

UNA VOCE FUORI DAL CORO

LA TRAVIATA, MY BROTHERS AND I

(Scheda a cura di Alberto Peraldo)

CREDITI

Regia: Yohan Manca.

Soggetto: liberamente ispirato alla pièce teatrale “Pourquoi mes freres et moi on est parti...” di Hédi Tillet de Clermont-Tonnerre.

Sceneggiatura: Yohan Manca.

Fotografia: Marco Graziaplena.

Montaggio: Clémence Diard.

Suoni: Cédric Berger, Mathieu Michaux, Olivier Guillaume.

Musiche: Bachar Mar-Khalifé, Maxence Dussère.

Scenografie: Jonathan Israel.

Costumi: Nadia Acimi.

Interpreti: Maël Rouin-Berrandou (Nour), Judith Chemla (Sarah), Dali Benssalah (Abel), Sofian Khammes (Mo), Moncef Farfar (Hédi), Luc Schwarz (Pietro), Olivier Loustau (Tonton Manu), Olga Milshtein (Julia), Loretta Fajeau-Leffray (Loretta)...

Prodotto da: Julien Madon, Camille Rich, Pierre Delaunay.

Produzione: A Single Man; Co-produzione Ad Vitamjm Jm Films; con la partecipazione di Canal + e Cine +; in associazione con Sofitvcine 8 e Manon 11; con il sostegno di Centre National Du Cinema e L’image Animee; con il sostegno di La Region Occitanie; in partecipazione con CNC.

Distribuzione (Italia): I Wonder Pictures e Unipol Biografilm Collection.

Origine: Francia.

Genere: Drammatico.

Anno di edizione: 2021.

Durata: 108 minuti.

Sinossi

Nour ha quattordici anni e vive nel quartiere popolare di una città francese affacciata sul Mediterraneo. È il più giovane di quattro fratelli maschi, figli di un immigrato italiano (morto da anni) e di madre nordafricana (malata terminale in coma irreversibile). Dentro l’appartamento di periferia abitato dalla famiglia convivono e spesso si scontrano le personalità dei quattro giovani uomini: Abel (il primogenito, severo e ombroso, oppresso dalle responsabilità del capofamiglia), Mo (gigolò accomodante e apparentemente frivolo), Hédi (giovane arrabbiato immischiato in piccole attività illegali), e Nour (riflessivo e sensibile).

L’estate è cominciata ma non si tratta di un periodo spensierato per il ragazzo, stretto come i fratelli in una quotidianità limitante e senza prospettive: le cure alla madre in coma (che i figli si ostinano ad accudire personalmente a casa, con amore e rispetto), i pochi guadagni derivati da lavori irregolari, le partite a calcetto sulla spiaggia, le liti domestiche alimentate da rabbia e frustrazioni reciproche.

L’unico ambito in cui Nour trova conforto è l’ascolto dell’opera lirica: uno studio musicale solitario e spontaneo (fruito unicamente mediante la navigazione su Internet dal computer di casa), che rappresenta per lui sia la memoria affettiva dei genitori (il padre cantava alla madre “Una furtiva lagrima” di Donizetti come dedica amorosa) sia l’espressione di una vocazione genuina, capace di superare i confini deprimenti dell’ambiente in cui vive.

Pertanto, quando il giovane s'imbatta per caso nel corso di "bel canto" frequentato dalle alunne della sua scuola, è irresistibilmente attratto dalla bellezza sprigionata dal repertorio lirico e dalle lezioni di Sarah. La giovane insegnante borghese, cantante d'opera professionista, è a sua volta colpita dal talento naturale e dall'intelligenza appassionata del ragazzino, e s'impegna affinché lui possa coltivare ed esprimere questo "tesoro nascosto", nonostante l'incomprensione e l'opposizione da parte di Abel.

Per Nour sarà un'estate di inevitabile maturazione, e di forti contrapposizioni: tra l'affetto controverso per la famiglia e il dolore per la perdita imminente della madre, tra il rispetto per le proprie radici e l'odio verso la casa-prigione, tra la potenza della voce di Pavarotti e il freddo suono dei monitor ospedalieri, tra la luce dorata riflessa dal mare e il buio seducente del teatro, tra l'abbraccio di un fratello e il coraggio di affrontare da solo una nuova possibile vita.

ANALISI SEQUENZE E MACROSEQUENZE

1. «*Quelli là sono i miei fratelli*» (00:00:00" - 00:05:03")

Alcune schermate con titoli e loghi si susseguono su sfondo nero, ad indicare i distributori italiani del film e i premi assegnati alla pellicola da festival prestigiosi. Quando poi compaiono alcune scritte a caratteri gialli, a indicare le realtà che hanno contribuito alla produzione del film, il campo sonoro viene gradualmente occupato dal suono fuori campo (off) delle onde marine, che diventa in campo (in) all'apparire della prima immagine: una bambina è inquadrata in campo lungo, frontale e a camera fissa, mentre gioca con la sabbia sul bagnasciuga di una spiaggia assolata, accompagnata da altri rumori ambientali (la sirena di una nave, le voci dei bagnanti, i versi dei gabbiani).

A questi suoni si accompagna, quindi, la voice over narrante del protagonista del film: «*Domani inizieranno le vacanze. Farà molto caldo. Non si potrà camminare scalzi. O forse sì, ma solo sulla spiaggia con i piedi bagnati*». La traiettoria di un pallone recuperato dall'acqua e lanciato sulla sabbia (raccordo sul movimento) ci avvicina alla partita di calcetto disputata da giovani uomini in costume da bagno. Il gioco è scandito da un brano over per voce e piano agile e incalzante, perfettamente in accordo con la velocità e l'energia dei giocatori inquadrati (parallelismo dinamico-ritmico): **“Ya Nas” del musicista libanese Bachar Mar-Khalifé**, il cui testo in lingua araba dà voce al desiderio inappagato e alla sete di felicità. Nel corso del film, “Ya Nas” verrà impiegato come motivo musicale ricorrente per caratterizzare il rapporto tra Nour e i suoi fratelli. Oltre che per il ritmo e il "colore" del brano, l'aderenza tra questa composizione e i personaggi del film è data anche da motivi etnici e culturali: Bachar Mar-Khalifé, classe 1983, è infatti un artista e una voce maschile (così come sono maschi tutti i fratelli del film), e canta in lingua araba (così come di provenienza araba è la madre dei personaggi).

Ecco la traduzione italiana del testo in arabo della canzone:

O gente, guidatemi sulla via del Paradiso

Un tempo assente dalla gioia di vivere

O calice, guidami alla cantina

Un tempo, dopo l'assenza, che porta gioia e divertimento

E la gente mi diceva, tesoro, non baciare

È come se la storia reggesse sulla propria trasparenza

L'ho incontrata in piazza e tutti ci hanno sentito

Abbiamo ballato e cantato e la polizia ci ha attaccato

Hai bussato, hai bussato, hai bussato, hai bussato e non mi hai dato da bere

Un tempo assente dalla vita gioiosa

Hai bussato, hai bussato, hai bussato, hai bussato e non mi hai dato da bere

Un tempo assente dalla vita gioiosa

Mi avete calpestato, mi avete calpestato, mi avete calpestato e non mi avete dato acqua da bere

Un tempo assente dalla vita gioiosa

Hai bussato, hai bussato, hai bussato, hai bussato e non mi hai dato da bere

Un tempo assente dalla vita gioiosa

Hai bussato, hai bussato, hai bussato, hai bussato e non mi hai dato da bere

Un tempo assente dalla vita gioiosa

Hai bussato, hai bussato, hai bussato, hai bussato e non mi hai dato da bere

Un tempo assente dalla vita gioiosa

Hai bussato, hai bussato, hai bussato, hai bussato e non mi hai dato da bere

Un tempo assente dalla vita gioiosa

Hai bussato, hai bussato, mi hai bussato, mi hai bussato e non mi hai dato da bere

Un tempo assente dalla vita gioiosa

*Hai bussato, hai bussato, hai bussato, hai bussato e non mi hai dato da bere
Un tempo assente dalla vita gioiosa
Hai bussato, hai bussato, hai bussato, hai bussato e non mi hai dato da bere
Un tempo assente dalla vita gioiosa
Un tempo assente dalla vita gioiosa
Un tempo assente dalla vita gioiosa*

«Domani il sole in spiaggia picchierà da morire. Come ogni anno, interi pezzi di pittura si staccheranno dalle finestre della vicina. Domani chiederò di poter lasciare la scuola, come mio fratello Hédi tre anni fa, e l'altro mio fratello, Mo, che adesso passa il tempo a mostrare gli addominali nella piscina dell'Hotel International. Sembra che la scuola non serva più a niente, qui. Quindi farò come loro: cercherò un lavoro. Se non ne trovo nessuno, beh, proverò a giocare a calcio. Oppure me ne andrò. Insomma, cambierò le cose». Il giovanissimo protagonista presenta se stesso, i suoi fratelli e il suo presente: incertezza e speranza per il domani, disillusione, timore di ricalcare le orme fallimentari di chi l'ha preceduto.

Il monologo è accompagnato da una serie di piani ravvicinati e di dettagli in movimento, molto rapidi e brevi, in cui la macchina da presa (m.d.p.) segue, con il teleobiettivo, i corpi dei giocatori attorno al pallone e al contatto con la sabbia, soffermando sui volti di Mo (belloccio palestrato) e di Hédi (adolescente magro e nervoso, con qualche anno in più di Nour). La m.d.p. è posizionata lungo il limite della spiaggia, a simulare il punto di vista di chi osserva da una certa distanza.

Una squadra è composta da bagnanti, presumibilmente turisti, dalla pelle chiara e dai capelli biondo-rossi; un'altra dai fratelli del protagonista e dai loro amici, ragazzi del posto, di origine marcatamente mediterranea. Altre inquadrature completano l'affresco dei frequentatori della spiaggia: famiglie, uomini interessati alla partita, coppie di età avanzata placidamente sedute al sole. Ci avviciniamo gradualmente (mediante un raccordo sull'asse) al protagonista (mostrato prima a figura intera e poi in primo piano): Nour (interpretato da **Maël Rouin-Berrandou**) è un quattordicenne magro, dal volto lungo e dalla carnagione scura (nel corso del film sapremo che la famiglia è di origine italiana e nordafricana); porta pantaloncini di jeans e una maglietta rossa avvolta sui capelli ricci e scuri, e rivolge i suoi penetranti occhi neri su ciò che lo circonda.

La musica extradiegetica e la voce narrante si interrompono, lasciando il posto alla voce in di Nour che si rivolge alla graziosa ragazzina seduta sul muretto ad un metro da lui. Ma la turista adolescente (bionda, dalla pelle chiarissima, probabilmente appartenente al gruppo che sta giocando a calcio contro i fratelli di Nour) dà poca confidenza al coetaneo e continua a digitare, annoiata, sul telefono cellulare a testa bassa. L'approccio amichevole e buffo con cui Nour tenta, senza successo, di rompere il ghiaccio parlando di sport, ci fornisce un primo profilo di Abel, il primogenito corrucciato e taurino, e al contempo ci mostra teneramente la condizione di marginalità di Nour e il suo desiderio di entrare in contatto con persone ed esperienze esterne al suo nucleo familiare.

