



SELEZIONE UFFICIALE
FESTIVAL DI CANNES



VICKY
KRIEPS

ARIEH
WORTHALTER

STRINGIMI FORTE

UN FILM DI MATHIEU AMALRIC





STRINGIMI FORTE

UN FILM DI **MATHIEU AMALRIC**

DAL **27 GENNAIO 2022** AL CINEMA

DISTRIBUZIONE:
MOVIES INSPIRED

UFFICIO STAMPA:



US - Ufficio Stampa, Via Giovanni Pierluigi da Palestrina n°47, +39 06 8865 53 52
Alessandro Russo, alerusso@alerusso.it, +39 349 3127 219
Federica Aliano, segreteria@us-ufficiostampa.it, +39 393 9435 664

CAST ARTISTICO

VICKY KRIEPS	CLARISSE
ARIEH WORTHALTER	MARC
ANNE-SOPHIE BOWEN-CHATET	LUCIE
SACHA ARDILLY	PAUL
JULIETTE BENVENISTE	LUCIE (ADOLESCENTE)
AURÈLE GRZESIK	PAUL (ADOLESCENTE)
AURÉLIA PETIT	L'AMICA DELLA STAZIONE DI SERVIZIO
ERWAN RIBARD	L'AGENTE IMMOBILIARE
SAMUEL MATHIEU	IL COLLEGA DI LAVORO DI MARC
CUCA BAÑERES FLOS	LA CAMERIERA DELLO CHALET

CAST TECNICO

FOTOGRAFIA	CHRISTOPHE BEAUCARNE
FOTOGRAFIA	CHRISTOPHE BEAUCARNE
MONTAGGIO	FRANÇOIS GEDIGIER
SUONO IN PRESA DIRETTA	OLIVIER MAUVEZIN e MARTIN BOISSAU
MONTAGGIO SONORO	NICOLAS MOREAU
MIXAGE	STÉPHANE THIÉBAUT
SCENOGRAFIE	LAURENT BAUDE
COSTUMI	CAROLINE SPIETH
CASTING	FRANZO CURCIO
TRUCCO	DELPHINE JAFFART e FLORE MASSON
ACCONCIATURE	KAY PHILLIPS
DIRETTORE DI PRODUZIONE	FRÉDÉRIC BLUM
AUTO REGISTA	DYLAN TALLEUX
LOCATION MANAGER	RÉMI DUCHÊNE
UN FILM PRODOTTO DA	LAETITIA GONZALEZ & YAËL FOGIEL
	FELIX VON BOEHM
	LES FILMS DU POISSON
	GAUMONT
	ARTE FRANCE CINÉMA
	LUPA FILM
	CENTRE NATIONAL DU CINÉMA
	ET DE L'IMAGE ANIMÉE
	RÉGION NOUVELLE AQUITAINE
	RÉGION OCCITANIE
	DÉPARTEMENT DE LA CHARENTE MARITIME
	CNC
	CANAL+
	CINÉ+
	BAYERISCHER RUNDFUNK
	ARTE
	INDÉFILMS 8
	CINÉIMAGE 14
	CINÉCAPITAL 2

CON IL SOSTEGNO DI

IN PARTENARIATO CON
CON LA PARTECIPAZIONE DI

IN ASSOCIAZIONE CON

A cinematic photograph taken from the interior of a car, looking out through a snow-covered windshield. A woman with long brown hair, wearing a blue puffer jacket over a dark sweater, is seen from the chest up, looking out the window. The view outside is a snowy landscape with a stone archway in the background. A side-view mirror is visible on the left. The overall mood is quiet and contemplative.

SINOSSI

Una mattina, Clarisse, moglie e madre di due bambini, prepara il bagaglio, entra nella sua auto e parte, abbandonando la casa dove vive con la sua famiglia. Fra flashback e flashforward, prospettive e ricordi, lentamente emerge una storia diversa.

INTERVISTA A MATHIEU AMALRIC



DA LEGGERE SOLO DOPO AVERE VISTO IL FILM FORSE...

COME NASCE L'IDEA DEL FILM?

