

TIMBUKTU
LE CHAGRIN DES OISEAUX

(Scheda a cura di Elena Barsanti)

Regia: Abderrahmane Sissako.

Soggetto: liberamente ispirato ad un fatto di cronaca.

Sceneggiatura: Abderrahmane Sissako e Kessen Tall.

Montaggio: Nadia Ben Rachid.

Fotografia: Sofian El Fani.

Musiche: Amine Bouhafa.

Scenografia: Sébastien Birchler.

Costumi: Ami Sow.

Interpreti: Ibrahim Ahmed (Kidane), Toulou Kiki (Satima), Abel Jafri (Abdelkerim), Fatoumata Diawarw (Fatou), Hichem Yacoubi (Jihadista), Kettly Noël (Zabou), Mehdi AG Mohamed (Issan), Layla Walet Mohamed (Toya), Mahmoud Cherif (iman), Salem Dendou (capo jihadista)...

Casa di produzione: Les Films du Worso, Dune Vision in coproduzione con Arches Films, ARTE France Cinéma, Orange Studio.

Distribuzione (Italia): Academy Two.

Origine: Francia/Mauritania.

Genere: drammatico.

Anno di edizione: 2015.

Durata: 97 min.

Sinossi

Non lontano da Timbuktu, in Mali, il pastore di bestiame Kidane vive pacificamente tra le dune con la moglie Satima, la figlia Toya e il dodicenne guardiano del bestiame Issan.

In città la gente soffre impotente a causa del regime di terrore imposto dai jihadisti che impongono la Sharī'a e mettono al bando la musica, il calcio, le sigarette, procedono a matrimoni forzati, perseguitano le donne e improvvisano tribunali che emanano sentenze ingiuste e assurde, basate su una visione settaria dell'Islam.

La tranquillità vissuta tra le dune del deserto viene bruscamente disturbata dall'arrivo di elementi armati jihadisti. La vita di Kidane e della sua famiglia cambia quando l'uomo uccide accidentalmente il pescatore che ha abbattuto la sua amata mucca.

Il film si ispira a un **fatto di cronaca** accaduto in una cittadina del nord del Mali, dove una coppia è stata lapidata perché i due non erano sposati, quindi portatori di una colpa inaccettabile per gli integralisti islamici.

ANALISI SEQUENZE

1. Titoli di testa e incipit

Silenzio. Una gazzella corre in campo medio. Spari e la m.d.p. (macchina da presa) si allontana dal soggetto (campo totale e poi campo lungo). Segue il dettaglio di una bandiera nera con scritte bianche (jihadista), poi un totale che mostra un pick-up nella savana con a bordo degli uomini che inseguono la gazzella; l'obiettivo si allontana (campo lungo).

Di nuovo viene inquadrata la gazzella, per poi mostrare il gruppo di jihadisti (ripresi con mezzi primi piani e primi piani) che spara e, ancora, si torna a inquadrare la gazzella, assistendo così a delle inquadrature in cui il punto di vista è molto vicino a quello del gruppo dei jihadisti, senza però coincidere perfettamente (falsa soggettiva: l'inquadratura è in realtà oggettiva).

Fuori campo: voci dei jihadisti che in arabo urlano di “sfiancare” la bestia, senza ucciderla, e spari. Gli spari continuano nella sequenza successiva al titolo (raccordo sonoro): ancora jihadisti che sparano distruggendo degli idoli lignei, crivellandoli di colpi. Suono extradiegetico: una musica malinconica fa da sottofondo a una sorta di panoramica che inquadra gli idoli demoliti. La stessa musica extradiegetica continua nella sequenza successiva che mostra ancora dei jihadisti (figure intere, mezzi primi piani e primi piani) che detengono un ostaggio francese.

2. Un mondo fatto di regole assurde e divieti incomprensibili

Queste prime sequenze vengono chiarite da quella che segue: un campo totale che mostra l'arrivo di due uomini su di una motocicletta. Il passeggero tiene in mano un megafono con cui annuncia un'informazione “importante” che consiste in una serie di divieti: *«È proibito fumare, è proibita la musica, è proibito il gioco del calcio, le donne hanno l'obbligo di indossare calze e guanti»*.

Il suono diegetico della voce proveniente dall'amplificatore accompagna le inquadrature successive: soldati jihadisti con fucili in mano (ripresi in mezzi primi piani e figure intere).