Il pianoforte inquieto della canzone extradiegetica "Ya Nas" ritorna ad accompagnare la scena, mentre ci avviciniamo con la m.d.p. alla partita di calcetto, dove Hédi crolla a terra dolorante per un calcio alla gamba ed evoca un rigore. La regia ci mostra come i tre fratelli in campo, inquadrati con piani ravvicinati e una nervosa macchina a mano, rispondono alla situazione: Hédi protesta rabbiosamente, con atteggiamento vittimistico, spintonando gli avversari e calciando via il pallone, per poi allontanarsi rancoroso; Abel sospira corrucciato, mal sopportando la reazione scomposta di Hédi e neutralizzandolo, anche fisicamente; Mo minimizza e chiede a Nour di andare a recuperare la palla. Il piccolo è costretto, suo malgrado, a rientrare nell'instabile "orbita familiare" a cui appartiene. La voce e il piano di Bachar Mar-Khalifé si sospendono nuovamente, mentre l'immagine e il suono delle onde del mare fanno da sfondo al titolo del film in sovrimpressioni: **"UNA VOCE FUORI DAL CORO"**.

Se il titolo internazionale *La Traviata, My Brothers and I* (*Mes frères et moi* nell'edizione francese) presenta direttamente gli elementi su cui si articolano le dinamiche relazionali ed emozionali del film (il rapporto conflittuale tra il protagonista, i suoi fratelli e la passione per la musica lirica), il titolo italiano punta su un gioco di parole in riferimento ad una personalità che non è conforme all'ambiente sociale e familiare di origine, e che al contempo si esprime grazie al canto. L'ultima inquadratura della scena è un intenso, amaro primitivo piano di Nour, carico dello stato d'animo che la narrazione del film ha cominciato a comunicare allo spettatore.

PER SAPERNE DI PIÙ:

La location urbana

La città mediterranea che ospita l'ambientazione del film è **Sète**, in **Occitania**: la località francese, nota per il suo porto, non viene mai nominata nella narrazione del film.

A questo proposito, il regista e sceneggiatore **Yohan Manca** ha dichiarato:

«Ho fatto la scelta consapevole di non dare indicazioni sul dove della storia, perché potrebbe svolgersi ovunque. Il protagonista ha un accento neutro; ho evitato le pronunce troppo riconoscibili o tipiche, perché non volevo dare un "colorito" specifico al film. Cercavo un'universalità che lo rendesse lo specchio di qualsiasi periferia del mondo. È solo per caso che i miei protagonisti hanno origini nordafricane da parte di madre e italiane da parte di padre – io ho scelto gli attori, non le loro origini. I personaggi di Mo e Abel avrebbero potuto chiamarsi Marco o Nino ed essere nati a Napoli. D'altronde, vedendomi, c'è chi pensa che sia nordafricano, chi pachistano, chi argentino, ecc. Da dove vengono i personaggi non conta. Abbiamo tutti origini miste e, sempre più spesso, siamo "stranieri"; ci tenevo a inserire la multiculturalità nel film, è un elemento che dà speranza».

(Fonte: pressbook del film)

2. I confini di casa (00:05':04" - 00:08':41")

Nour cammina per le strade del suo quartiere, trasportando una grossa borsa di tela e un bottiglione di acqua potabile, salutano i vicini e Pierre, un ragazzo di colore amico della famiglia. La m.d.p procede con lui, prima mediante steadycam che avanza in parallelo, e poi alle sue spalle nei pressi di un palazzo affollato, in seguito con una panoramica su treppiede da sinistra verso destra. È l'ora del tramonto e gli abitanti della periferia (per lo più francesi di origine africana) ritornano a casa: i bambini corrono nei cortili, gli anziani giocano su tavolini da campeggio, le donne conversano. Sullo sfondo, scorgiamo un canale, dove sono attraccate piccole imbarcazioni, e un campo da calcio.

Nella scena successiva sono passate alcune ore: è notte nell'appartamento di famiglia, e Nour addenta una fetta d'anguria e si piazza davanti al computer per dedicarsi alla sua attività preferita: l'ascolto e la visione di arie d'opera (in celebri interpretazioni reperibili su YouTube o altre piattaforme) nella quiete della sua camera da letto (che, come vedremo più avanti, il ragazzino condivide con il fratello più grande Hédi, al momento assente). La scelta cade su **“Una furtiva lagrima”**, superbo brano del melodramma **“L'elisir d'amore”** composto da **Gaetano Donizetti** nel 1832, nell'interpretazione del tenore Giuseppe di Stefano con l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, diretta dal maestro Francesco Molinari-Pradelli (incisa su disco nel 1958).

Ecco il testo completo della romanza:

*Una furtiva lagrima
Negli occhi suoi spuntò,
Quelle festose giovani
Invidiar sembrò.*

*Che più cercando io vo?
Che più cercando io vo?
M'ama, sì, m'ama, lo vedo, lo vedo!
Un solo istante i palpiti
Del suo bel cor sentir!
I miei sospir confondere
Per poco ai suoi sospir!
I palpiti, i palpiti sentir,
Confondere i miei coi suoi sospir!
Cielo, si può morir...!
Di più non chiedo, non chiedo.
Ah! Cielo, si può, si può morir...!
Di più non chiedo, non chiedo.
Si può morir...
Si può morir d'amor!*

Una fruizione apparentemente solitaria si rivela, almeno nelle intenzioni del ragazzo, un ascolto condiviso: Nour si affretta ad entrare in una camera di fronte alla sua, avvolta nella penombra, e a controllare un monitor dove sono riportati i parametri vitali di una persona allettata, per poi alzare il volume delle casse e piazzarle in corridoio, rivolte verso il letto del “paziente” (musica acusmatica, cioè udibile senza che sia visibile la fonte sonora originaria). La m.d.p. non supera l'ingresso della stanza del malato, di cui vediamo solo la parte inferiore del corpo, immobile, avvolto dal lenzuolo. Poco dopo Mo irrompe nella camera di Nour (prendendolo bonariamente in giro per il reiterato ascolto della “lagna”), fiero del proprio look da seduttore (camicia hawaiana, occhiali da sole, pettorali scolpiti) e diretto alla festa notturna dell'Hotel International, suo “terreno di caccia” privilegiato. Poi, è la volta di Abel che, a testa bassa e fumando nervosamente, intima di abbassare il volume, ritira la merce presa per lui da Nour (il borsone di tela contiene una partita di t-shirt avvolte nella plastica) e liquida, con tono sprezzante, il motivo per cui Nour dichiara di voler diffondere la musica: capiamo che il paziente fuori campo è la madre dei ragazzi, presumibilmente in coma.

Abel passa poi a fare pressione a Nour sulla necessità che il ragazzo trovi lavoro per l'estate, e lo ammonisce di stare alla larga da una non meglio specificata attività gestita da Hédi. Quando, finalmente, Abel si congeda, è la volta del monitor medicale, che coi suoi allarmi sonori costringe Nour ad andare nella camera della madre per controllare i parametri vitali.

Alle informazioni e alle emozioni veicolate dai dialoghi si aggiungono quelle comunicate dai gesti e dalle espressioni degli attori (il seme sputato dal ragazzino quando Abel esce dalla stanza, il ripetuto stop sulla tastiera tutte le volte che la privacy viene violata, lo sguardo sognante di Nour rivolto alle “presenze” sonore rintracciate su Internet, la postura muscolare dei fratelli più grandi che incombono sul corpicino del più piccolo) e dalla scenografia (il caos colorato di quaderni e vestiti che stipano la stanza di Nour e Hédi; il pianoforte a muro coperto di figurine di calciatori; il corridoio disadorno, con la pareti e gli infissi scrostati).

3. «Vuoi venire a cantare con noi?» (00:08':42" - 00:18':55")

Il “lavoro con Pietro” a cui si riferisce Nour è un'attività di lavori, socialmente utili, promossa dal Comune cittadino e destinata a ragazzi problematici del quartiere. I cinque adolescenti, che svolgono controvoilà attività manuali di pulizia e manutenzione di spazi pubblici durante le vacanze scolastiche, sono controllati da Pietro, un uomo burbero e grossolano che spedisce Nour a rimbancare i corridoi della scuola, in mezzo alle aule occupate dalle attività extracurricolari estive.

Mentre si sforza di imbiancare la parte superiore di una parete dall'alto di una scala, Nour si ferma incredulo quando sente l'inconfondibile voce di **Luciano Pavarotti** provenire da una classe, per poi avvicinarsi di sottocchi, usando la scala per spiare dal lucernario.

Mediante la soggettiva del ragazzo, scorgiamo dall'alto l'interno di un'aula, avvolta da una luce rossa soffusa (grazie al sole filtrato dalle tende colorate), dove alcune ragazze sono sedute a contemplare l'esibizione del tenore registrata su DVD e diffusa da una vecchia TV a tubo catodico collegata a un impianto stereo. Una giovane insegnante è appoggiata a un pianoforte e guarda anche lei lo schermo televisivo, che trasmette la più celebre delle performance live di Pavarotti: **“Nessun dorma”**, formidabile romanza appartenente all'opera **“Turandot”** di **Giacomo Puccini**.

L'intensità straordinaria dell'interpretazione del grande tenore italiano e l'effetto di irresistibile magnetismo suscitato nell'animo di Nour sono espressi cinematograficamente da due riprese con zoom-in che si alternano nel montaggio: una ripresa dal basso verso l'alto, in cui la m.d.p. – posizionata accanto alla TV e diretta al volto del ragazzo – restringe il campo fino a isolare gli occhi di Nour, e una sua soggettiva, dall'alto verso il basso, dove il campo si riduce progressivamente passando dal totale dell'aula al primo piano del cantante al centro dello schermo televisivo. Con comica sorpresa, l'emozione dell'apice musicale è interrotta dal brutale Pietro, che sorprende Nour facendolo letteralmente sparire dal campo visivo.

Accorsa per il frastuono in corridoio, Sarah, la graziosa insegnante di canto dagli occhi azzurri (interpretata dall'attrice e cantante **Judith Chemla**), non si cura delle scuse e dei rimproveri di Pietro e rivolge la sua attenzione su Nour che, con la coda tra le gambe, è tornato a lavorare in fondo al corridoio. Sarah lo raggiunge, cerca di vincere la ritrosia del ragazzino e lo invita a unirsi alla classe, lasciando la porta aperta.

Quando Nour si presenta sulla soglia dell'aula, viene sottoposto al “rito di iniziazione” degli studenti: l'esecuzione immediata di un brano cantato. L'imbarazzo di Nour è troppo forte per consentirgli di varcare la soglia: il ragazzo rimane fuori, sotto il controluce bianco del corridoio, con addosso il gilet giallo fuori misura che lo marchia come un condannato ai lavori forzati, sotto gli occhi divertiti di un gruppo di sue coetanee e alla mercé della maestra che lo incalza a cantare in pubblico. Pertanto, l'esecuzione di “Una furtiva lagrima” risulta un suono diegetico “off” per gli sguardi dell'insegnante e delle allieve, poiché Nour concede la sua voce ma si sottrae alla vista, e solo noi spettatori possiamo assistere alla rigidità del suo corpo incurvato (che Sarah, da vera esperta, coglie grazie alla sola espressione vocale del ragazzo). Alle prime correzioni della docente, Nour si congeda bruscamente, mentre Sarah lo invita a ritornare alle prossime lezioni (il lunedì e il giovedì).