Laurent Ziserman, mio caro amico, voleva mettere su uno spettacolo, ma ha dovuto rinunciare. Ricordo che una sera mi consegnò il libro, forse come addio al suo progetto. Era *Je reviens de loin*, una commedia che non conoscevo, scritta nel 2003 da Claudine Galea. L'ho letto in treno e mi sono messo a piangere, singhiozzando come un bambino. Non mi succedeva da molto tempo, ho dovuto nascondere il viso sotto la giacca. Dopo Barbara, ero ossessionato dal primo grado, come un luogo che non avrei mai saputo raggiungere Sentivo, in quello che Galea aveva inventato, come se ci fosse una breccia, un possibile accesso. È stata la melodia a fare da innesco.

POI HA FATTO LEGGERE LA PIÈCE A LAETITIA GONZALEZ E YAËL FOGIEL, LE PRODUTTRICI.

Sì, e anche loro ne sono state conquistate, chiedendosi come avrei fatto ad affrontare un argomento che era a priori molto letterario, sensibile, poetico. E che non era mai stato messo in scena! Questo aspetto in particolare mi è piaciuto molto, è stato come una chiamata: dai vita a questa famiglia... se così si può dire. In soli nove giorni, come un assistente che fa un «conteggio», ho sputato fuori la prima stesura. Elenchi di set, azioni, oggetti, stagioni, musica, strade, auto. Cosa c'è nell'immagine, cosa c'è nel suono. Ho mantenuto una fedeltà assoluta alla struttura mentale di Galea prima di tutto, strimpellando note, isolando alcune parole trampolino: «incantesimo», «presupporre», «progettare», «credere», «prolungare», «trance», «rito», «Rouch»... Proprio così, le maschere e le danze africane di Jean Rouch... Tante immagini e lacrime mi hanno travolto: tutto era iniziato!

AVEVA DEI PUNTI DI RIFERIMENTO?

C'era la voglia di vedere film, il che era un buon segno. C'erano lacrime e fantasmi in questa storia, quindi ho dato la precedenza ai melodrammi. Ne ho visti tanti: *Corpo A Cuore* di Paul Vecchiali, Douglas Sirk ovviamente, Nicholas Ray, Michel Piccoli in *Ritorno a Casa* di Manoel de Oliveira, Bill Murray in *Broken Flowers* di Jim Jarmusch, anche Marcel Pagnol... Poi i film visionari, mentali: i giapponesi, Luis Buñuel, Il Fantasma e La Signora Muir, Alain Resnais (sempre Resnais!), *Boyhood*, Alfred Hitchcock... I libri di Laura Kasischke... I meandri di Sophie Calle, la serie «The Leftovers», i film Pixar Up o Coco... Una gran quantità, e ne dimentico! Compresi i brutti film (molto importanti per individuare le trappole in cui sarei potuto cadere senza nemmeno rendermene conto!). Nutrendomi di film altrui, ho verificato, ho rafforzato una sola convinzione: l'intuizione immediata che mi era venuta di trattare il falso/vero, il delirante/reale sullo stesso piano, senza separarli esteticamente, senza cuciture. Quello che la protagonista avrebbe vissuto e quello che avrebbe progettato sarebbe stato rappresentato nello stesso modo.

Il dolore folle mi sembra fare questo, no? Pensare alle separazioni dove tutto si mescola lo spazio, il tempo, la mancanza, il dolore, i ricordi alterati, la gelosia nell'immaginare l'altro, l'onanismo, il tornare indietro... Non si usa nessun effetto seppia o filtro per dissociare bene il vero dal falso in questi momenti, si accumula e si frammenta, si eccede nei minimi dettagli. Fa male e fa bene! Inoltre, iperrealismo era una parola che tornava spesso. Credere a tutto, anche se... (da qui il dipinto tratto dalla foto di Robert Bechtle, posto nell'ufficio vuoto di Clarisse). Dopo, il punto di riferimento era *Non Torno a Casa Stasera* (1969) di Francis Ford Coppola. Una donna che se ne va... Un road movie tragico e vitale allo stesso tempo. Abbiamo anche filmato Clarisse uscire dal cinema. Avrebbe pianto davanti alla scena della cabina telefonica (quando Shirley Knight chiama suo marito) proprio come Anna Karina piange davanti a Falconetti/Giovanna d'Arco di Dreyer in *Questa è la Mia Vita* di Godard. Ma *Non Torno a Casa Stasera* aveva talmente impregnato il film che non ne avevamo più bisogno, si potevano togliere le impalcature, e così non l'abbiamo girata. È l'unico film che ho mostrato a Christophe Beaucarne, il capo operatore. L'immagine, la grana viene da *Non Torno a Casa Stasera*. Come il lungo cappotto marrone, in cui la protagonista sembra sentirsi protetta, rintracciato dalla costumista Caroline Spieth, è lo stesso, un po' più morbido, non di pelle ma di pelle scamosciata.

