina lavorava sempre al confine tra realtà e fiaba [...] e avrebbe lavorato a molti altri film. Molti di questi progetti, che io ho avuto l’onore di conoscere, erano **fiabe nere**.⁹⁷

Come di fiaba nera si può parlare per l’ultimo progetto su cui Pedicini stava lavorando poco prima della sua scomparsa. *Dogs Out* era il titolo dell’opera, di cui stava scrivendo la sceneggiatura insieme a due autori che hanno mostrato – nel loro cinema – grande sensibilità per le fiabe nere, i fratelli D’Innocenzo. Questo film avrebbe raccontato la storia di due bambini, figli di contadini, affidati per un anno a degli zingari per estinguere

⁹⁶ Intervista a Francesca Manieri rilasciata il 02 novembre 2021

⁹⁷ Francesca Manieri in *Incontro – In ricordo di Valentina Pedicini*, Torino Film Festival, <https://www.youtube.com/watch?v=ZnWjBrhngk0&t=2672s>, ultima consultazione 1 novembre 2021.

un debito. Rinchiusi dentro un canile i due fratelli saranno allevati da un branco di cani. Ci rimangono solo alcune preziose riflessioni della regista:

Questa è una storia realmente accaduta che si inserisce in una lunga tradizione che risale a un mito, pietra miliare della civiltà occidentale (i gemelli Romolo e Remo, allevati da una lupa, fondatori di Roma), passando per la tradizione cinematografica (l'eroe del libro della giungla di Rudyard Kipling, Kaspar Hauser). Così anche i cani hanno avuto il loro spazio nel cinema (Amores Perros, White God, L'ultimo lupo).

Questo film è un piccolo inconsueto romanzo di formazione, in cui è fondante la relazione tra questi due mondi apparentemente inconciliabili e in cui sono invertite le parti, per la prima volta.

Non è la volpe di Antoine de Saint-Exupéry ad essere addomesticata dal Piccolo Principe, ma sono Ivan ed Andrej ad essere allevati, sfamati, cresciuti come cuccioli di cane. Ivan e Andrej sono personaggi che somigliano ai bambini in lotta con il mondo degli umani di Cafarnao e Re della terra Selvaggia, Room.

Bambini la cui famiglia animale deve essergli parsa assai più accogliente e meno violenta della famiglia originaria.⁹⁸

Una storia realmente accaduta, l'assenza di confini tra realtà e finzione, un forte legame con il mondo letterario, quasi la letteratura non fosse che un livello della realtà, l'idea di un amore assoluto che può nascere tra generi differenti, una lotta metafisica che si traduce in un conflitto «tra due mondi apparentemente inconciliabili», sono tutti elementi che si possono già estrapolare dalle pochissime righe di questo progetto e che confermano un modo di fare cinema unico e quantomai interessante, che in questa sede si è provato a ricostruire.

⁹⁸ Palermo Donatella in *Valentina Pedicini*, Cinecittà, Roma, settembre 2021

CONCLUSIONI

Cari tutte e tutti,
cercavo le parole migliori per dare un abbraccio a chi mi conosce e a chi mi conoscerà domani. Cercavo le parole, alla vigilia di un viaggio che ci vedrà lottare insieme per attraversare il mondo duro e claustrofobico di *Das Kind* [il titolo provvisorio di *Dove Cadono le Ombre*. N.d.A.] e insieme uscirne nel migliore dei modi possibili. Ho tra le mani la responsabilità emotiva ed etica di una storia vera che seguo da quattro anni e spero soltanto che questo piccolo film restituisca dignità a Mariella Mehr, la donna a cui la sceneggiatura è ispirata e che mi ha insegnato che si può sopravvivere a tutto quando il bene e la verità sono i valori più alti. Dunque, sopravviveremo anche a questo film e alle difficoltà che incontreremo. Ho tra le mani una storia importante, ringrazio tutti voi, fin da ora, per aver preso parte a questo progetto e per aver messo a disposizione il vostro tempo, la vostra professionalità, la vostra esperienza.