In montaggio parallelo, assistiamo, nella prima parte della sequenza, ad un'azione ambientata nella medesima mattina, ma in un altro luogo: la casa della famiglia, dove Mo e Abel accudiscono la madre assieme ad un'infermiera professionista. Il riserbo con cui il regista Yohan Manca decide di avvicinarsi gradualmente al corpo della donna in coma, e al “suo” spazio, è segno di profondo rispetto per la condizione, personale e familiare, che sta raccontando. La m.d.p. fa un passo in avanti rispetto alla scena “domestica” precedente: rimaniamo sulla soglia della camera da letto, dove possiamo intravedere il volto della donna “addormentata” sotto il tenue controluce della finestra. Cogliamo, con discrezione, la caparbia dedizione con cui i figli maggiori accudiscono la madre. Mo ne deterge il corpo con una spugna e, alla fine della cura, bacia teneramente il volto immobile della donna. Abel si scusa, imbarazzato per il ritardo nel pagamento all'infermiera Martine, e al contempo rifiuta categoricamente la proposta dello zio – il fratello della madre – secondo cui la donna dovrebbe essere trasferita in un struttura apposita per le cure palliative.

La cura “h 24” della malata è un grande costo per i suoi figli, in termini economici, di energie, e di tempo, ma la volontà di non separarsi da lei è più forte di tutto.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Luciano Pavarotti

Tenore italiano (Modena 1935 - ivi 2007). Allievo di A. Pola e E. Campogalliani, ha esordito nel 1961 a Reggio nell'Emilia con "La Bohème". Dotato di ampia tessitura vocale e nitida dizione, è stato apprezzatissimo protagonista di opere di Bellini ("I Puritani"), Donizetti ("Lucia di Lammermoor", "Elisir d'amore"), Verdi ("Un ballo in maschera") e Puccini ("La Bohème", "Tosca"), che ha interpretato nei maggiori teatri del mondo (Scala di Milano, Covent Garden di Londra, Metropolitan di New York, ecc.).

Dal 1992 al 2003 è stato promotore del "Pavarotti & friends", evento a scopo benefico che ha riunito i migliori artisti della scena musicale italiana e internazionale. Nel marzo 2004 ha dato l'addio all'opera con un'ultima esibizione nella "Tosca", al Metropolitan di New York. Nel 2006 ha cantato, in via eccezionale, alla cerimonia di inaugurazione dei giochi olimpici invernali di Torino. Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana dal 1988, il Ministero per i Beni e le Attività culturali, nel 2007, gli ha assegnato il premio per l'Eccellenza nella cultura.

Nel 2022 gli è stata attribuita una stella nella celebre Hollywood Walk of Fame.

(Fonte: *Treccani.it*)

4. Una mattina come tante (00:18':56" - 00:23':40")

Abel è seduto al tavolo della cucina, nelle prime ore del mattino, ripreso in campo medio a camera fissa, e occupa il lato sinistro dell'inquadratura. Tra una sigaretta e una tazza di caffè, il suo volto è sempre carico di tensione, e i suoi pensieri rivolti a ciò che ognuno dei fratelli deve compiere nell'arco della giornata. Hédi entra in campo sul lato destro del quadro, consegna – anzi getta con fastidio – delle banconote sul tavolo, ed esce di casa sbattendo la porta. Senza rivolgergli lo sguardo, Abel mette i soldi in una busta, sveglia Nour e lo incarica di andare a prendere l'acqua potabile, sveglia Mo (ancora frastornato dall'ultima "notte brava") e gli ricorda di versare la sua "quota" per le medicine della madre. Il disagio e la precarietà in cui vivono i fratelli si riflette anche nell'arredo della casa, utilizzata come una semplice tana funzionale alle attività domestiche basilari (dormire, mangiare, lavarsi) e priva di qualsiasi nota di calore o di personalità.

I mobili, le stoviglie, gli infissi sono vecchi e consunti. Il corridoio è un passaggio stretto e spoglio, che delimita le stanze da letto (l'unico spazio privato di ciascun fratello). La camera di Mo è occupata da un letto, una cassetiera sgangherata e una collezione di bottiglie vuote.

Anche le strade del quartiere appaiono esauste sotto il sole estivo: Nour passa accanto a furgoni scalcinati ed erbe secche, assiste all'ennesima avaria della barchetta pilotata da un residente, e a un tratto viene avvicinato da alcuni uomini a bordo di una lucida auto sportiva, che lo interrogano violentemente intimandogli di metterli in comunicazione con Hédi. Il volto di questi criminali sfuggenti ci viene appena mostrato, come a indicarci che vivono nell'ombra e come la loro identità non sia rilevante nell'ambito della nostra storia.

I percorsi quotidiani dei quattro fratelli procedono paralleli e separati gli uni dagli altri, almeno fino al manifestarsi di interferenze che accendono l'ennesimo contrasto.

Le note dell'orchestra, a tempo di valzer, di "**Libiamo, ne' lieti calici**" tratte da "**La Traviata**" di **Giuseppe Verdi** si diffondono dallo stereo di Nour (nell'interpretazione vocale dell'immane Pavarotti) che sta imparando il testo grazie al fascicolo offertogli da Sarah, fino a che Mo non protesta e chiede di poter dormire in pace.

Abel sta trattando al telefono animatamente sul prezzo delle t-shirt delle squadre di calcio che è solito smerciare. Hédi, al quale Nour consegna il messaggio degli spacciatori, reagisce aggredendo il fratellino e facendogli il terzo grado. Abel interviene in difesa di Nour, spingendo via Hédi con altrettanta violenza e intimandogli di non coinvolgere il piccolo nei suoi guai.

Pur essendo protettivo nei confronti del fratello più giovane, Abel non mostra mai tenerezza nei suoi confronti e, appena ristabilita la gerarchia familiare, si richiude nella sua scorsa di fredda severità.

Dopo questo ennesimo scorcio casalingo, carico di tensioni e squallore (sensazioni acuite dalla fotografia e dalle riprese del film, che mostrano una casa buia e opprimente, come nella lite nel corridoio, dove le pareti sono così strette da escludere parte dell'azione dal campo visivo), siamo attratti dalla medesima pulsione vitale di Nour che, con la scusa di andare al turno di lavoro "socialmente utile", "evade" di casa per recarsi alla lezione di canto lirico.

PER SAPERNE DI PIÙ:

L'appartamento

«L'appartamento somiglia a quello in cui sono cresciuto, come disposizione delle stanze, ecc., ma non solo. In questi tipi di case, i giovani vivono a lungo con i propri genitori, in quanto non hanno i mezzi per emanciparsi. Rimangono nella cameretta di quando erano bambini e dormono nel letto di quando avevano quindici anni. L'appartamento simboleggia l'impossibilità di andarsene, di lasciarsi alle spalle le proprie abitudini, di liberarsi dai codici di questi quartieri limitanti. Inoltre, volevo sfruttarlo per parlare delle famiglie che si sono stabilite in certi quartieri negli anni Sessanta e non se ne sono più andate. Nella casa del film, si percepisce il peso dei decenni passati nello stesso posto, strato dopo strato. La carta da parati logora e vecchia, le figurine dei calciatori attaccate al pianoforte che nessuno tocca da anni, sezioni di muro con ritocchi di vernice, ecc. Tutti questi dettagli testimoniano la relazione tra lo spazio e il tempo».

(Fonte: il regista Yohan Manca, dal pressbook del film)

5. Lo strumento del cantante (00:23':41" - 00:28':03")

Libertà e passione scaturiscono dalla habanera (composizione musicale simile al tango) che fa da base sonora alla nuova sequenza: "**L'amour est un oiseau rebelle**", dall'Atto I della "**Carmen**" (opéra-comique composta da **Georges Bizet** nel 1873/74), nella versione eseguita dal soprano **Maria Callas** e dalla Orchestre National de la Radiodiffusion Française diretta da Georges Prêtre (pubblicata nel 1964).

Il brano è utilizzato inizialmente in funzione extradiegetica nelle prime due brevissime scene.

La prima è composta dai dettagli delle foto appese ad una parete della casa: la giovane madre è seduta in poltrona, intenta ad allattare un infante; Abel è un ragazzino dallo sguardo fiero; Hédi appare come un bambino spensierato; un uomo (forse il padre, di cui non sappiamo ancora nulla) ha tra le mani un'aragosta, esibita come un trofeo; l'acqua chiara della scogliera da cui tuffarsi; una spiaggia, con una barca blu e una Renault 4 parcheggiata. Ricordi affettivi di un passato che pesa sui personaggi per ciò che si è consumato e perduto.

Nella seconda scena, Nour irrompe di corsa nel cortile della scuola, dove Pietro sta cominciando la giornata di lavori coordinando un gruppo di adulti. Nonostante la contrarietà del responsabile, Nour afferra un gilet giallo e, fingendo di portarsi avanti con il lavoro, "s'imbuca" nella scuola.

La musica ora è diegetica, poiché è diffusa dallo stereo della classe di canto (fonte acusmatica) e Nour corre a "raggiungere" questo canto poderoso, superando con facilità l'ultimo ostacolo: un compagno di scuola, in kimono da judo, che lo deride per la frequentazione del corso di canto, e che viene prontamente scacciato dal protagonista.

All'interno dell'aula le studentesse (inquadrate in mezzo primo piano e primo piano) si divertono nell'assistere alla performance di Sarah, che si muove per la stanza "dando corpo" alla voce della "Divina", sottolineando l'intensità straordinaria dell'esecuzione: *«Sentite come parla quando canta? Dà VITA a quello che fa, diventa tutto vero!».*

Sarah si riprende dall'estasi dell'ascolto, ringrazia la studentessa Loretta per la scelta del brano, e accoglie Nour, raccomandandogli di non arrivare più in ritardo.

È il momento degli esercizi di respirazione: «*Forza, alzatevi: prendete energia dai piedi, ispirate profondamente e espirate con una sssssssss... che duri il più a lungo possibile*». La m.d.p. inquadra le espressioni delle giovani studentesse, alle prese con le “cannucce da espirazione”, e il volto di Nour, intento principalmente ad osservare e ad ambientarsi nel nuovo contesto di apprendimento: «*Sei troppo rigido, non è apnea, Nour, dai! Sei bloccato...* ».

Tutta la scena è realizzata utilizzando la camera a mano che, con la sue lieve instabilità, comunica allo spettatore l'imperfezione e l'energia inquieta dei giovani studenti, ripresi in mezzo primo piano frontalmente. Sarah è sempre vista mediante semi-soggettive degli studenti, cioè come se si trovasse sulla spalla di uno di loro, per far sì che lo spettatore si immedesima con il punto di vista di chi sta apprendendo.

L'esercizio successivo consente al ragazzo di rilassarsi... e di far sentire la propria voce. Il buffo “Ya-ya-ya-ya-ya” intonato con il piano da Sarah viene eseguito da Loretta, da Julia, e da Nour, sulla cui esecuzione l'insegnante si sofferma: Nour canta con intonazione precisa, “sempre più in alto”, rivelando un'estensione vocale inaspettata, che diverte e sorprende le compagne, l'insegnante e lui stesso. Le osservazioni e gli incoraggiamenti di Sarah, maestra accogliente e attenta a cogliere le specifiche istanze di ogni allievo, sono le prime tracce sul percorso didattico dello studente.

Nour: «*Io imito e basta*».

Sarah: «*Bravo! Anch'io quando ho iniziato imitavo i cantanti per far ridere tutti... e alle fine, senza rendermene conto, ho trovato la mia voce. Quindi continuiamo a imitare, se sei d'accordo. Il riscaldamento serve anche a questo. Lo strumento del cantante è il suo corpo, non ha altro, è lui che vi aiuterà ad aumentare la capacità respiratoria e ad allungare il respiro.*»

PER SAPERNE DI PIÙ:

Maria Callas

Nome d'arte di Maria Cecilia Sophia Kalogeropoulos, soprano, nata a New York il 3 dicembre 1923 da genitori greci e morta a Parigi il 16 settembre 1977. È concordemente considerata la voce di soprano lirico-drammatico che ha rivoluzionato a metà del 20° secolo gli standard interpretativi del melodramma romantico e verista, e proprio a questo si deve la scelta che Pier Paolo Pasolini fece di lei come attrice protagonista nel film *Medea* (1969).