COME HA ADATTATO IL TESTO DI CLAUDINE GALEA?

Non dimenticando mai quel nervo che era stato toccato al momento della lettura della pièce, quindi immergendomi in ogni scena e scrivendo fino alle lacrime. È sempre bello partire da un materiale che non è fatto per un film, perché bisogna estrarne ciò che non potrebbe essere altro che un film! Un gioco da archeologi con un tocco di luce. Dovevo prima mettere la storia

in ordine. In Galea è attraverso una rivelazione finale che si capisce che la protagonista ha inventato tutto dall'inizio. Che non ha mai lasciato la sua famiglia, ma che ha immaginato di essere andata via, per farli vivere e crescere oltre la loro morte. «Se io me ne vado, è perché loro sono rimasti!». Un'inversione. Quasi una mitologia. È questo che mi ha colpito e, tutto fiero, mi sembrava per una volta «fattibile» per i finanziatori. Ho scritto in questo senso. E così ho iniziato a girare in primavera la prima parte. Poi, nel montaggio con François Gedigier, ci è parso necessario che fosse la stessa Clarisse a dover tenere i fili del racconto e non noi che facevamo il film. Non era possibile comporre una melodia con un'illusione finale, per quanto fosse un'illusione tragica.

QUINDI AVETE DECISO DI ANTICIPARE LA RIVELAZIONE.

Ci siamo sentiti troppo dei burattinai. Il lato «ti ho fregato» ha spezzato ciò che mi turbava più di ogni altra cosa: il suo gesto fantasioso, e non il nostro. Non era il dolore di una donna che mi eccitava. Non la *Mater Dolorosa* nella sua *Via Crucis*. No, è la sua vivacità, la sua furbizia quasi divertita e paradossalmente lucida nella sua invenzione, come uno sfogo d'amore che ce la fa amare e non compatire. Apprendendo prima, l'abbiamo avvicinata meglio, l'abbiamo accompagnata nella logica del suo delirio. O il delirio della sua logica.

Poi, sul set, quello che stavamo girando, che avevamo tutti in mente, era concreto: come questa donna, due mesi dopo la scomparsa della sua famiglia in inverno, deve aspettare il ritorno dei corpi in primavera e cerca di far passare questo tempo insopportabile... Un'amica si preoccupa per lei e le suggerisce di prendere aria, il mare non le restituisce nulla, trova un lavoro come guida per occuparsi, prova l'alcool, l'abborda vagamente. Ma si sbriciola, è perseguitata. («Signora! Signora!...»). Allora, torna nella casa vuota e ricomincia con un'altra tattica, quella delle esche: «Be', basta dire che questa giovane pianista, vista alla scuola di musica della città, è mia figlia che è cresciuta. E quel ragazzo che ho visto alla pista è Paul che è cresciuto». Il famoso «E se...». La sua idea funziona abbastanza bene fino a... «La realtà vince sempre alla fine», come grida Terry Gilliam nel documentario sul suo primo *Don Chisciotte* non girato. Ecco, Doña Quijote starebbe bene a Clarisse!

ANCHE SE SI SCOPRE LA VERITÀ A UN TERZO DEL FILM, SI HA TEMPO DI DIMENTICARE LA SCENA DEI SOCCORRITORI E DI PENSARE: STA PER ACCADERE UN MIRACOLO, L'UOMO E I BAMBINI NON SONO VERAMENTE MORTI...