Si chiama “opera prima” anche quando non è il primo film che si gira; stasera a poche ore dal primo “azione!” ne capisco la ragione. Non tornerà questo coraggio, non torneranno la testardaggine, la determinazione, la felicità, la sorpresa, l’imprevisto, la lotta, l’emozione... Oppure sì, ma in modi sempre diversi e stasera la ricorderò a lungo. Dunque, ecco il primo grazie per aver scelto di aver fatto parte di questo viaggio. Spero di condurvi in acque calme con la stessa energia della partenza.

Un abbraccio e in bocca a lupo a tutti noi.

Valentina.⁹⁹

A conclusione di questo lavoro su Valentina Pedicini ho scelto di riportare questa lettera, che la regista scrisse a tutta la troupe il giorno prima dell’inizio delle riprese di *Dove Cadono le Ombre*, perché portatrice di valori che considero importanti della sua personalità. A detta di tutte le persone che ho avuto la grande fortuna di conoscere e intervistare, Pedicini era una cineasta infinitamente colta, che non usava mai la sua preparazione come un’arma, quanto per tirare fuori il meglio da chi le stava accanto. Questo aspetto si traduceva in una grande capacità empatica, uno dei punti di forza

⁹⁹ Lettera letta da Marcella Libonati, assistente alla regia di Valentina Pedicini, in *Incontro – In ricordo di Valentina Pedicini*, Torino Film Festival, <https://www.youtube.com/watch?v=ZnWjBrhngk0&t=2672s>, ultima consultazione 1 novembre 2021.

assoluti del suo modo di fare cinema, e in un grande inclusività sia dei suoi collaboratori sia del suo pubblico.

Daniele Vicari – ricordando la regista – scrive della prima volta che vide *Faith* all’Orto botanico di Roma raccontando di un film che lo ha catturato,

imprigionato letteralmente non per il mondo che racconta, ma per la capacità incredibile di Valentina di abbracciarti, di non lasciarti solo nemmeno dinnanzi a delle aberrazioni del comportamento sociale come quelle che lei racconta nel film. E le racconta non sospendendo il giudizio, ma sospendendo il fiato e facendoti riflettere sul senso del nostro stare assieme, del nostro imprigionarci nelle regole più astruse e nelle aspettative più improbabili [...]. Non c’è consolazione nei suoi pochi e bellissimi film, ma c’è un amore sconfinato per gli esseri umani, anche i più problematici.¹⁰⁰

Il cinema di Pedicini ha la capacità di parlare a chiunque, forse proprio per il racconto di quella realtà sotto, di quel sostrato dell’esistente – di cui si è parlato nel terzo capitolo – e che in fondo, potenzialmente, può comunicare con chiunque. Scrivo potenzialmente perché credo bisogna essere all’altezza del suo cinema, essere in grado di accogliere questo amore, sviluppando una visione simile a quella della regista, che «nella finzione, come nel documentario, come nella vita alimentava prima di tutto **il rapporto empatico con il soggetto.**»¹⁰¹ Questo è ciò che mi ha catturato di Pedicini e del suo modo di fare cinema e che probabilmente mi ha spinto a scrivere questa tesi: un approccio poetico e raro al cinema e alla vita, privo di retorica e di un ego ipertrofico. Un cinema violento e politico, il cui cuore non è immediatamente percettibile. «Una santa guerriglia contro loro che vedono il mondo a un senso solo».¹⁰²

Nel percorso compiuto tra le pagine di questa tesi si è cercato, *in primis*, di restituire più o meno fedelmente lo stato di salute attuale del cinema documentario italiano per collocare l’opera di Pedicini nel contesto di appartenenza. Si è visto come la sua cinematografia può essere ricondotta a una «nuova»¹⁰³ e fiorente tradizione italiana di cinema documentario d’osservazione, oltre che nel filone sempre più ricco di registe che nel documentario hanno trovato un mezzo forte di affermazione dell’identità di genere.

¹⁰⁰ Vicari Daniele in *Valentina Pedicini*, Cinecittà, Roma, settembre 2021

¹⁰¹ Covelli Alfredo in *Valentina Pedicini*, Cinecittà, Roma, settembre 2021

¹⁰² Manieri Francesca in *Valentina Pedicini*, Cinecittà, Roma, settembre 2021

¹⁰³ La tradizione italiana di cinema documentario d’osservazione, in realtà, affonda le sue radici nel secondo dopoguerra con autori del calibro di Vittorio De Seta. Per nuova tradizione si intende la nuova corrente di documentaristi che in questa forma cinematografica hanno ritrovato la loro modalità espressiva.