In possesso di un'eccezionale tessitura d'emissione, dai bassi da contralto ai sovracuti del soprano leggero, ha unito la perfezione tecnica a una sorprendente capacità di penetrazione psicologica dei personaggi scelti. La sua carriera vocale, dopo gli studi compiuti con il soprano Elvira de Hidalgo, si sviluppò fra la stagione estiva del 1947, con il debutto italiano all'Arena di Verona in “La Gioconda” di A. Ponchielli, e i primi anni Sessanta. Un indebolimento delle corde vocali, la cui causa fu appunto leggendariamente attribuita a un eccessivo dimagrimento fisico, originato da obbedienza alla moda, la costrinse a limitare via via le proprie apparizioni in pubblico. Si ricorda soltanto qualche raro concerto (famoso quello al Covent Garden di Londra nel 1964), dove ai limiti dell'ugola supplì con la vitalità inalterata del proprio carisma. Il suo repertorio comprendeva Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi e Puccini, ma spaziò anche da Wagner a Bizet. Restituì in tal modo legittimità filologica al bel canto tradizionale definendone a ogni passo la necessità drammatica, riportando al successo alcune opere dimenticate come “Macbeth” di G. Verdi, “La vestale” di G. Spontini, “Il turco in Italia” di G. Rossini, dove mostrò sottili qualità comiche, “Medea” di L. Cherubini e “Anna Bolena” di G. Donizetti. Proprio all'interpretazione di questo personaggio doloroso, si legò il suo rapporto con il cinema. Pasolini la scelse come protagonista nella propria trascrizione su schermo della tragedia di Euripide, *Medea*. Il personaggio di Medea fu trasformato dal poeta-regista in un'icona della madre mediterranea, segnata da veggenza e passioni che la rendono aliena a ogni suggestione della civiltà, una madre che è natura, ma natura matrigna.

Il soprano seppe calibrare il nuovo profilo del personaggio all'interno della cifra barbarica e magica che i costumi di Piero Tosi incastonavano. Trascrisse, cioè, nella gestualità che i campi fissi dello stile visivo di Pasolini richiedevano, gli accenti bruniti con i quali aveva dato corpo all'eroina di Cherubini, rinnovando, in un ambito affatto diverso come quello del cinema, lo smalto conquistato sulla scena lirica. Il rapporto fra la Callas e Pasolini si tinse di un'affettuosità che rasentò l'innamoramento: fu un peculiare confronto dentro cui può cogliersi l'indiretta spiegazione del tratteggio interpretativo della figura filmica di Medea (“ridondante”, scrisse anche Pasolini, “e non fondata sugli endoxa, ma ridondante in sé”).

L'improvvisa morte a Parigi fu per il mito “Callas” ragione di rinnovato nutrimento. Di sicuro è vero che il culto della 'divina' aveva ormai necessità di altra cornice che non quella giustificata dalla presenza fisica.

(Fonte: *Treccani.it*)

6. I soldi per le medicine (00:28':04" - 00:32':31")

Le parole di Sarah risuonano ancora nelle orecchie di Nour, e di noi spettatori, quando la realtà al di fuori del corso musicale lo aggredisce duramente: Hédi sorprende Nour per strada e gli preleva con la forza la busta, affidatagli da Abel, con i soldi destinati all'acquisto dei farmaci per la madre. Nella scena seguente, la m.d.p. rimane all'esterno della farmacia dove è entrato Nour, ma, benché le voci dei personaggi non siano udibili, l'azione è evidente grazie ai loro gesti: il ragazzino è stato sorpreso dal personale del negozio nel tentativo di rubare le medicine, e viene quindi redarguito e scacciato energicamente.

L'inevitabile “resa dei conti” avviene nel salotto di casa. Nour è sullo sfondo dell'inquadratura, in piano americano, seduto sul divano a testa bassa, mentre vicino alla m.d.p. vediamo fuori fuoco il profilo di Mo, chino sopra un piatto di spaghetti al ketchup, e il braccio di Abel, intento a versarsi un bicchiere di whisky. Nell'inquadratura successiva, in raccordo sul gesto di Abel, la camera è posizionata dietro al divano, in basso, per farci immedesimare con il punto di vista del povero Nour, schiacciato dall'ira di Abel, a cui il piccolo ha raccontato di aver smarrito la busta. Benché Nour non voglia confessare di essere stato derubato da Hédi, la sua versione dura poco: Abel intuisce la verità, e lo smarrimento che appare sul volto del ragazzino è una chiara conferma.

Quando Hédi fa ritorno a casa, Mo tenta di calmare gli animi proponendo di racimolare personalmente i soldi, ma Abel è irrefrenabile, e salta addosso a Hédi, facendogli sbattere la testa contro il tavolo da pranzo. Mo interviene a dividere Abel, che minaccia di morte Hédi e gli ordina di restituire i soldi, da quest'ultimo che, con la testa sanguinante, rivendica il suo diritto alla sopravvivenza (dal momento che i soldi sono serviti a sdebitarsi con i criminali che minacciavano di ucciderlo) contrapposta a quella della madre, destinata comunque a morire presto, come già è accaduto al padre. Abel esce di casa furente, dando modo a Mo di curare e confortare Hédi, che si abbandona a un pianto pieno di sofferenza e paura. Nour, che ha assistito in disparte a tutta la terribile scena, pronuncia un'unica struggente frase per confermare a Hédi la sua imparzialità: «*Giuro che non ho detto nulla*».

Nella scena a cui abbiamo assistito, il giovane regista **Yohan Manca** (qui al suo primo lungometraggio) riesce a trasmettere al pubblico un'impressionante intensità drammatica, in virtù di una sapiente direzione degli attori emergenti: **Dali Benssalah** (Abel) e **Sofian Khammes** (Mo), e dell'esordiente **Moncef Farfar** (Hédi), che mettono in relazione i propri personaggi all'interno dello spazio filmico con l'incontro/scontro di tre corpi e di tre personalità differenti.

Lo spettatore è immerso in un ambiente realistico, grazie al contributo del trucco (le occhiaie sempre più livide di Abel, il sangue che macchia il viso delicato di Hédi), della fotografia (la luce gialla al centro della stanza che illumina, sul finale, il corpo di Mo piegato a proteggere quello

oscurato di Hédi), del suono (il tesissimo silenzio iniziale, le grida furenti, i cocci di vetro calpestati), del montaggio (che alterna lo scontro visto da Nour a rapidi primi piani di quest'ultimo, la cui apprensione lo spinge a chiudere la finestra per non allarmare i vicini).

Anche in questa scena, il ruolo del piccolo Nour è quello di assistere a una realtà a cui appartiene suo malgrado, e che lo tiene per lo più ai margini, e di elaborarla con intelligenza, sforzandosi di rimanere onesto e al contempo di non soffocare quella linfa vitale che l'esistenza sta strappando via dalle anime dei fratelli.

7. «Vorrei cantarla per mia madre» (00:32':32" - 00:38':32")

Un po' di leggerezza: il buffo primo piano di Nour fa sorridere noi spettatori e le compagne di corso, dal momento che il ragazzo, illuminato dalla luce rosata dell'aula di canto, tiene sulla testa un sacchetto pieno di noccioli e soffia contemporaneamente in una pipa giocattolo, tenendo sospesa in aria una pallina di plastica.

All'esercizio di respirazione fa seguito un suggerimento "ispirazionale" di Sarah, che invita Nour a pensare al suo piatto preferito quando prende fiato per cantare. La prima strofa di "Una furtiva lagrima" esce dalle labbra e dalla gola di Nour con rinnovata qualità tecnica e espressiva. Sarah si complimenta ed assegna un nuovo compito a casa: Nour dovrà imparare il testo del "brindisi" de "La Traviata". La scena è composta principalmente dai mezzi primi piani dell'allievo e dell'insegnante che si alternano in campo-controcampo, con un breve inserimento del mezzo primo piano di Julia, da cui notiamo un genuino interesse nei confronti di Nour.

La scena successiva è avvolta in una confortante oscurità estiva: ci troviamo sul lungomare, alla sera, e siamo vicini ai volti di Nour e Julia, seduti sul muretto a dividersi una pizza. Il silenzio è rotto sporadicamente dal passaggio di qualche veicolo, che Nour ha il compito di segnalare a voce alta a Hédi, intento a vendere sostanze stupefacenti ai turisti, nel buio della spiaggia. Julia e Nour si scambiano impressioni e confidenze: la conoscenza del repertorio operistico, il prestigio professionale di Sarah, e l'origine del desiderio di cantare. Le motivazioni di Nour sono al contempo semplici (l'emulazione di Pavarotti) e intime (la rievocazione del padre di origine italiana – anzi emiliana – che conquistò il cuore della madre con il canto lirico). Quando Nour confessa: «*Vorrei cantarla per mia madre*», Julia rimane colpita, e lo guarda in silenzio, appena prima che i fuochi d'artificio attraversino il cielo come giganteschi, aerei fiori di luce, mentre la m.d.p. si muove con una panoramica verticale verso l'alto passando dalle silhouette dei due adolescenti al cielo dietro di loro.

Oltre ad avere una funzione evocativa (le esplosioni luminose salgono leggere verso l'alto come il desiderio canoro di Nour dedicato al padre scomparso), l'immagine dei fuochi d'artificio consente anche di passare fluidamente da una scena all'altra mediante l'espedito del montaggio formale, vale a dire accostando due immagini che raffigurano due forme simili (due esplosioni di fuochi nel cielo notturno): il campo lunghissimo in cui si intravedono i profili delle palme e delle case e la panoramica dall'alto al basso in cui si passa dai "fiori di fuoco" alle mezze figure di Nour e Hédi, che passeggiano sotto i lampioni, verso casa.

Hédi appare più calmo e vulnerabile: divide il guadagno e il cibo con Nour, si muove piano, ed è "segnato" dalla larga fasciatura alla testa. Quando una volante della polizia li nota e si getta al loro inseguimento, i due fratelli corrono a perdifiato lungo i viali alberati, e riescono a far perdere le loro tracce nascondendosi nelle siepi ornamentali. Il rifugio si rivela sia comicamente buffo (le piante pungono il sedere di Nour) sia destabilizzante, quando lo sguardo dei fratelli incrocia quello di due coetanei, che abitano l'elegante villetta con piscina oltre i cespugli. I quattro ragazzi si guardano per un attimo in silenzio, immobili per la sorpresa, separati da pochi metri e da un enorme divario economico e sociale.

8. Disciplina, tute e batterie (00:38':33" - 00:49':00")

Un nuovo giorno viene introdotto da un campo lungo che ci mostra uno scorcio di paesaggio del quartiere popolare, avvolto dalla quiete e dalla luce fredda dell'alba, con la m.d.p. piazzata sulla terrazza di un piano alto (forse quella dell'appartamento della famiglia): al centro c'è la piccola baia con alcune barchette attraccate; i lati sono chiusi dai balconi di ringhiera, con l'intonaco scolorito e il bucato appeso ai fili. Dietro la massa scura degli alberi, s'intravede il mare.