Sì, diventa abissale: lo spettatore si ritrova nella stessa situazione di negazione di Clarisse. Quando i bambini sono cresciuti, si sa che non sono i suoi, eppure, come lei, si ha voglia di



crederci, è così bello pensare che se... Non volevo che si generasse un continuo disorientamento degli spettatori, ma raccontare un viaggio che a poco a poco sarebbe diventato comune, affinché la gente uscisse dalla sala ripensando a questa donna che ha inventato tutto. Come loro, per loro. Nelle incessanti versioni del montaggio (grazie al Covid!), aggiungevo, ritiravo, provavo parole nuove nella bocca di Clarisse (Vicky ce le mandava subito per telefono), dove le cose sarebbero state dette senza essere subito intese: «Invento, immagino di essermene andata», «Non sono io che me ne sono andata. Ho inventato. Così ci siete», «Non funziona più la mia cosa». Li ho chiamati ometti, queste pietre impilate che si vedono da lontano sui sentieri. Riferimenti di verità, indicazioni del reale affinché si possa meglio ripartire poi nella propria testa. Mistero, negazione, condivisione. Questo è ciò che fa piangere, credo, perché le ombre si sono dissolte eppure galleggiano intorno a noi. È un impulso di vita magnifico. «Non è vero! Non è vero!», è il grido che spesso emerge quando si è di fronte all'orrore.





CI SI PUÒ CHIEDERE SE NON SIA PAZZA.

Ah, sì: possiamo chiederci tutto... Ci si può anche chiedere, per un certo tempo, se non è lei che è morta e che fa visita alla sua famiglia in vita... Clarisse (che Galea chiama Camille) viene da un personaggio de *L'uomo Senza Qualità* di Musil, una donna affascinata dalla follia, e anche lei se ne va. Abbiamo girato una scena in cui Clarisse si lasciava cadere nella follia per cercare di anestetizzare la sua sofferenza. «Se fossi pazza, forse non soffrirei più». Ma questo riduceva la sua immaginazione e così l'abbiamo tagliata, la morte nell'anima. Vicky era pazza, è il caso di dirlo. Quello che Clarisse fa al conservatorio/scuola di musica, verso la fine del film con i veri genitori, ci fa ricadere sulla terra e ci fa realizzare in quale «follia» aleggiava. Viene pronunciata la parola «polizia», si può immaginare ciò che non è stato filmato. Probabilmente ha passato molto tempo ad osservare questa ragazza, a inseguirla fino a casa. Vicky mi ha lasciato di recente un messaggio sull'argomento: passare attraverso la follia per non impazzire...

QUANDO È ENTRATA A FAR PARTE DEL PROGETTO VICKY KRIEPS?

Fin dai primi nove giorni di scrittura in Bretagna sul mio taccuino. Arrivo in questa nuova casa, dopo aver guidato tutta la notte, ci sono solo un tavolo, un letto, una sedia. E Vicky viene a farmi visita in quel momento. È andata davvero così... (certo, avevo visto *Il Filo Nascosto* di Paul Thomas Anderson poco prima). Il suo agente dice che sarebbe passata da Parigi tre settimane dopo. Ci siamo visti, le ho dato il testo di Claudine, non avevo ancora una sceneggiatura. Il giorno dopo, come lei mi ricorda, la ritrovo in un giardino con la sua valigia e non si è trattato nemmeno di

dire «lo faccio» o «non lo faccio»: è andata così. Vicky ed io diciamo sempre «il nostro film». Non ho mai sentito un'affinità del genere. Ho anche capito che era la prima volta che non giravo con una mia compagna, un'amante, con un'ex, e questo apre altre finestre... La linea rossa, bruciante, condivisa dal desiderio, che trova la sua esaltazione solo nel lavoro, nella fabbricazione di un film insieme, è molto potente e tutto è passato sullo schermo. Il consenso nella sua forma più erotica.

QUAL È STATO IL VOSTRO METODO DI LAVORO INSIEME?