Nello stesso frangente sono stati ravvisati i pregi, i vizi, le tendenze e gli autori di una forma di cinema in rapida espansione ma che rimane ancora penalizzata da un sistema che, per certi aspetti, è ancora inadeguato.

Si è proseguito con l'introduzione di Valentina Pedicini e l'analisi della sua filmografia a partire dai lavori prodotti alla scuola ZeLIG sino alle opere più recenti, scoprendo un'interessante circolarità e dei tratti ricorrenti evidenziati lungo la trattazione. Tali tratti sono stati poi raccolti e analizzati nell'ultima parte, anche attraverso il prezioso sguardo dei suoi collaboratori, nel tentativo di ricostruire la poetica di Valentina Pedicini e coniarne un *modus operandi*.

La necessità di partire dalla realtà, il viaggio introspettivo per decifrare il suo sentimento nei confronti della realtà scelta, il capovolgimento del punto di vista prestabilito, il percorso di scoperta che procedeva per immersione, l'attaccamento a femminili non conformi, la grande ricerca estetica, mai fine a sé stessa, la componente luce e ombra e l'elemento acqua sono i codici più significativi che sono stati rintracciati lungo l'analisi e che hanno permesso di decifrare un po' più a fondo il cinema di Pedicini.

Riprendendo le parole di Alfredo Covelli, produttore del film *Era Ieri* e caro amico della regista, «armati di una visione simile a quella della regista, scoprirete che la filmografia di Valentina è **un viaggio iniziatico compiuto, che nasce nelle viscere della terra e procede verso un livello eterico.**»¹⁰⁴

Un viaggio che questo lavoro ha provato a ricalcare e che credo nel quale ognuno debba provare a imbattersi almeno una volta.

¹⁰⁴ Covelli Alfredo in *Valentina Pedicini*, Cinecittà, Roma, settembre 2021

Riferimenti Bibliografici

Bertozzi Marco (a cura di), Pannone Gianfranco, *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2003.

Bertozzi Marco (a cura di), *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008.

Cinecittà (a cura di), *Valentina Pedicini*, Roma, settembre 2021.

Cucco Marco e Richeri Giuseppe, *Il mercato delle location cinematografiche*, Venezia, Marsilio, 2013

Cucco Marco e Manzoli Giacomo (a cura di), *Il cinema di stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2017.

Dottorini Daniele (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Udine, Forum, 2013.

Formenti Cristina, Rascalori Laura (a cura di), “Il documentario italiano: modelli, poetiche, esiti”, in *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, annata II, numero 4, luglio-dicembre 2018.

Hendel Lorenzo (a cura di), *Drammaturgia del cinema documentario. Strutture narrative ed esperienze produttive per raccontare la realtà*, Roma, Dino Audino, 2014.

Pedicini Valentina, *FAITH_Valentina Pedicini_Project-Proposal*, Stema, Roma, 2018.

Perniola Ivelise (a cura di), *L'era postdocumentaria*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014.

Simoni Paolo, *La morte al lavoro. E in vacanza. Film di famiglia, tra riscoperta e oblio*, in “Cinegrafie”, anno XV, n.16, 2003.

Spagnoletti Giovanni (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2012.

Jonathan Walley, *Lessons of Documentary: Reality, Representation and Cinematic Expressivity*, in “Aesthetics”, vol.31, no.1, Spring 2011.

ZeLIG (a cura di), *Valentina Pedicini – ricordi della ZeLIG*, Bolzano, luglio 2021.

Sitografia

ArsenaleCinema, *Valentina Pedicini e Patrizia Saias – Incontro su “Dal Profondo”*, https://www.youtube.com/watch?v=cbQnnJXj_M0, ultima consultazione 1 novembre 2021.

Associazione Documentaristi Italiani, <http://www.documentaristi.it/mid/T/wid/D/Pagine.htm>, ultima consultazione 10 dicembre 2021.

Biografilm Festival 2020, *Directors Notes – Valentina Pedicini regista di Faith – Biografilm festival 2020*, https://www.youtube.com/results?search_query=direcots+note+valentina+pedicini, ultima consultazione 22 novembre 2021.