La luce del mattino si diffonde nella camera da letto dei due fratelli minori: Nour, ancora insonnolito, compie i suoi esercizi di respirazione, sotto gli occhi increduli di Hédi, intento a sfamare i pesci nell'acquario. Come per il paesaggio precedente, lo sguardo dello spettatore è nettamente delimitato da barriere laterali che chiudono lo spazio (la sagoma dello stipite fuori fuoco sulla sinistra e l'acquario a destra). La prospettiva è data unicamente dai due piani prospettici su cui si trovano i personaggi (Nour sullo sfondo, Hédi davanti). La profondità dell'ambiente è ulteriormente compressa dalla parete di fondo, uniforme e neutra, e dal movimento finale di Hédi, che uscendo dalla stanza viene verso la m.d.p., "impallandola" brevemente.

Questo uso attento dell'ambito scenografico contribuisce a farci sentire la pressione vissuta da chi abita queste case: limiti urbanistici e architettonici che si ripercuotono sulle posture, sugli umori, sui comportamenti.

Nel primo pomeriggio, Nour è al lavoro con i "ragazzi di Pietro". Con l'abituale grettezza, il massiccio responsabile impartisce ordini e minacce seduto su di una sdraio e al riparo di un ombrellone, mentre i giovani sono chini sotto il sole, atti a raccogliere i rifiuti in una sterpaglia maleodorante. Solo Nour sta lavorando energicamente fin dal mattino, e con un obiettivo preciso: mettersi in buona luce per ottenere una "pausa pipì" fino alla scuola.

Quando Nour entra nell'aula di canto, in ritardo e sudato, viene redarguito seccamente da Sarah, personalmente affaticata. Nasce un alterco tra la maestra e l'allievo: gli sforzi di Sarah sono per Nour "sacrifici da borghese", paragonati ai rischi che deve correre lui per frequentare le lezioni. Allontanato dalla lezione per la sua insolenza, Nour si sente incompreso e frustrato. Si ritira in disparte sugli scogli del porticciolo, a gettare erbacce nell'acqua, e la sua solitudine è alimentata dallo squallore del contesto, mostrato in brevi inquadrature: il piccolo molo pericolante, gli scorci delle terrazze ingombre di vestiti e di biciclette (ma prive di persone) che incombono dall'alto, nella calura estiva, dove le uniche presenze viventi sono date da suoni diegetici lontani (le grida dei gabbiani e il vociare dei bambini).

Nello stesso pomeriggio, in un altro luogo del quartiere, avviene un incontro commerciale nel magazzino/garage dove Abel vende "informalmente" abbigliamento sportivo. Il cliente è Pietro, che tenta di farsi regalare della merce in cambio di informazioni riservate (riferite in maniera approssimativa) sulla condotta di Nour. Abel viene così a sapere che Nour ha abbandonato i turni di lavoro sociale per frequentare il corso settimanale di canto a scuola. Il dialogo è organizzato in un netto campo-controcampo che rimarca le differenze tra i due personaggi. Pietro è incerto, falsamente gentile, e il suo corpo fuori forma (con la pelle pallida e flaccida, e i lunghi capelli untati) è vestito di bianco ed è rischiarato da un fastidioso controluce proveniente dall'esterno. Abel è conciso, essenziale, tiene gli occhi bassi e guarda fisso il suo interlocutore solo quando deve fargli capire che non gli è concesso alcuno sconto; scuri sono la sua pelle, il suo abbigliamento, la bellezza tenebrosa del volto; il suo corpo muscoloso e compatto, con il cranio rasato, si muove nell'oscurità del magazzino.

Una ripresa dinamica (eseguita con steadycam oppure con camera a spalla) accompagna Nour che ritorna sui suoi passi per ricucire lo "strappo" con l'insegnante. Tutte le compagne della classe lo

squadrano, spettegolando sul suo comportamento, all'infuori di Julia, che si congeda con un tenero bacio di incoraggiamento.

Nour si avvicina a Sarah, che accetta di buon grado le sue scuse e lo riaccoglie nel corso. Nour sorprende ed emoziona sia la donna che noi spettatori, guardando la maestra negli occhi e chinandosi oltre l'abitacolo dell'auto per abbracciarla. È un abbraccio che esprime gratitudine e cerca calore e conforto. Sarah lo accoglie con grazia, con una dolce carezza sulla spalla.

Ma ecco un'emergenza inaspettata: Sarah rischia di perdere le prove per l'opera in teatro, dall'altra parte della città, a causa del furto della batteria dell'auto. Chi potrà aiutarla?

La m.d.p. sfreccia sull'asfalto grazie ad un camera-car che ci mostra la soluzione: Mo, in ciabatte, costume da bagno e camicia spalancata sul forte petto, è alla guida della sua poderosa motocicletta, sulla strada parallela al mare, tra alberi e canali, e dietro di lui ci sono Sarah (che, per cavalleria, indossa l'unico casco a disposizione) e Nour. La scena risulta divertente grazie all'inaspettata presenza di Mo, il personaggio che insaporisce il film con il suo carattere "da commedia", e che Nour è costretto ad allertare, mettendolo a conoscenza della sua attività didattica "segreta".

All'apparire dello strano trio a cavallo della moto, lo spettatore rimane piacevolmente sorpreso, intuendo come questo soccorso darà modo al ragazzone donnaiolo e vanesio di mettersi in bella mostra. E Mo, a missione compiuta, non si smentisce, sfruttando Nour come pubblico: loda il fondoschiena di Sarah, ne esalta la bellezza (benché non sia una "supergnocca"), e assicura che lei non è immune al suo fascino, per come lo guardava (secondo lui) nello specchietto retrovisore.

Il percorso di ritorno a casa è l'occasione per una conversazione, concisa ma importante, tra i due fratelli: Nour riflette in silenzio, guardando il paesaggio spoglio ma aperto che scorre sotto i suoi occhi (alcune soggettive ci mostrano il mare sullo sfondo, piccole costruzioni di cemento abbandonate, gli arbusti e le reti a bordo strada), poi confida a Mo la sua volontà di abbandonare la scuola, di andare lontano e di fare ciò che gli piace. Mo risponde con il consueto, pragmatico buonsenso: Nour dovrà andare a scuola fino a sedici anni o dovrà fare un apprendistato professionale (come Mo stesso, diventato "maestro della preparazione delle carni"), e dovrà comunque ubbidire ad Abel, che non gli permetterà di allontanarsi da casa finché la mamma è in vita. A Nour non resta che condividere con il fratello l'auricolare da cui si diffonde la soave allegria de "La Traviata". La musica si libra verso il cielo: passa da diegetica a extradiegetica, mentre la m.d.p. si solleva da terra grazie ad una ripresa aerea (realizzata probabilmente con un drone) che mostra, in campo lungo, la strada su cui corre la moto, fiancheggiata dallo specchio d'acqua di un canale.

È l'inizio di una sequenza caratterizzata dal montaggio parallelo (che mette in relazione luoghi e situazioni indipendenti tra loro che si svolgono in tempi ravvicinati) grazie a cui ci vengono mostrati persone (tra cui i quattro fratelli), attività e luoghi del quartiere, sintetizzati in un'ellissi temporale che copre le ore del tramonto.

La medesima musica extradiegetica viene mantenuta come ponte sonoro con la funzione di unificare non solo i luoghi e le persone, ma anche la vitalità degli abitanti che, sul finire della giornata, nonostante le fatiche e le preoccupazioni quotidiane, trovano il modo di incontrarsi, rigenerarsi, condividere: giocando a calcetto, tuffandosi in mare, bevendo e mangiando alla stessa tavola.

PER SAPERNE DI PIÙ:

La fotografia del film

Il regista Yohan Manca spiega come sono state realizzate le riprese in campo lungo che mostrano gli edifici e la vita del quartiere popolare: «*Mi sono voluto allontanare dal quadro dipinto solitamente dai telegiornali, i quali raffigurano queste zone come luoghi pericolosi in cui abitano*

solo delinquenti. Però non ho nemmeno avuto un approccio da documentarista, quali i talentuosi Abdellatif Kechiche e Tony Gatlif. Io ho voluto porre l'accento sulla bellezza e il romanticismo di queste aree. Perciò, la camera a mano e le riprese in digitale erano fuori questione (ma esclusivamente per quanto riguarda le riprese). Volevo evitare di trasmettere il senso di urgenza di queste zone che vengono sempre dipinte come ostili, se non addirittura in guerra. Ho filmato con un **treppiedi da un'angolazione morbida**, ma decisa, catturando la luce calda del sud della Francia su una **pellicola da 16 mm** che rende tutto più radioso e poetico».

(Fonte: dal pressbook del film)

9. Tutti all'ospedale! (00:49':01" - 00:59':31")

Il "buongiorno" successivo è scandito dal poderoso brano rap "Molotov 4", hit del rapper francese di origini senegalesi Sefyu. Ci avviciniamo alla fonte sonora, con stacchi netti cadenzati dal ritmo del brano: un campo lungo delle finestre dal palazzo, un totale della cucina e uno del corridoio, ed un carrello laterale che ci mostra la camera da letto dove il pezzo risuona a tutto volume dallo stereo (musica diegetica acusmatica). Hédi, da solo in casa (ad eccezione della madre allettata), sta "lavorando" con spavalda leggerezza: taglia e impacchetta dosi di hashish (utilizzando come involucri le pagine degli spartiti musicali dell'ignaro Nour), ballando, fumando una canna, e agitando la fiamma ossidrica come un giocattolo. L'inaspettato suono del campanello lo allarma e lo spinge a nascondere frettolosamente la merce e gli "attrezzi del mestiere". Vediamo, mediante la soggettiva del ragazzo dallo spioncino, che alla porta dell'appartamento stanno bussando tre uomini dall'aspetto molto serio: un uomo maturo di origine nordafricana e due paramedici in divisa blu.

Deduciamo che si tratti del già citato zio materno, sopraggiunto senza preavviso per sottrarre la sorella alle cure domiciliari dei nipoti e condurla in una struttura ospedaliera; l'imprecazione di Hédi e la panoramica che segue l'ambulanza (mentre si allontana a sirene spiegate) ce lo confermano.

Il "blitz" dello zio provoca l'immediata reazione di Abel, che si attiva per radunare i fratelli e raggiungere l'ospedale.

Nelle due scene successive, vediamo Nour in relazione alle sue figure di riferimento: Sarah e Abel. La lezione di canto è contrassegnata da un campo-controcampo in cui i mezzi primi piani di allievo e insegnante si alternano sulle note di "Libiamo, ne' lieti calici" ("La Traviata"). Tutto è improntato all'apertura e alla comunicazione virtuosa: l'ambiente protetto, la voce "in crescita" del ragazzino (via via più forte e disinvolta), le esortazioni della maestra ("giocare con la gioia", "cantare per qualcuno"), i sorrisi divertiti di tutti i presenti, lo sguardo ammirato di Nour mentre ascolta la splendida voce di Sarah, il linguaggio del corpo della docente (presenza vicina ma non soffocante, seduta non solo per suonare il piano ma anche per "stare" alla medesima altezza del piccolo allievo).

L'irruzione imprevista di Abel è una spinta autoritaria diametralmente opposta. Il fratello maggiore spezza la musica e invade lo spazio della lezione, ignora l'autorità della maestra, esorta il fratellino a seguirlo all'istante («Sbrigati, l'hanno presa!»), costringe Nour a seguirlo affannosamente sotto la luce cruda del cortile polveroso. Alle proteste del piccolo, Abel reagisce come un cane adulto al cospetto di un cucciolo disubbidiente: gli si pianta davanti minaccioso, afferrandolo per il collo, imponendogli uno sguardo duro e comandi netti e definitivi (il confinamento in casa, il proseguimento della scuola, il lavoro in pizzeria, la fine delle "puttanate").