Ah... Misterioso... Nessuna lettura congiunta della sceneggiatura né letture preliminari, piuttosto l'ho timidamente invitata a mangiare il pesce a casa mia, e ho osservato come i nostri movimenti si accordavano per preparare la tavola, passare i bicchieri. È molto fisico un vassoio, la promiscuità, gli odori, il balletto reciproco. Se non ci fosse stata una sorta di fluido, non avrebbe funzionato. L'annusarsi, in modo animalesco, la trasmissione dei pensieri, segnali discreti, codici segreti. Certo, all'inizio ho pensato che, per realizzare ciò a cui aspiravo, si passasse attraverso le parole, i libri, i riferimenti - una divertente prova l'ho avuta da Vicky, cui avevo ovviamente dato da vedere *Non Torno a Casa Stasera*. Lei mi ha confessato recentemente, una volta finito il film, che aveva appena finito di guardarlo, che preferiva ascoltarmi parlare per fare suo il personaggio senza essere influenzata. La adoro! Quindi non so da dove nasca. Per esempio, Vicky mi ha dato una playlist di canzoni che la sceneggiatura le ha ispirato, lei ha scelto il profumo per Clarisse, lei ha amato follemente l'auto, questa AMC Pacer... (è una straordinaria autista!), si è esaltata e diletta con i vincoli tecnici del cinema, ha trovato la sua peculiare impronta con naturalezza, ha fatto cadere una chiave sulla buona nota della tastiera, ha mostrato una destrezza divertita... e piena di risorse. Ora mi viene in mente che dev'esserci stato un passaggio del testimone durante le riprese. Ha preso le mie lacrime, versate durante la scrittura del film, e le ha fatte sue. In modo che fossi ancora in grado di riflettere tecnicamente sul set mentre lei letteralmente bruciava davanti ai nostri occhi. Incandescente. Ciò che potevo fare, vista l'intensità, era preparare bene il terreno con la squadra e gli attori per fare il minor numero di riprese possibile (perché per gli altri ruoli, a parte Aurélia Petit, Erwan Ribard e Samuel Mathieu, non ci sono attori professionisti nel film). Facevo la controfigura di Clarisse, recitavo Clarisse nelle prove e poi suggerivo a Vicky quello che mi era successo... gli spostamenti, i gesti, il tempo. Nella scena in cui vengono scoperti i corpi, per esempio, le ho raccontato quello che mi è successo, che sono rimasto molto poco sul primo bambino perché abbastanza presto ho visto il secondo, ma che la terza barella, quella del marito, mi ha suscitato una rabbia, una collera, ancor più perché i soccorritori mi trattenevano. Mi sono chinato sulla barella, Vicky ha scosso la testa: «Rabbia, sì, anch'io». Ci siamo posizionati, lei si precipita, colpisce il corpo di suo marito, urla... Abbiamo fatto una sola ripresa.

E CON ARIEH WORTHALTER, CHE RECITA NEL RUOLO DEL MARITO?

Stessa cosa. Per sentire se stiamo bene insieme. Elsa Amiel, che ha lavorato a lungo con me come prima assistente, ha realizzato un film con lui, *Pearl*. Dopo l'anteprima, quando non ci conoscevo ancora, gli ho proposto di andare a mangiare un boccone e l'ho sentito a pelle che era lui, l'uomo segreto, dolce e desiderabile che doveva affrontare Vicky. Le scene in casa sono visioni di Clarisse, ma dovevano essere girate nell'incarnazione più vera. Pura presenza, e questo è Arieh. Guardi come esiste, anche davanti ai bambini che, come gli animali, divorano lo sguardo. E poiché sapevo che avrebbe avuto così poche scene insieme a Vicky, volevo che ci fosse una mancanza fisica e sessuale che si manifestasse subito. Un'attrazione che continua... che fa molto male. Arieh è anche una calamita per i bambini, naturalmente interessato, divertente e gentile con loro... (e questo era imbarazzante per i veri genitori!). Ad Arieh piace scambiare, abbiamo chiacchierato molto, abbiamo iniziato con i quaderni che riempiva di appunti, io rispondevo con i miei, ci scrivevamo durante i suoi trekking ai quattro angoli del mondo con la sua chitarra pieghevole, ma per accendere la stessa fiamma: il suo selvaggio abbandono al momento delle riprese.

IL FILM È STATO GIRATO IN DIVERSI SEGMENTI.