Campo lungo: mostra una città presidiata da uomini soldato che controllano tutto e tutti, non solo dall'alto, ma anche aggirandosi per le strade; entrando addirittura nei luoghi di culto, “autorizzati” dal jihad e spinti da divieti e regole assurde, incomprensibili. Il controllo del territorio da parte dei fondamentalisti islamici stranieri è una vera e propria occupazione militare. Quando un gruppo di jihadisti entra in una chiesa, la m.d.p. lo inquadra con angolazione dal basso, come se il punto di vista della camera fosse vicino a quello degli uomini seduti per terra che si apprestano a pregare (falsa soggettiva, in quanto non è esattamente coincidente). Voce (diegetica) di un uomo che saluta i jihadisti e chiede loro che cosa li abbia condotti lì. Gli uomini armati, ripresi in mezzo primo piano, rispondono di dover fare un annuncio importante. L'inquadratura è una falsa soggettiva, perché è ripresa dal basso e sembra coincidere con il punto di vista dell'uomo di cui si sente la voce, ma che non è ancora stato inquadrato dalla m.d.p.; in realtà, se osserviamo bene, lo sguardo degli uomini non è indirizzato verso l'obiettivo, ma spostato.

Nell'inquadratura successiva viene inquadrato, con un mezzo primo piano, l'uomo di cui si sentiva la voce: l'imam locale. Anche qui si tratta di una falsa soggettiva, perché il punto di vista della macchina da presa sembrerebbe coincidere con quello dei jihadisti, ma non è esattamente così. L'uomo risponde ai jihadisti che nessuno può presentarsi nella casa di Dio con le scarpe ai piedi e le armi in mano. Gli uomini affermano di poterlo fare perché fanno il jihad. L'imam dice loro che a Timbuktu gli uomini che si dedicano alla religione usano la testa e non le armi, poi li invita ad andarsene e a lasciare pregare in pace i presenti.

Con questa sequenza il regista, prima ancora di presentarci i veri protagonisti della storia, ha già fornito il proprio punto di vista e messo in ridicolo il fondamentalismo islamico.

3. Una famiglia vera

Una musica extradiegetica accompagna in sottofondo la nuova sequenza che si apre con un campo totale che inquadra una piccola mandria di mucche e il loro pastore.

Primo piano: un uomo osserva il pastore e le sue mucche. Segue un campo lungo con cui il regista allarga la visuale e ci presenta l'uomo inquadrato in primo piano: è un pescatore che invita il pastore a tenere le mucche lontane dalle sue reti. Segue un campo medio, che riprende il pescatore e l'ambiente circostante, dando una visione d'insieme, ma ponendo l'attenzione soprattutto sull'azione (ci rivela il lavoro dell'uomo). In controcampo, il totale che mostra l'ambiente e il pastore che si allontana con le mucche. Poi, il mezzo primo piano del pescatore che continua il lavoro con le reti. Seguono ancora dei campi totali che il regista utilizza per raccontare il lavoro del pescatore.

Una nuova sequenza si apre con un totale che ci conduce sulle dune del deserto dove vive la famiglia protagonista del film (viene inquadrata la loro tenda). Le sequenze sono unite dalla stessa musica extradiegetica (ricordo sonoro). Con un campo medio la m.d.p. si avvicina ai protagonisti: un uomo, la moglie e sua figlia. Con dei primi piani il regista ci trasmette la loro dolcezza, la tranquillità e l'armonia che regna in famiglia.

I loro discorsi ci rimandano alle immagini precedenti: le mucche inquadrature nella sequenza precedente appartengono a loro. In particolare parlano di una delle mucche, GPS, un vitello maschio che l'uomo vorrebbe regalare a Issan, il loro pastorello. La moglie (primo piano) risponde che il ragazzo merita di ricevere l'intera mandria, in quanto maschio. Ancora primi piani di Kidane e della figlia che parlano del ragazzo, presentandolo come un bravo pastore che svolge bene il suo compito e che si merita di ricevere in dono tutte quante le mucche.

Con questa sequenza il regista ci svela così l'identità di quel giovane che abbiamo visto correre dietro alle mucche, scacciato dal pescatore che non voleva che la mandria si fermasse a bere dove lui aveva calato le sue reti da pesca. In questo modo l'autore ci ha presentato due personaggi chiave del suo racconto.

4. Jihadismo: potenza e debolezze

Campo medio: il soggetto è "incorniciato" dall'ambiente circostante, ma è l'azione il punto centrale dell'inquadratura. Ad un pozzo tre uomini riempiono delle taniche con dell'acqua.

L'inquadratura successiva consiste in un campo lungo: il paesaggio è predominante rispetto al soggetto, ma questo è ancora ben riconoscibile, nonostante la distanza che lo divide dalla m.d.p. Si riconosce la moto dell'uomo che prendeva l'acqua al pozzo e la tanica gialla: l'uomo consegna la tanica piena d'acqua al pescatore che gli dice che lo pagherà la prossima volta. La m.d.p. segue poi la moto che si allontana. Campo medio del pescatore, poi piano americano.

L'inquadratura successiva torna a riprendere l'uomo che ha consegnato la tanica al pescatore. Questa volta cammina a piedi con in mano un'altra tanica gialla che vediamo consegnare alla moglie di Kidane presso la tenda; la donna è tutta coperta per non mostrarsi a quell'uomo, mentre la figlia si prende cura delle capre.