Nella scena seguente, Nour scende dalla moto di Abel con gli occhi offuscati dalle lacrime (a causa alle severe proibizioni del fratello-capofamiglia che ha posto fine arbitrariamente ai suoi studi musicali), ma si rifiuta di ammetterlo. Come abbiamo già visto, Nour è abituato a sopportare

tristezza e rabbia sommessamente, come adattamento ad un ambiente fortemente maschilista e gravato da esplosioni d'ira violenta. Nour non può e non vuole sfogare le emozioni più intime, sia perché verrebbe considerato debole dall'autorità familiare, sia perché detesta l'aridità e la perdita di controllo che consumano Abel e Hédi quando danno sfogo alla propria sofferenza.

I due fratelli sono arrivati al "posto di lavoro" di Mo: la piscina all'aperto dell'Hotel International, mostrata mediante un campo lungo e poi con una carrellata che segue i passi del seduttore in passerella. Mo si aggira mettendo i pettorali in bella mostra, sculettando sulle note di "Tu" di Umberto Tozzi (canzone popolarissima della musica leggera italiana "Anni '80", eseguita in versione "salsa" dalla band sulla terrazza dell'hotel) alla ricerca della "preda giusta". Il bersaglio scelto è una matura turista single che non rimane indifferente al fascino latino di Mo, e gli si avvicina in acqua. La scena è illuminata dal sole splendente del mattino estivo, e la tavolozza cromatica è composta da colori chiari e puliti: l'azzurro trasparente dell'acqua, il bianco nitido di ombrelloni e pareti, il nero del completo dei musicisti, e il giallo canarino presente sui teli da mare e sul costume di Mo.

Il gigolò di periferia e la turista tedesca Chantal cominciano a chiacchierare e a sorriderci, inquadrati in piani ravvicinati che si susseguono in campo-controcampo. Mo ha il suo stile, efficace quanto buffo: esalta le qualità balneari della città, adula la donna, s'inventa un'identità da studente "esclusivo", aggiunge un po' di inglese turistico, sfodera un sorriso sfavillante e un po' equino, scherza con doppisensi ammiccanti.

Quando i "giochi acquatici" vengono interrotti dalla comparsa di Nour, Mo va su tutte le furie, e i suoi tentativi per salvare la situazione (fingere che Nour sia uno sconosciuto bambino smarrito, strepitare schizzando l'acqua su Chantal) producono l'effetto opposto. Ma l'ombra del dramma familiare è sempre presente, e offusca, con un semplice scambio di battute, il tono da commedia che domina la scena: lo spettatore si diverte nel momento in cui Nour si prende uno scappellotto per aver nominato senza mezzi termini l'occupazione di Mo («Ah, fai ancora la puttana a bordo piscina?»), e subito dopo rimane spiazzato quando il fratello più grande vieta al piccolo di usare termini irrispettosi riguardo alla sorte della madre («Te lo ripeto, non si dice crepare, ma MORIRE!»).

10. La fuga verso casa e la visita dello zio (00:59':32" - 01:10':36")

Il recupero della madre viene prontamente eseguito, con il favore delle tenebre e di un complice: Pierre, il giovane di colore, amico e vicino di casa dei fratelli (già visto nella sequenza n. 2), che lavora come inserviente nell'ospedale in cui è stata ricoverata la donna.

La fotografia della scena è caratterizzata dalla penombra, in cui si muovono furtivamente i quattro figli, che – penetrati di sera nella struttura semi deserta – raggiungono la stanza in cui riposa la madre incosciente, la spostano con cura su di una carrozzina e corrono fuori, eludendo la sorveglianza. Le azioni sono seguite con la m.d.p. che si muove rapida e instabile negli spazi limitati dell'ospedale. Ancora una volta, un'azione drammatica e concitata (la reazione di quattro ragazzi che non vogliono allontanarsi dalla madre nonostante l'aggravarsi della sua condizione) viene intenzionalmente stemperata dal regista grazie ad alcune ingenuità divertenti (l'imbarazzo superfluo di Hédi di fronte al corpo semi svestito della madre, il caos di carrelli rovesciati e porte sbattute provocato da Mo per "coprire" l'evasione).

Tornati a casa assieme alla madre, i quattro ragazzi si siedono davanti a un piatto di spaghetti, ma la loro cena è interrotta dalla visita dello zio Manou. Il fratello della madre dei ragazzi è un uomo di mezza età, con vestiti semplici ma di buona fattura e con un vistoso orologio di marca al polso. La discussione familiare tocca molti nervi scoperti: i figli sono in grado di occuparsi della madre anche ora che le sue condizioni si sono aggravate? La donna aveva scelto di morire a casa sua? Come possono vivere dignitosamente con i soliti espedienti? Zio Manou, dopo aver fatto fortuna (come

ristoratore, lontano dal quartiere), dona i suoi soldi per generosità o per lavarsi la coscienza dopo avere trascurato la sorella?

La m.d.p. è collocata ad altezza del tavolo per buona parte della scena, per allineare lo spettatore con il punto di vista dei fratelli, che fanno quadrato schermandosi dallo zio, fingendo di ignorare le sue sollecitazioni e le sue critiche. Quando, all'inizio della scena, i nipoti tengono gli occhi abbassati sul piatto, per evitare di incrociare lo sguardo dello zio, anche la m.d.p. compie la medesima scelta, mantenendosi bassa e con una scarsa profondità di campo, cosicché il corpo di Manou risulta una figura indistinta e sfocata sullo sfondo. Poi, il confronto diventa inevitabile, e gli animi si accendono. Assistiamo alle diverse reazioni caratteriali dei personaggi: Mo chiede di poter cenare in pace senza discorsi paternalistici, Abel difende la sua leadership controbattendo alle accuse dello zio e tacciandolo di ipocrisia, Hédi perde rapidamente le staffe, e Nour si limita ad ascoltare e ad osservare la discussione... prima di prendersi “un pugno vagante” accidentale.

All'aspro confronto familiare segue il bisogno di quiete e di riconciliazione. Attorno al tavolo, sotto una bassa luce giallastra, sono rimasti Abel e Manou, in un silenzio amaro. Mentre fuma l'ennesima sigaretta, il nipote, senza alzare lo sguardo, versa un bicchiere di scotch allo zio che, a sua volta, si congeda con una leggera pacca sulla spalla del nipote. Dopo essersi medicato il livido con un cerotto, che lo fa apparire come un orgoglioso pugile suonato, Nour fa risuonare la base musicale di “Una furtiva lagrima” nella camera materna, e canta, rivolgendosi al volto immobile e imperscrutabile della donna avvolto nell'oscurità. Una percezione repentina sorprende il ragazzo che allerta i fratelli: è convinto che la madre abbia reagito alla sua voce, muovendosi distintamente.

In una toccante ripresa a camera fissa, i quattro figli sono inquadrati frontalmente in piano americano, immobili e impazienti, con lo sguardo rivolto alla madre esanime, mentre il suono acusmatico dell'orchestra, diffuso dalle casse stereo, si intreccia con il “beep” regolare del monitor dei parametri vitali. La donna in coma è quindi inquadrata secondo una prospettiva audace, che ricorda quella del “Cristo morto”, lo straordinario dipinto realizzato da Andrea Mantegna nel XV Secolo: la m.d.p. è infatti posizionata a livello del letto e in corrispondenza della parte inferiore del corpo, con una prospettiva che trasmette allo spettatore un forte senso di ineluttabilità nei confronti della condizione estrema della malattia grave e della morte.

Nour si concentra sul canto, ma non si verifica nessuna reazione visibile, cosicché, uno alla volta, i fratelli, stanchi, si congedano, lasciandolo solo e sconcolato.

PER SAPERNE DI PIÙ:

La direzione degli attori

- L'appartamento è anche ciò che unisce i fratelli. Come definiresti il loro legame che li fa cenare ogni sera insieme?

*«I quattro fratelli sono molto diversi. Ognuno sta seguendo il proprio percorso, ma il legame di sangue li unisce, com'è giusto e bello che sia. Essere fatti della stessa carne dà vita a un **amore** che va oltre i singoli individui ed è impossibile da controllare. Loro non esprimono questo amore a parole, non devono. Si riuniscono davanti a un piatto di pasta (proprio come facevo io da piccolo) e ogni conflitto che li divide si risolve. Riunirsi in questo modo viene loro facile, è qualcosa di sacro, anche se non lo sanno».*

- Dentro l'appartamento (ma anche in generale), come hai diretto questi quattro attori per raggiungere l'armonia che li contraddistingue? È come una specie di coreografia.

*«Ho lasciato agli attori più carta bianca possibile, ma entro certi limiti. Non è niente di nuovo, non è un metodo che mi sono inventato io. E sono stati gli attori stessi a definire il ritmo del film, che risulta morbido e fluido. Ho permesso che lo capissero da soli, in modo naturale, così da comportarsi come **veri fratelli** – quindi a volte in maniera violenta e altre volte con interazioni*

fisiche ricche di tensione, ma sempre con tanto amore e solidarietà. Ci siamo confrontati a lungo per dare vita all'armonia che si è creata tra i quattro personaggi».

(Fonte: intervista al regista Yohan Manca, dal pressbook del film)

11. Visite inaspettate (01:10':37" - 01:21':39")

La m.d.p. galleggia accanto al protagonista – inquadrandolo lateralmente in mezzo primo piano – abbandonato nel mare calmo, con gli occhi chiusi e il corpo scaldato dal sole. Nour si desta e, in campo medio, torna a riva (raccordo sul movimento) dove Hédi sta vendendo, con la necessaria discrezione, le sue dosi di hashish ai turisti. Nel campo-controcampo che segue, i due fratelli minori sono inquadrati prevalentemente a mezza figura, con la m.d.p. posizionata dietro la nuca di chi sta osservando (semi-soggettiva). Nel rapporto con Hédi, Nour è continuamente impegnato a seguire la sua personale bussola morale e di buonsenso: si rifiuta di andare a borseggiare una coppia di turisti (perfino armato di coltello!); incassa il giudizio negativo e il “perdono” del fratello («*Non sei un uomo, ma non fa niente...*»); si irrita quando scopre che l’hashish è stato impacchettato con il suo spartito; acconsente ad eseguire una piccola “consegna” e, infine, accetta le patatine fredde che gli vengono offerte. Non è un caso che, in questa scena sulla spiaggia, il punto di vista di Nour sovrasti quello del fratello maggiore, seduto sulla sabbia: il piccolo vede chiaramente le debolezze e il disagio di Hédi, e la sua mancanza di prospettive. Quando, nell’ultima inquadratura della scena, i due giovani siedono uno accanto all’altro, lo sguardo mesto di Hédi è rivolto in basso, allo street food che tiene tra le dita, mentre quello intenso di Nour è concentrato sull’orizzonte fatto di acqua e luce, attraversato da una grande nave da crociera.

La giornata serena ha una pessima conclusione, quando la sera, sulla via di casa, i due fratelli notano la costosa auto della banda criminale parcheggiata vicino al molo del quartiere. Benché non ci sia traccia dei proprietari, la sola presenza dell’auto dei suoi ricattatori scatena la rabbiosa reazione di Hédi che, afferrata un spranga, si lancia a sfondare vetri e carrozzeria dell’auto, sotto lo sguardo impotente e desolato di Nour. Un minuto dopo, una volante della polizia è già sul posto: Hédi, in un imprudente slancio protettivo nei confronti del fratellino, peggiora la propria situazione, aggredendo l’agente che stava per catturare Nour, e viene trascinato via in manette, mentre il fratellino riesce a dileguarsi. La camera riprende dinamicamente i movimenti convulsi dei personaggi, ridotti a silhouette sfocate in fuga dalle luci dei lampioni, dei fari e dei lampeggianti.