Il primo tempo era il passato. Riunire la famiglia in casa per scattare le foto del loro passato insieme, della vita di prima. Foto che abitano la casa e la memoria, che sono sul frigorifero. Laurent Baude, lo scenografo, e la sua squadra l'avevano resa così vera, così giusta, che si poteva già sentire la vita quotidiana, quanto guadagna la coppia, le loro abitudini, anche il calore (la casa doveva essere il quinto personaggio del film). Si sono fotografati tra loro tutti e quattro, anch'io e Christophe Beaucarne, il capo operatore, abbiamo usato la sua Polaroid (e le Polaroid sono diventate il gioco Memory/Memoria della vita perduta). Poi, per via della storia vera e propria, dovevamo ovviamente avere la neve, ma anche filmare il disgelo. Si è iniziato nella primavera del 2019, poi si è ripreso nel novembre dello stesso anno e si è infine concluso con una neve miracolosa alla fine di gennaio 2020. Il montaggio è iniziato alla fine della prima fase di riprese. Mi è sempre piaciuto girare un film in più fasi, perché mi sembra di poter diventare lo spettatore. Mi permette di sentire quello che ho detto sulla rivelazione finale, di avere voglia di elementi del quotidiano qui, di leggerezza là. Durante l'ultimo periodo, ho anche detto a Vicky: «Sai una cosa? Dimentichiamo che hai perso la tua famiglia, non ne posso più. Faremo solo scene divertenti». Da questo sono nate, tra le altre, la scena del pomodoro ripieno o quella con il flautista dilettante di Martha Argerich, l'ultima che abbiamo girato.



IL FILM SVILUPPA UN FORTE RAPPORTO CON LA MUSICA, NELL'INTRECCIO CON IL PIANOFORTE, MA ANCHE NELLA COLONNA SONORA.

Sì, da Galea c'era il pianoforte. Che, come tutti sanno, può cristallizzare tirannie e frustrazioni familiari abbastanza severe! (Ride) E questa possessività di una madre su sua figlia, attraverso la musica, Clarisse la interpreta con delicatezza e ambiguità. Siccome inventa, può travestire la sua ragazzina da Martha Argerich, può cambiare le gamme e, in un attimo, fare di sua figlia un ideale... Che di conseguenza fa di lei una madre ideale. «Sapevo che sai suonare!». Ma ciò che mi colpisce e mi fa amare Clarisse è che lei le lasci il controllo. Lettera a Élise, dove si è fermata in realtà, passaggio obbligato della *Sonata N° 1* di Beethoven, d'accordo, ma poi Lucie scopre, da sola, altri paesaggi musicali. Debussy, per gustare meglio le variazioni di Rameau, poi avventurarsi verso Schoenberg e un giorno, più tardi!, György Ligeti (la scena con l'accordatore in cui proprio il brano può sembrare uscire da lei, e non che si tratti di musica composta). E ciò sarebbe continuato, ampio! Sua figlia le sarebbe sfuggita. Avrebbe inventato la sua vita fuori di me, sua madre... Mi piace che lei includa il distacco, la disobbedienza, è amore libero. Quello che sarebbe diventata... Credo che ci si pensi alla fine del film, attraverso questa Gavotte interpretata da Marcelle Meyer, una pianista di un altro mondo.

E LA MUSICALITÀ, IL LAVORO SULLE VOCI?

Il testo di Claudine Galea giocava con la grafia, le regolazioni dei versi, i corsivi, un gioco di voci sovrapposte. Mi è piaciuto girare diverse versioni delle scene con voci: Vicky che parlava ad alta voce, oppure con voce interiore, o io che le suggerivo delle frasi che integrava... Con Olivier Mauvezin, l'ingegnere del suono, registravo la maggior parte delle voci fuori campo al momento delle riprese. Materiali, echi, riflessi di tessuti sonori che poi, con Gedigier, il montatore del suono Nicolas Moreau e il mixer Stéphane Thiébaut chiamavamo sensazioni, racconti, azioni. Suoni e gesti mi sembrano fatti della stessa vibrazione. Digitando i tasti di una tastiera o facendo sparire il sedile posteriore dell'auto, l'aria suona allo stesso modo. Cerco di passare gesti molto concreti agli attori: una porta con un chiavistello che si chiude, uno scaccia-sogni che viene accarezzato, un pianoforte che sbatte, un taccuino che si brucia... Probabilmente il fatto di vivere con una musicista e di filmare sempre più il lavoro della musica in documentari che faccio da solo, di realizzare che non so praticamente più scrivere dialoghi (in generale, affiorano all'ultimo secondo, o sono completati dagli attori stessi), tutto questo, mi chiedo, mi avrà condizionato e avrà modificato i miei strumenti? Non ho risposte. (Ride)

IN STRINGIMI FORTE SCORRE IL SENTIMENTO DELL'ASSENZA: ANCHE SE QUESTA DONNA NON HA LASCIATO LA SUA FAMIGLIA, PER NOI È UN PO' COME SE L'AVESSE LASCIATA. LEI IMMAGINA DI MANCARE LORO.