Stacco. La sequenza successiva si apre con i guerriglieri jihadisti che pretendono che una giovane donna indossi dei guanti, nonostante questa venda il pesce al mercato e lo debba anche pulire. Primo piano della donna che risponde ai guerriglieri che è stata allevata nell'onore, nonostante i genitori non le abbiano fatto indossare i guanti, poi afferra un coltello e lo porge agli uomini (piano americano), dicendo loro che le taglino pure le mani, ma che lei si rifiuta di indossare i guanti.

I jihadisti rispondono di non volerle tagliare le mani, ma "solo" che lei indossi i guanti. Dettaglio delle mani e del coltello della donna. Un'altra donna, più anziana, le consiglia di farla finita, di non mettersi contro quella gente e di indossare subito i guanti, ma la giovane rifiuta (primo piano), protestando che prima gli integralisti hanno obbligato le donne a indossare il velo e adesso anche i guanti: «*Come pensano che possiamo lavorare?!*».

Un campo medio ci offre una visione d'insieme dell'ambiente e della situazione: vediamo la donna mentre, in fretta, si prepara per seguire gli uomini che la portano via. La giovane prende dei soldi (dettaglio) che poi affida all'amica, dicendole di consegnarli a sua madre.

La sequenza successiva si apre all'interno di una vettura con un primo piano, di spalle, dei jihadisti: il passeggero insegna al conducente a guidare. Segue un campo lungo del deserto e, ben distinguibile, il pick-up che parte a singhiozzo; di nuovo, una ripresa dall'interno della vettura, sempre in primo piano dei due che parlano mentre uno tenta di mettere in moto. Il regista si serve di scene come queste per ridicolizzare i jihadisti, mettendone in risalto le debolezze.

Ma “quella gente”, nonostante sia così ‘umana’, incute terrore, tanto da spingere donne e uomini a scappare, in cerca di una vita migliore per loro e per i loro figli, proprio come hanno fatto i vicini di tenda della famiglia protagonista, come ci rivela la moglie di Kidane, i cui primi piani immortalano la sua paura, insieme a quella del marito che però non vuole andarsene. L'uomo crede, infatti, che per la figlia sia meglio rimanere lì piuttosto che affrontare il deserto. Kidane, inquadrato in primo piano, confessa alla moglie di avere paura come lei; al tempo stesso, le chiede di rimanergli accanto, in modo da dargli la forza per andare avanti e qui il regista sceglie di inquadrare la coppia in un'unica inquadratura, sottolineandone così l'intesa, e a figure intere orizzontali, in modo che esse siano l'elemento più importante del quadro.

L'estrema dolcezza di questa scena viene spezzata dalla sequenza successiva che inizia con un campo medio che inquadra un uomo di spalle, con in mano un fucile, sulla soglia di un ingresso piuttosto scuro, la cui oscurità viene rotta dallo squarcio di luce esterna.

Si odono dei piccoli rumori (suono fuori campo), la cui provenienza è rivelata nell'inquadratura successiva (raccordo sonoro / sound bridge): un uomo scalzo, e di spalle, sta maneggiando una videocamera. L'inquadratura consiste in un campo totale che riprende tre uomini seduti: uno, quello con la camera, di spalle, mentre un altro, al centro, è seduto in ginocchio sopra un tappeto ed è rivolto verso l'apparecchio; tra i due c'è un terzo uomo, seduto con le gambe incrociate, raffigurato di profilo mentre assiste alla ripresa. Fa da sfondo uno striscione nero con una scritta bianca in arabo, insieme a un fucile che è stato appoggiato sopra.

Primo piano dell'uomo che effettua le riprese: è uno dei jihadisti visto fin dall'inizio del film che, in arabo, ordina all'uomo seduto con le gambe incrociate di illuminare il giovane inginocchiato al centro. Segue una semi-soggettiva (inquadratura che è a metà tra una soggettiva e una oggettiva); la m.d.p. è posizionata alle spalle del jihadista con la camera e inquadra, in piano medio, il ragazzo che, con la luce puntata sul viso, inizia a parlare in francese, spiegando come un tempo egli vivesse nel peccato perché faceva musica. L'obiettivo della m.d.p. si allarga, tornando a inquadrare anche gli altri uomini. Quello che è dietro la videocamera gesticola al ragazzo, poi interrompe la registrazione e si avvicina (piano medio) per spiegargli che sbaglia in quanto si capisce che non è concentrato. L'uomo prende il posto del ragazzo e comincia a recitare la sua parte per mostrargli il tono e l'enfasi che dovrebbe utilizzare per convincere chi lo guarda.

In questa sequenza assume un ruolo importante la piccola videocamera posizionata sul cavalletto, attraverso una serie di soggettive e semi-soggettive che la vedono protagonista: è come se, a volte, il punto di vista dello spettatore coincidesse con il suo e, in altri momenti, quasi.