Il trascorrere del tempo diegetico è scandito da tre campi lunghissimi a camera fissa, che mostrano ambienti ormai familiari: la luce di un nuovo giorno – simile a molti altri precedenti – rischiarà il campo da calcio, il molo e la spiaggia cittadina. Nella scuola, a lezione terminata, Sarah si avvicina alle studentesse (e alla m.d.p.) per chiedere notizie di Nour, che ha abbandonato il corso di canto. Accompagnata da Loretta, Sarah raggiunge il palazzo in cui vive il ragazzo. La m.d.p. (a mano o mediante steadycam) accompagna l’insegnante, precedendola e seguendola in piano ravvicinato lungo il molo e sotto i portici del quartiere, dove riconosciamo scorci e personaggi, tra cui il grosso uomo dalla barca perennemente scassata.

Trovato l’appartamento della famiglia di Nour, Sarah deve “affrontare” gli atteggiamenti dei due fratelli maggiori: le avance di Mo (che indossa unicamente il consueto costume da bagno giallo, come una divisa da autoproclamato “supereroe sexy”) e l’ostilità di Abel, con cui Sarah ingaggia una gara di carattere e di regole di comportamento. Nour è spiazzato ma al contempo lieto della visita dell’insegnante, che continua a “esplorare” la vita quotidiana del ragazzo (notando il livido provocato dalla lite domestica, e il piano che apparteneva alla madre), e che sta per consegnare qualcosa all’allievo quando Nour, in un eccesso di entusiasmo fanciullesco, la interrompe per farle “conoscere” la madre.

«Non sarà di grande compagnia, ma pare che senta tutto». Sarah entra in punta di piedi nel silenzio e nell'oscurità della camera in cui giace la madre di Nour. Disorientata da questa drammatica condizione familiare a lei finora sconosciuta, l'insegnante si fa forza e si schiarisce la voce, per fare ciò che l'allievo le chiede con le parole e con lo sguardo: parlare a sua madre della vocazione di Nour per il canto lirico.

«Sono venuta da suo figlio perché non viene più a cantare. E mi chiedo perché non potesse più venire. E anche perché suo figlio ha... Lui ha qualcosa... Potrebbe essere talento, non sappiamo dove lo porterà, ma è così, è dentro di lui. E non dovrebbe perdere questa occasione. È nato per cantare. E sarà così per sempre. Potrebbe aiutarlo a... a vedere tutto in modo diverso. Potrebbe donargli della gioia, e molta forza. E io mi sono permessa di venire qui, per dirglielo. E per dirlo a lei».

Il monologo di Sarah risulta intenso e commovente, sia per l'efficacia della recitazione di **Judith Chemla**, sia per la qualità della sceneggiatura e della regia di Yohan Manca: L'incontro tra l'insegnante di canto e la donna morente dà modo a Nour di presentare "ufficialmente" la sua passione all'amata mamma, come un dono genuino e condiviso, e al contempo consente a Sarah di parlare a cuore aperto anche a Nour (grazie al "tramite" rappresentato da questa ascoltatrice muta e inabissata nelle profondità del coma), per comunicargli tutta l'importanza che il dono del canto può avere nel suo presente e nel suo futuro. Semi avvolto nell'oscurità, Nour ascolta con attenzione, come se assistesse a un rito di benedizione, intimo e prezioso.

Appena Sarah ha terminato la sua esposizione, la dura realtà bussa forte alla porta di casa, sotto la forma di un'irruzione della polizia, in seguito all'arresto di Hédi. Nour ha appena il tempo di gettare dalla finestra il piccolo deposito di hashish del fratello, prima che una squadra di agenti sbrigativi e muscolosi invadano la sua stanza in cerca di sostanze illegali, mettendola a soqquadro, sequestrando il suo computer, e squarciando il materasso. Sarah è shockata dalla brutalità dei poliziotti, e quando uno di loro comincia a sfondare a manganellate il pianoforte, si getta istintivamente a proteggere lo strumento e mette le mani addosso all'agente, prima di essere immobilizzata e portata via, in manette, assieme a Nour. Il contrappunto ironico alla drammaticità della situazione è affidato ai personaggi dei fratelli maggiori che, abituati ad avere a che fare con le forze dell'ordine, assistono alla perquisizione tranquillamente e senza muovere un dito. Abel si gusta una sigaretta assistendo con una certa soddisfazione alla sfortunata protesta di Sarah, e raccomanda agli agenti di non fare del male al piccolo; Mo si diverte a prendere in giro (ma non troppo) la foga dei poliziotti, come se potessero trovare pietre preziose in casa sua, e mentre escono li apostrofa come «*Barbari!*», per fare il verso alle civili invettive pronunciate da Sarah. Persino Abel abbandona per un minuto la sua cupezza, e deve trattenersi dal ridere in faccia agli agenti.

12. La vita continua (01:21:40" - 01:27:16")

Il mattino dopo, Abel attende Sarah – che ha passato la notte "al fresco" – fuori dalla locale stazione di polizia, per restituirle le chiavi dell'auto e il veicolo. Con questo pretesto, Abel compie volontariamente un primo significativo passo comunicativo verso l'insegnante. La breve sequenza mette in relazione, con sensibilità e un filo di ironia, due persone molto distanti per indole, vissuto, condizione economica e sociale, ma accomunate dall'affetto per Nour, del quale costituiscono il riferimento familiare e formativo.

La regia sceglie di non privilegiare uno dei due personaggi, bilanciando attentamente i punti di vista e le distanze dai soggetti. Fuori dal commissariato, la m.d.p. è vicino ad Abel, ripreso in primo piano nell'atto di rassicurare Sarah sull'esito dell'arresto. Sarah, scarmigliata e barcollante dopo la breve detenzione, si avvicina ad Abel (e alla m.d.p., passando gradualmente da figura intera a primo piano). Durante il tragitto attraverso il quartiere, in cui Sarah conduce l'auto e Abel guida l'esplorazione, vengono effettuati alcuni camera-car (riprese realizzate su un veicolo in movimento)

che alternano i piani ravvicinati dei personaggi ad alcune soggettive in cui vediamo la passeggiata e il porto descritte da Abel. L'orizzonte si apre e si richiude rapidamente, così come il racconto di Abel sul lavoro del padre e sulle origini della famiglia. Alle domande di Sarah sul "contesto" segue la curiosità di Abel sulla fama della cantante.

All'interno dell'auto, i due personaggi sono inquadrati con un'equilibrata alternanza di primi piani, e mediante piani ravvicinati "a due" (frontali o di spalle) chiaramente simmetrici. Prima di congedarsi, dopo che Sarah ha affidato ad Abel la lettera indirizzata a Nour (invitandolo a leggerla preventivamente), Abel si allontana di spalle dalla m.d.p. all'esterno dell'auto, con passo spedito, compiendo un movimento uguale e contrario a quello con cui si è aperta la sequenza.

La scena successiva si apre con l'esecuzione, da parte di Sarah e Julia, di "**An Die Musik, D 547**", **di Franz Schubert**: questo "lied" (composizione per voce e pianoforte) del 1817 è – come dichiara il suo titolo – un sublime inno "Alla Musica", lodata nella sua accezione più alta, ossia come arte in grado di dare conforto allo spirito umano gravato dai dolori dell'esistenza.

Ecco la traduzione italiana del testo originale in tedesco:

Arte meravigliosa, in quante ore grigie.

Quando il vortice selvaggio della vita mi opprime,

hai infiammato il mio cuore di caldo amore,

mi hai trasportato verso un mondo migliore,

trasportato verso un mondo migliore.

Spesso un sospiro uscente dalla tua arpa,

un tuo dolce, divino accordo.

Mi ha schiuso il cielo dei tempi migliori.

Arte meravigliosa te ne sono grato,

Arte meravigliosa, ti ringrazio.

In questa sequenza, come già avvenuto nella n. 8, la quotidianità dei quattro fratelli scorre sotto i nostri occhi, in una sintesi di immagini riunite in montaggio parallelo e integrata da un complesso tessuto sonoro.

L'interpretazione musicale di maestra e allieva passa da in a over quando lasciamo l'intimità della classe (illuminata dalla consueta luce rossa soffusa) per seguire, in camera-car, Nour alle prese con il nuovo impiego da fattorino delle pizze. Le note di Schubert lasciano il posto al fruscio delle onde (suono diegetico on) quando Nour e Giulia condividono una pizza sulla spiaggia al tramonto.

La musica caraibica allegra (suono acusmatico on) fa da sottofondo all'approccio tra Mo e un bel turista al bancone di un bar. Le parole pronunciate tra Hédi e i suoi compagni di detenzione all'interno della palestra del carcere si intendono appena (suono on), poiché la m.d.p. rimane distante, al di qua delle sbarre.

Simultaneamente a questi passaggi spazio-temporali, la sirena di una nave al largo sulla spiaggia (suono on) aumenta d'intensità fino a trasformarsi in un cupo echeggiare (suono over), come un'azione negativa sotterranea che cresce all'insaputa dei personaggi, per poi manifestarsi solo nell'ultima scena, in cui Abel accorre nella camera della madre, dove il monitor in allarme (suono on) indica il crollo repentino dei parametri vitali della donna. Un lento carrello si avvicina all'uomo (passando gradualmente da piano americano a primo piano, con la m.d.p. leggermente abbassata rispetto al soggetto) e al fiume di dolore che lo pervade: nella penombra fredda della stanza, Abel guarda le linee piatte del monitor, spegne il suono insopportabile, si gira a guardare verso il letto e si appoggia al muro portando le mani alla bocca, per soffocare i singhiozzi e il pianto lacerante.

13. «Mamma dorme, ma può vederci» (01:27':17" - 01:32':12")

Come uno spirito liberato, finalmente, dall'oppressione di una malattia spietata, così anche lo sguardo dello spettatore può affrancarsi dagli scorci bui e asfittici della casa, e allargarsi seguendo l'aria e la luce. Una panoramica dall'alto verso il basso in campo lungo scende dall'orizzonte marino, intravisto tra i cipressi, fino al cimitero dove si sta celebrando la sepoltura della donna.

I personaggi sono inquadrati dall'alto, con una prospettiva quasi zenitale; gli abiti neri contrastano con il candore delle pietre con cui sono costruite le cappelle e le lapidi. La m.d.p. inquadra in piano ravvicinato i volti tristi dei presenti: i quattro figli, Manou e la bionda compagna, e l'amico Pierre.

«Mamma ha smesso di respirare. Sembra che abbia sorriso, e una lacrima le sia scesa sulla guancia sinistra. Ce lo ha raccontato Abel. Mamma dorme, ma può vederci. Sono sicuro che ci guarda. Ci guarda tutti e quattro. Mi consola pensare che lei ci veda. Avrei voluto cantare, ma non so perché la voce non mi usciva». Con queste commuoventi parole, la voce over del piccolo protagonista racconta a noi spettatori l'addio all'amata madre: le lacrime scorrono nel racconto degli ultimi istanti della donna riferito da Abel (e se si tratti di verità o di una rielaborazione affettiva, non ci è dato sapere, dal momento che la morte fisica della donna è avvenuta in un rispettoso fuori campo filmico), sulle guance di Mo e Hédi, nel titolo dell'aria lirica che si diffonde dal piccolo stereo nella quiete del cimitero (musica acusmatica).

Poi, i quattro fratelli riprendono fiato e, tra un calcio al pallone e un tiro di sigaretta, si allontanano affiancati.