Cinemaitaliano.info, <https://cinemaitaliano.info/ricercadoc.php?tipo=anno>, ultima consultazione 10 dicembre 2021.

Colombo Daniele, *Cresce la produzione audiovisiva in Italia. Apa: alla fiction il primato; Rai resta leader ma aumenta il peso degli Ott*, 16/10/2020, <https://www.primaonline.it/2020/10/16/313961/nel-2019-cresce-la-produzione-audiovisiva-in-italia-dati-apa-alla-fiction-il-primato-rai-resta-leader-ma-aumenta-il-peso-degli-ott/>, ultima consultazione 18 aprile 2021.

European Audiovisual Observatory, *Rapporto Film Production in Europe. Production Volume, co-production and worldwide circulation*, <https://rm.coe.int/0900001680788952> novembre 2017, pag. 15, 19-20, ultima consultazione 18 aprile 2021.

European Women’s Audiovisual Network, *Where Are the Women Directors? Report on Gender Equality for Directors in the European Film Industry 2006-2013*, Il rapporto è pubblicato sul sito dell’Istituto di Ricerche sulla Popolazione e le Politiche Sociali del CNR: www2.irpps.cnr.it/wp-content/uploads/2017/01/EWA_European-Women-s-Audiovisual-Network_Italy_NationalReport.pdf, 2016, ultima consultazione 2 agosto 2021.

Magliaro Alessandra, *Gender Gap al cinema, fallito l’obiettivo 50/50 nel 2020*, https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/societa_diritti/2019/09/02/gender-gap-al-cinema-fallito-lobiettivo-5050-nel-2020-b5dfb596-d38f-4c59-926f-647c76b52ed2.html, 2 settembre 2019, ultima consultazione 17 agosto 2021.

Memoria Doc/it, Commissione parlamentare per l'indirizzo generale e la vigilanza dei servizi radiotelevisivi, Audizione svoltasi il 22 marzo 2017, <https://static.rbcasting.com/1.Memoria-Docit-per-commissione-di-Vigilanza-RAI.pdf>, p. 1, ultima consultazione 18 aprile 2021.

Torino Film Festival, *Incontro – In ricordo di Valentina Pedicini*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZnWjBrhngk0&t=2672s>, ultima consultazione 1 novembre 2021.

Zanini Chiara, “Scegliere sé stessi”. *Intervista a Valentina Pedicini*, in “Il lavoro culturale”, 23 ottobre 2016 <https://www.lavoroculturale.org/intervista-valentina-pedicini/chiara-zanini/2016/>, ultima consultazione 1 novembre 2021.

ZeLIG – School for Documentary, Television and New Media, <https://www.zeligfilm.it/it/>, ultima consultazione 1 novembre 2021.

Ringraziamenti

Il 15 gennaio 2020 Valentina Pedicini ritornava alla Zelig per presentare il suo ultimo documentario che, dieci anni prima, tra quelle aule aveva preso vita: Faith.

Fu una mattinata magica, l'emozione era palpabile. Vedemmo il film e cominciammo a riempirla di domande a cui lei sembrava non vedesse l'ora di rispondere.

Sul finale l'emozione in sala era tale che ebbi l'istinto di riprendere il suo saluto.

Ci ritroveremo in quel mondo a raccontare storie. Lottate, siate sereni, godetevi questi anni e soprattutto imparate a conoscervi che è la cosa fondamentale.

Quegli anni sono trascorsi veloci e noi, purtroppo, non ci incontreremo mai in quel mondo, ma per ogni battaglia che dovrò affrontare voglio conservare quella fiducia e quel coraggio che sapevi infondere solo attraverso il tuo sguardo.

Grazie Vale.

Un grosso ringraziamento va a tutti gli amici e collaboratori di Valentina che hanno partecipato alla realizzazione di questo progetto:

Bastian Esser, Beniamino Casagrande, Donatella Palermo, Emanuela Meloni, Francesca Manieri, Livia Romano, Luca Mandrile, Sandra Cristofanilli, Simona Pedicini, Stefania Bona, Tiziana Triana, la ZeLIG – scuola di documentario.