L'uomo e il ragazzo riprendono poi ciascuno il proprio posto (la m.d.p. non si muove, assiste fissa); mezzo primo piano del giovane che continua a essere in difficoltà, come si vede meglio attraverso “gli occhi” della camera che mette in evidenza la finzione, accentuata dai primi piani del terzo uomo che ogni tanto è costretto a far ripartire la luce per illuminare il volto del giovane.

Questa sequenza ci svela tutto l'artificio, tutto il lavoro, tutta la costruzione che c'è dietro alle dichiarazioni che i kamikaze pronunciano prima di farsi esplodere in nome di una guerra santa contro gli infedeli. Anche questa sequenza rasenterebbe la comicità, in quanto, ancora una volta, il regista mette in ridicolo i jihadisti, cogliendone la goffaggine e la limitatezza, se non fosse per il terrore che gli occhi di quel ragazzo lasciano filtrare, svelando la totale mancanza di convinzione dietro al gesto estremo dei giovani kamikaze.

Il regista, ancora una volta, non filma l'atrocità, il massacro, il sangue e la disperazione, ma, anzi, smorza la drammaticità svelando l'artificio e ridicolizzando gli integralisti. Sissako analizza la situazione politica, culturale e sociale dell'Africa, senza però scendere nel patetismo.

5. GPS

Campo totale: le otto mucche di Kidane sono nell'acqua del fiume con il giovane pastore Issan. La voce fuori campo (voce off) del pescatore gli ordina di portare fuori le mucche dalle sue reti. In controcampo, il primo piano del pescatore che avevamo già visto precedentemente. Issan cerca di allontanare le mucche, ma una di loro, GPS, sfugge al suo controllo (campo medio); primo piano del ragazzo che richiama preoccupato l'animale.

Il pescatore è insieme alla moglie (piano americano) e, afferrata una lancia, la scaglia contro l'animale che, colpito, emette un muggito e barcolla. Primissimo piano del pescatore, poi primo piano del ragazzo e, infine, della mucca che si accascia a terra (figura intera). Seguono dei primissimi piani del pescatore e della bestia, poi primo piano e mezzo primo piano dell'uomo, seguito dalla donna, e primissimo piano della mucca, dal cui naso comincia a colare del sangue.

L'uomo e la donna appaiono tristi, lei continua a rimanere dietro al marito, aggrappata alla sua maglietta (primo piano e mezzo primo piano). La musica extradiegetica che accompagna queste inquadrature è malinconica, così da caricare emotivamente la sequenza. Primo piano del pescatore, seguito da una serie di dettagli dell'animale che servono a confermarne il decesso allo spettatore: naso con la narice da cui esce il rigo di sangue, occhio chiuso vicino al quale volazza una mosca, zampe accasciate a terra immobili. Queste inquadrature vogliono rappresentare ciò che osserva il pescatore per accertarsi della morte della mucca e sono delle soggettive: noi spettatori vediamo ciò che vede il personaggio (il punto di vista dell'autore, del personaggio e dello spettatore coincidono).

6. Issan torna senza mandria

Dopo l'ultimo dettaglio dell'animale morto, la musica extradiegetica finisce, lasciando il posto a un suono diegetico (rumori d'ambiente in sottofondo, come il fruscio del vento).

L'inquadratura con cui si apre la nuova sequenza è costituita da uno zoom in avanti. La zumata non è un vero movimento della m.d.p., ma un processo ottico costituito da un ingrandimento (o un rimpicciolimento) dell'immagine ottenuto cambiando la lunghezza dell'obiettivo, in modo da rendere più vicino o più distante ciò che viene inquadrato. In questo caso, l'immagine inquadrata è il mezzo primo piano di Toya, la figlia di Kidane. La m.d.p. stringe su di lei, segue un campo lungo (si tratta di una soggettiva: il punto di vista della m.d.p. coincide con quello della ragazza).

In questa inquadratura il paesaggio è predominante rispetto al soggetto che è comunque riconoscibile, nonostante la distanza che lo separa dalla macchina da presa. Si tratta di Issan che, di corsa e senza mandria, si dirige verso la tenda di Kidane e della sua famiglia. Toya sveglia il padre (campo medio), allarmata dal fatto che il ragazzo stia tornando piangendo e correndo, senza il suo bastone e senza mucche.