La canzone "Ya Nas" di Bachar Mar-Khalifé, vero e proprio leitmotiv (tema sonoro corrispondente ad un determinato personaggio o situazione drammatica all'interno del film) inerente allo stretto e contrastato legame tra Nour e i suoi fratelli, fa da sottofondo alla scena in cui i quattro approfittano della libertà temporanea di Hédi per organizzare una piccola festa con gli amici, sulla terrazza del palazzo in cui vivono. Nel controluce dorato del tramonto, Nour distribuisce pizze in cartone ai fratelli, alle compagne del corso di canto e ad altri ragazzi del quartiere. La birra, i sorrisi e la voglia di stare insieme alleviano la tristezza e, al calare della sera (passaggio scandito mediante un rapido salto temporale enunciato da una pausa sonora e da una breve schermata nera), mentre alcuni dei presenti danzano in cerchio, Abel si alza per consegnare a Nour la lettera scritta da Sarah. Il viso di Nour si riempie di un sorriso radioso, e il piccolo si alza per abbracciare il forte corpo del fratello, mentre entrambi guardano la fiamma che brucia forte nel falò improvvisato.

14. Una sera all'Opera (01:32':13" - 01:39':25")

Benché il testo della lettera rimanga sconosciuto allo spettatore, possiamo dedurre che contenga anche un invito speciale, rappresentato in questa nuova sequenza, e per il quale il protagonista viene assistito da fratelli e amici. Al tramonto, Nour, visibilmente ansioso, sale a bordo di una decappottabile gialla prestata appositamente da Pierre; ha i capelli impomatati, è vestito con una camicia dai motivi hawaiani e occhiali da sole, procurati da Mo (che si congeda dal fratello e dagli spettatori, diretto ad un "incontro di lavoro"); al volante c'è Abel, che porta il fratellino fino alla zona elegante della città.

Affianchiamo quindi Nour in un unico, lungo piano sequenza (un segmento narrativo completo realizzato con una sola ripresa cinematografica) esplorando il "cuore" del teatro in cui sta per avvenire la rappresentazione di un'opera lirica. Bussando alla porta d'ingresso al palcoscenico destinata agli addetti ai lavori, invece che a quella destinata al pubblico, Nour ha occasione di attraversare gli ambienti in cui gli artisti e i professionisti dello spettacolo si stanno preparando ad andare in scena. La steadycam è posizionata all'altezza del ragazzo e lo inquadra in piano ravvicinato, spostandosi continuamente dal volto a ciò che vedono i suoi occhi: musicisti intenti ad

accordare gli strumenti, sarte alla prese con i costumi, tecnici delle luci indaffarati sul palco e, infine, Sarah, concentrata ed elegantissima, intravista da una fessura del sipario.

La scenografia di **Jonathan Israel**, la fotografia di **Marco Graziaplena** e il suono – curato da **Cédric Berger**, **Mathieu Michaux** e **Olivier Guillaume** – concorrono a creare un tessuto audiovisivo che immerge il giovane Nour nell'affascinante mondo del teatro e del “bel canto”: un’alternanza di buio e fasci di luce (provenienti da lampadine, monitor, fari), zampilli di note musicali e voci tenorili, parole sussurate sul palco o nei microfoni della regia, densità cromatiche (il rosso delle porte dei camerini e del sipario, il nero degli abiti di tecnici e orchestrali, l’oro splendente dell’arredamento scenografico e dei palchi).

L’ombra delle quinte e una dissolvenza sonora segnano il silenzio e il “buio in sala” che precede l’inizio della rappresentazione.

Dopodiché, con una transizione a stacco netto, ci troviamo nel cuore dell’esibizione: Nour – seduto in un palco del teatro – è completamente assorbito dall’ascolto e dalla visione, come ci mostra il lungo, intenso primo piano che descrive le emozioni che crescono e si alternano sul suo volto (concentrazione, stupore, estasi, divertimento).

Assistiamo all’esecuzione di “**Sempre libera**”, la Scena IV dell’Atto I de “La Traviata”, capolavoro di Giuseppe Verdi, in cui Sarah interpreta Violetta, la sfortunata protagonista.

Ci avviciniamo gradualmente al centro del palco, mediante due soggettive dall’alto di Nour, in raccordo sull’asse: un campo lungo che comprende il golfo mistico dell’orchestra e la figura intera di Sarah, e un piano americano della cantante. All’apice del vibrante assolo della soprano, inno di libertà e di passione, accompagnato sullo sfondo da un tenore, la camera si avvicina dinamicamente (in primo piano e mezzo primo piano) a Sarah, per mostrarci il bel viso esaltato dalla performance canora, i grandi occhi chiari, l’elegante acconciatura e lo splendido vestito, composto da una gonna argentea e da una giacca i cui ricami evocano un cespo di rose dorate. Sarah canta per il suo pubblico, e in particolare per Nour, a cui rivolge puntualmente lo sguardo (mediante alcune semi-soggettive). Quando l’atto si conclude, con il bacio appassionato tra i due cantanti/personaggi, Nour si unisce allo scrosciante applauso del pubblico, alzandosi in piedi con entusiasmo.

Dopo la fine del concerto, Nour si aggira sul palco affollato di spettatori, tra vassoi di pasticcini e calici di vino. Davanti a Sarah, circondata da amici e ammiratori, il ragazzino intende, come al solito, dissimulare la commozione, ma è impossibile negare l’evidenza: la serata ha rafforzato il legame tra lui e il mondo della musica lirica, tanto che una spettatrice si arrischia a segnalare un’indeterminata somiglianza/parentela tra il quattordicenne di origine italo-nordafricana e la “bianchissima” cantante.

La scena si collega alla successiva attraverso un raccordo sullo sguardo, mediante il quale gli occhi di Nour, intenti a contemplare la magnificenza del teatro, sono poi rivolti ad un orizzonte molto più ordinario: le luci dei lampioni deformate dalla pioggia sul parabrezza, mentre l’auto guidata da Abel riporta a casa il ragazzo.

Nel camera-car frontale rivolto ai passeggeri dell’auto, senza parole, ma con uno scambio di occhiate e di sorrisi, il fratello più piccolo fa percepire al fratello-capofamiglia la gioia e le energie positive donategli da questa serata fuori dal quartiere: un nuovo orizzonte di vita e di desiderio.

PER SAPERNE DI PIÙ:

La Traviata

Opera lirica in quattro atti di G. Verdi, su libretto di F. M. Piave (1810-1876), tratto da “La Dame aux camélias” di A. Dumas fils (1824-1895). Fu rappresentata per la prima volta al teatro La Fenice di Venezia nel 1853.

Violetta Valéry è una giovane donna che a Parigi conduce una vita facile nel lusso e nelle feste, consapevole del fatto che, essendo gravemente ammalata, la sua vita sarà breve. A una delle feste conosce Alfredo Germont che, da tempo innamorato di lei, si dichiara. Violetta è colpita dal suo ardore e, quando lui le chiede di rivederla, gli dona una camelia che lui dovrà riportarle quando sarà appassita. Dopo il successivo incontro, Violetta e Alfredo vivono il loro idillio d'amore vero, in campagna. Annina, la fedele domestica di Violetta, rivela ad Alfredo che Violetta, per mantenerli, ha venduto i suoi averi. Violetta riceve la visita del padre di Alfredo, Giorgio Germont, che le chiede di lasciare il proprio figlio, perché i suoi trascorsi gettano discredito sulla famiglia. Violetta, disperata, per amore di Alfredo parte, lasciandogli una lettera di addio in cui gli spiega che sta tornando da un precedente amante, il barone Douphol. Durante una festa, Alfredo, sconvolto dopo il rifiuto di Violetta di tornare con lui, le getta addosso il denaro con cui voleva ripagarla per aver dilapidato i suoi beni. Violetta sviene e il barone Douphol sfida a duello Alfredo. Dopo alcuni giorni, sul letto di morte, Violetta riceve una lettera da Giorgio Germont, nella quale l'uomo le dice di essersi pentito di aver causato con il suo gesto tanto dolore e di aver rivelato ad Alfredo tutta la verità e che questi sta andando a ricongiungersi con lei. Quando Alfredo finalmente arriva, i due si promettono amore e felicità, ma Violetta muore tra le braccia di Alfredo.

(Fonte: *Treccani.it*)

15. «Domani» (01:39':26" - 01:41':00")

Il film si avvia a concludersi con una struttura circolare, mediante una scena finale speculare alla quella di inizio, per delimitare uno spazio-tempo definito: l'estate dei quattordici anni di Nour, una stagione segnata da esperienze di maturazione forti e cruciali. Ancora il brano extradiegetico "Ya Nas" cantato da Bachar Mar-Khalifé, che batte all'unisono con i movimenti e con le inquietudini dei giovani uomini inquadrati (parallelismo dinamico ritmico con effetto empatico), ancora una partita a pallone sulla spiaggia, ancora il piccolo in disparte a scrutare i fratelli maggiori al centro dell'azione. Ma ci sono anche alcune differenze, tanto implicite quanto rilevanti: i fratelli che corrono liberi sulla sabbia sono solo due e, accanto a Nour, siede Julia, amicizia femminile discreta e sincera. Forte nella consapevolezza del proprio vissuto, di ciò che ha perso e di ciò che gli è stato donato, nel pieno di un'identità in piena, faticosa costruzione, Nour affida allo spettatore i propri pensieri, fatti di desideri, incertezze, sfide, doveri verso i propri cari e diritto alla felicità.

La voce over del protagonista è accompagnata da un carrello in avanti (dal piano americano fino al primo piano) in cui ci avviciniamo al ragazzo, per avvicinarci al suo stato d'animo e per congedarci.

«Domani finiscono le vacanze estive. Farà un po' più fresco, e i turisti torneranno a casa loro. Domani non credo che vivremo ancora qui, tutti insieme, senza la mamma. Domani mi domando come sarà. Domani devo dire a Hédi che mamma amava anche lui. Domani giocheranno sempre meno a calcio. Domani, me ne vado».

All'ultimo istante, gli occhi di Nour passano rapido dall'orizzonte alla m.d.p.: uno sguardo in macchina in cui il ragazzo si rivolge direttamente a noi spettatori, per salutarci e forse per coinvolgerci nel futuro che lo attende, e che – come lui – non siamo in grado di prevedere.

Come una domanda senza risposta, la corsa del piano e della voce di Mar-Khalifé s'interrompe di colpo, assieme alla chiusura netta dell'immagine (stacco netto seguito da schermo nero).

16. Titoli di coda (01:41':01" - 01:45':01")

I Titoli finali del film sono accompagnati da una canzone struggente e catartica, un'altra composizione dell'artista libanese Bachar Mar-Khalifé: si tratta di "Kyrie Eleison" ("Dio abbi pietà di noi e lasciaci in pace"), un'accorata richiesta di redenzione, di cui riportiamo la traduzione dall'arabo all'italiano.

*Oh Signore, sono passati cento anni,
digiuno e preghiera,
salvami,
la mia canzone è per te,
il mio silenzio è per te.
Ho creduto, ho lottato,
salvami
ed esaudiscimi un'ultima richiesta,
risparmiaci,
e lasciaci in pace.*

Si tratta di un'invocazione che integra preghiere cristiane a canti arabi e che, nell'intenzione dell'autore, rappresenta un inno universale per la pace.

In seguito alle accuse di blasfemia e alle censure a cui questo brano è stato sottoposto alla sua uscita, nel 2015, l'autore ha dichiarato con forza sulla sua pagina Facebook: «*Canterò sempre Kyrie Eleison tutte le volte che vorrò gridare contro quelle istituzioni politiche e religiose che vogliono governarci come fossimo ancora nel Medioevo*».