Piano medio: l'uomo si tira su e osserva. L'inquadratura che segue è una soggettiva: la m.d.p. inquadra ciò che il personaggio vede, ovvero Issan che corre solo e spaventato, tanto che l'uomo si chiede cosa abbia. Mezzo primo piano di Kidane ripreso di profilo mentre guarda nella direzione del ragazzo. La m.d.p. si abbassa quando l'uomo si mette in ginocchio per accogliere tra le sue braccia Issan che piange spaventato. L'uomo gli chiede cosa sia accaduto e dove abbia lasciato le mucche. La m.d.p. si concentra su Issan, inquadrandolo in primissimo piano; segue primo piano di Kidane, poi un piano medio che fa vedere la figura di Toya vicino a loro, mentre il ragazzo, singhiozzando, comincia a raccontare l'accaduto. Si susseguono i loro primi piani mentre continua il racconto, poi l'uomo si alza e, con la mano sulla spalla del ragazzino, si allontana con lui, per fermarsi e rimettersi di nuovo giù con Issan per farsi raccontare meglio.

La m.d.p. rimane ferma a riprendere (piano medio), mentre il giovane pastore spiega a Kidane cosa è successo.

L'uomo lo ascolta, la m.d.p. li ritrae insieme. Una volta venuto a conoscenza dei fatti, l'uomo si allontana con lo sguardo rivolto verso il luogo dell'accaduto e va verso la tenda (primo piano), dove si trova la figlia Toya che lo guarda preoccupata (primo piano), per poi dirigersi dal ragazzo, al posto del padre che vediamo andare all'interno della tenda, in cui dorme la moglie, per prendere la sua pistola.

7. La pistola

Marito e moglie vengono ripresi in primo piano, poi primissimo piano di Kidane il quale racconta che Amadù, il pescatore, ha ucciso GPS. La donna chiede il motivo, ma il marito lo ignora, sa solo che Issan aveva portato la mandria ad abbeverarsi. La donna gli suggerisce di andarci a parlare, ma non armato. L'uomo replica alla moglie di avere quell'arma già quando lei lo aveva conosciuto, lei insiste che però, quando lo ha conosciuto, non avevano ancora Toya. Questa sequenza non li vede uniti, infatti, i due non vengono ripresi assieme in un'unica inquadratura, bensì attraverso la tecnica del campo-controcampo che qui viene utilizzata non solo con lo scopo di restituire il dialogo tra i personaggi, ma anche per sottolinearne il disaccordo, lo scontro.

8. Tutto questo deve finire

Semi-soggettiva: Toya consola Issan, pregandolo di non piangere più. Questa inquadratura è una via di mezzo tra soggettiva e oggettiva e corrisponde a un'inquadratura in cui la m.d.p. è posizionata alle spalle del personaggio, solitamente leggermente di lato, "di quinta", e ne riprende spalle e nuca. La camera torna poi a filmare la coppia di sposi: dettaglio della pistola che l'uomo riavvolge in un fazzoletto e mette nella sua camicia (qui semi-soggettiva: lo spettatore ha come l'illusione di guardare la scena insieme alla moglie).

«*Accada quel che deve accadere*» dichiara l'uomo e, mentre la moglie continua a guardarlo con dolcezza (primo piano di lei), prosegue dicendo: «*Tutto questo deve finire. L'umiliazione deve finire*». Poi, dal primo piano della donna l'obiettivo si sposta dietro di lei, con una semi-soggettiva, e riprende Kidane mentre afferma che la moglie ha capito anche quello che lui non dice.

Soggettiva di Satima: viene inquadrata la donna in primo piano, poi il marito che si allontana, ripreso a figura intera, in modo che lo spettatore abbia l'illusione di guardare attraverso lo sguardo della donna che continua a osservarlo mentre se ne va (campo lungo).

Con una nuova sequenza la m.d.p. torna da Toya e Issan. I due parlano dei rispettivi padri: quello del ragazzo è morto, faceva il pastore, era forte e bravo. Anche la bambina parla del proprio padre come un uomo alto e forte, migliore degli altri perché non usa le armi e non fa la guerra, ma canta e suona la chitarra. La descrizione che la ragazzina fa di suo padre pone l'uomo in netta contrapposizione alle figure dei jihadisti. Infatti, almeno fino a quel momento, la famiglia di Toya è servita al regista per mostrare un mondo dove regnano armonia e fedeltà, un mondo dunque diverso, opposto a quello jihadista, incoerente e disumano, fatto di regole assurde, come quella che proibisce di giocare a calcio. A proposito di questa, il regista ci regala un momento di grande forza morale, filmando un gruppo di ragazzini che gioca a calcio senza la palla. Il lirismo della sequenza è amplificato dalla musica extradiegetica che l'accompagna e che non smette nemmeno quando i ragazzi, vedendo arrivare la motocicletta dei jihadisti, interrompono la partita, fingendo di fare ginnastica. La musica si trasforma, proprio come l'azione dei ragazzi, sottolinea il pericolo, ma al tempo stesso, con delle note scanzonate, si prende gioco dei jihadisti e delle loro assurde regole.

La motocicletta si allontana (campo medio).

9. Kidane e il pescatore

Stacco. Panoramica: la m.d.p. ruota sull'asse orizzontale, seguendo Kidane che guarda il fiume (campo medio). Qui la panoramica serve sia per dare una visione dell'ambiente in cui si trova l'uomo (è al fiume, dove GPS è stato ucciso), sia per creare qualche secondo di tensione prima di incontrare il pescatore che entrerà in campo alla conclusione del movimento.

Il suo arrivo sulla scena è anticipato dalla voce off (la voce del pescatore è diegetica, perché appartiene alla storia, ma al momento è fuori campo visivo, quindi off). Mentre attraversa il fiume, Kidane gesticola arrabbiato e accusa Amadù di essere un prepotente. Una volta valicato il fiume, la panoramica termina e entra in campo il pescatore, la cui voce, adesso, diviene un suono in.

I due uomini cominciano a malmenarsi. Kidane vuole essere risarcito della mucca che Amadù gli ha ucciso perché, a suo avviso, non aveva diritto di farlo, visto che l'acqua del fiume non è sua.

Amadù fa cadere Kidane in acqua. Nella colluttazione parte uno sparo, i due cadono a terra, rimangono immobili entrambi per svariati secondi finché Kidane non si risollewa, come se fosse rimasto svenuto e, sul momento, non capisse che cosa sia accaduto. Poi si tasta e comincia a correre, ritornando da dove è venuto; quindi cade e si risollewa.

La m.d.p. che fino a quel momento aveva continuato a filmare rimanendo fissa, in campo medio, cambia angolatura e, dall'alto, offre una visione totale dell'ambiente. Il paesaggio è ora predominante rispetto al soggetto che comunque rimane riconoscibile, nonostante la distanza dalla m.d.p. (campo lunghissimo). Con tale inquadratura il regista trasmette la sconfitta di Kidane. La camera rimane ferma per tutto il tempo della traversata del fiume da parte di Kidane che intravediamo cadere e rialzarsi più volte, finché non esce dall'inquadratura.

Una musica di sottofondo (suono extradiegetico) ha fatto la sua comparsa e continua nella sequenza successiva che mostra il ritrovamento del cadavere di Amadù da parte di una guardia jihadista.

10. La vana attesa

È quasi buio ormai quando Kidane (inquadrato in piano medio) viene raggiunto dalla polizia jihadista. Una guardia scende dalla motocicletta e, dopo averlo salutato, gli chiede se è armato. Dettaglio delle mani di Kidane che estraggono la pistola. L'uomo viene invitato a salire sopra una motocicletta e viene condotto in prigione. È sera e, a casa, sua moglie e sua figlia lo attendono. La m.d.p. le inquadra in piano medio, una accanto all'altra, mentre la bambina chiede del padre. La madre cerca di tranquillizzarla, ma Toya chiede di andare ad aspettarlo dove il telefono prende, così le due si alzano ed escono dalla tenda. La camera è fissa, all'esterno, e filma il loro arrivo in campo lungo. Fuori è buio e tira vento.

La sequenza successiva informa noi spettatori che le due donne, a loro insaputa, aspetteranno invano il ritorno di Kidane a casa; infatti la scena si apre con una breve panoramica dell'esterno della prigione.

La m.d.p. è posizionata in basso, ma riprende verso l'alto le guardie armate che sorvegliano la città. Campo medio: Kidane è seduto dietro le sbarre di una cella, si rivolge alla guardia – inquadrata in piano americano, fino alle ginocchia – per chiedere che la moglie venga avvisata, ma la guardia gli risponde in francese di non capire. Primo piano di Kidane che, da dietro le sbarre, chiede se ci sia qualcuno lì che conosca la sua lingua.

Dopo qualche secondo fa il suo ingresso nell'inquadratura un uomo (di spalle, a figura intera) che saluta in arabo e gli chiede di cosa abbia bisogno. L'uomo chiede nuovamente che sua moglie Satima venga avvertita dell'arresto e informata dell'accaduto. La guardia è ripresa in primo piano, poi viene inquadrato Kidane con una semi-soggettiva, come a darci l'illusione di guardarlo insieme alla guardia che, in primo piano, comincia a comporre il numero di Satima: dettaglio delle sue mani che tengono il telefono.

Kidane lo ringrazia, mentre l'uomo si allontana per parlare all'apparecchio. La m.d.p. lo inquadra di spalle, in mezzo primo piano.

La sequenza successiva si apre con il primo piano di Toya che ascolta la madre mentre risponde al telefono (raccordo di risposta, in quanto crea continuità con la sequenza precedente). La voce della donna è off, la udiamo senza vederla, poi la voce si allontana insieme alla donna, come notiamo dal passaggio della sua ombra sul viso della ragazza che la segue con lo sguardo preoccupato.

Lo stesso sguardo angosciato lo troviamo nell'inquadratura successiva: il primo piano di Kidane, i cui occhi esprimono preoccupazione e paura. Di nuovo primo piano di Toya che viene stretta dall'abbraccio della madre. La m.d.p. abbandona il viso della bambina per allargarsi anche alla donna, attraverso un campo medio che mette al centro dell'inquadratura il gesto di conforto tra madre e figlia. Ancora una volta, il regista sceglie di rappresentare la famiglia di Kidane in un luogo di silenzi, senza inutili parole né musiche di sottofondo: in quello spazio, i silenzi sono più importanti delle parole.

11. La condanna

Con uno stacco netto l'obiettivo della m.d.p. abbandona le dune di sabbia e torna nella città, controllata dalla polizia armata che perseguita coloro che infrangono le regole, come chi suona e canta.

Un campo medio dà inizio alla nuova sequenza dove vediamo Kidane all'interno di una stanza, seduto a una scrivania al di là della quale si trovano un giudice e un traduttore, il cui volto è completamente coperto. Quando la scena ha inizio, le tre figure sono inquadrare in piano americano, sedute alla scrivania del giudice. Questo tipo di inquadratura ritorna nel corso dell'intera sequenza, alternandosi a numerosi primi piani e mezzi primi piani con i quali il regista rende il dialogo tra Kidane e i suoi aguzzini.

Il traduttore spiega a Kidane che non gli rimane molto tempo, in quanto sarà giudicato molto presto, e che il giudice seguirà la legge di Dio. Per salvarsi, Kidane dovrà conquistarsi il perdono della famiglia di Amadù. Una volta saputo l'ammontare del suo bestiame (con la morte di GPS, le mucche che possiede sono soltanto sette), il giudice stabilisce che l'uomo dovrà risarcire la famiglia di Amadù con quaranta mucche o con la vita. L'uomo, ripreso in primo piano, appare rassegnato: *«Nessuno sfugge al proprio destino. Il mio destino è nelle mani dell'onnipotente»*, poi, gentilmente, chiede di poter rivolgere lui una domanda al giudice che lo assolverà o condannerà e, una volta avuto il permesso, gli chiede se lui abbia figli. Dalla traduzione veniamo a sapere che Dio gli ha fatto il dono di due figli. Sentendo ciò, Kidane si lascia andare, parlando della sua unica figlia, Toya, che gli riempie l'anima e che è tutta la sua vita.

Poi Kidane si rivolge direttamente al traduttore, ripreso allora in primo e primissimo piano, perché gli ricorda qualcuno che conosceva. Una volta fattosi dire chi, il traduttore risponde di non conoscere quel tipo né la sua famiglia, ma Kidane, senza dirlo esplicitamente, non gli crede, poi aggiunge che la sua anima è in pace con la morte, che loro (i genitori) devono pensare a proteggere i propri figli; confessa, inoltre, di essere triste al pensiero di andare nella tomba senza sapere cosa accadrà. Allude, infine, ai molti amici che se ne sono già andati a causa del regime jihadista, ma confida nella giustizia divina. *«Nessuno sfugge al proprio destino»*, conclude il traduttore.

Kidane vuole che il giudice sappia che egli non teme la morte, ma guardare dietro di sé e non trovarla (intendendo l'amatissima figlia), non rivederla prima di morire. Kidane osserva il traduttore mentre riporta le sue parole al giudice (l'inquadratura è una semi-soggettiva) e poi continua a guardarlo (sempre semi-soggettiva) mentre il giudice si pronuncia, ma si rivolge al traduttore che non traduce e fissa Kidane.

12. Trasgressione

Stacco. La sequenza si apre con il mezzo primo piano di Satima che osserva in silenzio la figlia mentre munge le capre; dettaglio della mano che sprema le mammelle dalle quali fuoriesce il latte che Toya raccoglie in alcune bacinelle.

Il resto dell'opera filma tutta l'ottusità e le barbarie dell'integralismo islamico, le cui regole sono trasgredite di nascosto dagli stessi jihadisti (come il fumare una sigaretta), mentre vengono apertamente contestate dagli abitanti di Timbuktu.

13. Il processo

Dopo catture, frustate, ribellioni e condanne si arriva al processo di Kidane, dove viene chiesto alla madre di Amadù se abbia perdonato Kidane, ma lei obietta: non può perdonarlo perché le ha ucciso suo figlio e prova un immenso dolore.

Dal mezzo primo piano che inquadra la madre del pescatore ucciso, la m.d.p. stacca e apre con il campo medio di un altro soggetto, anch'esso avvolto nel dolore, anche se garbato e silenzioso (raccordo formale). Si tratta di Satima, inginocchiata sulla sabbia del 'suo' deserto. La donna attende notizie; tiene in mano il cellulare e un foglietto di carta che guarda prima di comporre un numero e far partire la telefonata.

Raccordo di risposta che unisce questa sequenza alla precedente. Vi è stato un passaggio netto di luogo e di azione, ma la nuova scena appare come risposta alla sequenza di prima, poiché nella stanza dove Kidane è processato, squilla il telefono: è quello del jihadista che si era recato più volte a casa del pastore quando egli era assente. Dettagli delle mani che aprono il cellulare per vedere chi stia chiamando, poi primo piano del jihadista, al quale segue il primo piano di un giovane a cui l'uomo consegna il telefono gesticolando qualcosa. Il ragazzo esce dalla stanza del processo, mentre la m.d.p., invece, rimane ferma e si concentra sulla decisione del giudice (piano americano dei tre seduti alla cattedra) che noi spettatori scopriamo assieme a Satima: primo piano del giovane che le si presenta come l'autista di Abdelkerin. Dall'altro capo del telefono, Satima (primo piano) che ascolta: «Sono l'autista di Abdelkerin, ti do un messaggio da parte sua. Non può più fare niente. È tutto finito», poi riattacca il telefono. Così fa anche Satima (raccordo di continuità), in primo piano.

14. La sofferenza di kidane

Il giovane autista, ripreso in primo piano, rimane ancora un attimo immobile, pensieroso; segue il primo piano dell'oggetto della conversazione telefonica: Kidane, il quale chiede al traduttore di dire che egli è molto dispiaciuto per la morte di Amadù, che non voleva ucciderlo; poi di nuovo il suo pensiero va a Dio, che gli ha concesso ancora un giorno di vita e del quale egli accetterà ogni volere, e a sua figlia, della quale non vedrà più il volto e di questo si addolora tantissimo: «Perderò il volto di mia figlia e quello di mia moglie». A quel punto Kidane avverte i suoi giustizieri: una volta morto, quando non potrà più vedere né sua figlia né sua moglie, chiederà a Dio se loro, i suoi aguzzini, hanno figli e che li aiuti a capire la sua sofferenza.

Il regista utilizza il personaggio di Kidane per dire esplicitamente quello che gli altri personaggi hanno comunicato silenziosamente nel corso del film e diventa il portavoce di Sissako stesso che, con questa sua opera, denuncia l'orrore della Jihad.

Kidane esorta i suoi aguzzini a procedere con la sua esecuzione: «*Fatelo, sono pronto*».

15. Satima

La sequenza successiva si apre con Toya, a figura intera, seduta sulle dune nei dintorni di casa, posta sulla destra dell'inquadratura. La bambina scarabocchia sulla sabbia. Vediamo compiere la stessa gestualità dalla madre, inquadrata sempre a figura intera e spostata sulla sinistra (raccordo formale). Segue un campo totale che mostra le dune di sabbia e la mandria di mucche di Kidane guidate dal giovane Issan.

Le parole di Kidane non possono nulla contro la freddezza calcolata dei suoi aguzzini che si sono radunati per l'esecuzione.

Satima monta su di una motocicletta e lascia la figlia con una giovane donna che la stringe tra le sue braccia. Primo piano di Toya, poi della giovane donna, poi campo totale che mostra la motocicletta con Satima allontanarsi. Grazie alla soggettiva, noi spettatori abbiamo l'impressione di vedere esattamente ciò che vedono la bambina e la donna, così, per la durata dell'inquadratura, ci identifichiamo in loro.

16. Epilogo

La sequenza si apre sul primo piano di Kidane immobile, poi si volta. Uno degli aguzzini gli fa indicare la direzione della mecca; lui risponde di saperlo, perché quella è anche la direzione di sua figlia e di sua moglie. Di contrasto alla durezza e alla freddezza dei carcerieri, la m.d.p. mostra i primi piani dei familiari del pescatore morto e rivela la loro commozione.

Sono tutti in attesa della fucilata, quando entra in scena una motocicletta rumorosa (suono off, poi in quando entra in scena il mezzo): si tratta della motocicletta che era già passata e che si era recata sulle dune a prendere Satima, la quale in un attimo scende e corre verso suo marito che, a sua volta, le corre incontro. Parte una fucilata che colpisce entrambi, facendoli cadere a terra. I poliziotti iniziano a correre verso la motocicletta, mentre la gente comincia a disperdersi in tutte le direzioni. Kidane e Satima sono immobili, a terra, lui tocca il braccio della sua sposa.

Al termine del film torna in mente l'inizio: vi è circolarità tra la sequenza di apertura e quella finale, infatti, ritorna l'immagine della jeep che insegue qualcosa (prima la gazzella, ora un uomo). Ritorna l'immagine della gazzella che corre, simbolo di una natura che sopravvive e che lo fa indipendentemente dall'uomo. Anche Toya corre come la gazzella, lo stesso fa Issan. Come la gazzella, anche loro sono sopravvissuti. Primo piano e poi primissimo piano di Toya che, spaventata, continua a correre. Dissolvenza fino allo schermo nero (dissolvenza in chiusura: l'immagine scompare fino all'oscuramento totale del quadro) su cui compaiono i Titoli di coda.