Fino al punto di immaginare il contrario: che non manchi loro più di tanto! La scena della colazione è in realtà una scena di seduzione poiché i tre sembrano averne digerito la mancanza e vivere molto bene senza di lei. Mi dicevo che Clarisse proiettava su di loro la sua paura di dimenticarli un giorno. Quindi, è bello come lei riattivi il suo desiderio per suo marito, nonostante lo abbia appena trattato male... Questo ha causato vertigini di montaggio. La scena delle crêpes è stata girata in due riprese di trenta minuti, Vicky era in un'altra stanza e poteva vedere e sentire e poteva parlare direttamente con Ariele, che aveva un auricolare - mentre i bambini no. L'abbiamo montata e, sei mesi dopo, tornando in quella cucina vuota, ho suggerito a Vicky di andarci da sola e di prendersi gioco di quel momento. Ha memorizzato il sonoro della scena montata (non voleva vederla) e ha iniziato a parlare con Marc nel silenzio. Prende una sigaretta perché lui fumava, Marc le dice che manca anche a lui, lei chiude gli occhi, li vede, interviene. Quindi avevamo il controcampo realistico di questa donna sola e stregata. Ed è dall'attrito di questi due spazi/tempi che la melodia sembrava sgorgare.





PERCHÉ HA SCELTO QUESTO TITOLO, MOLTO FISICO, MOLTO INTIMO?

Tutto questo è accaduto prima del Covid. Il titolo ideale era *Imitation of Life*, ma era già stato preso. (Ride) «Vengo da lontano» mi evocava troppo un viaggio sociologico. Ascolto le canzoni quando cerco i titoli, un po' come Fanny Ardant ne *La Signora della Porta Accanto*. A un certo punto è arrivato Étienne Daho. Avevo immaginato la scena del nightclub su *La Nage Indienne*, nel ritornello c'è «Stringimi forte. Se il tuo corpo si fa più leggero, potremo salvarci», che diventa: «Stringi meno forte. Se il tuo cuore si fa più leggero, potrò salvarmi». Nella sceneggiatura «Serre moi(ns) fort» è rimasto a lungo in bilico... Ma per una volta la prima scelta ha vinto! «Serre moi fort» è finalmente arrivato sul ciak e ci è rimasto. Ma senza trattino (tra «serre» e «moi», ndt). Tre parole come isolate le une dalle altre.

PERCHÉ HA VOLUTO FILMARE QUESTA SOLITUDINE FEMMINILE, ATTRAVERSO VIAGGI A PIEDI, FISICI E PSICHICI?

È bello guidare da soli... mette in movimento i pensieri. Ma il problema non era la ragazza quanto l'automobile. Trovare un'auto oggi che sia divertente da filmare non è facile. Così con Dylan Talleux, il primo assistente, ci siamo detti: e se l'auto fosse appartenuta già a Marc nel flashback del loro incontro in discoteca, potrebbe essere un'auto più vecchia, che ci piace. E se Marc fosse andato sulla neve con i bambini in quella macchina, capiremmo perché può comunicare con loro dalla sua radio, antenna, K7. Quanto al fatto che sia una donna sola... credo di credere di aver fatto qualche progresso, che la base non sia più il fascino del femminile, la stanza delle ragazze, ma niente è meno sicuro... non lo so. Clarisse, sono io? Io è un altro/a? La questione resta aperta.

IL FILM RIMANE A LUNGO IN MENTE DOPO LA PROIEZIONE, COME SE FOSSE IN GRADO DI AGIRE IN RITARDO.

Probabilmente perché la sua invenzione protettiva si ferma, e la sua tragedia nuda ci assale retrospettivamente. E per di più Clarisse ci lascia, se ne va. Voglio andare in macchina con lei, con me, da qui l'ultima inquadratura furtiva. Dopo tutti gli sforzi vitali che ha fatto, gli stratagemmi, il desiderio, il coraggio, l'immaginazione... andrà tutto bene. Non so come dire... andrà tutto bene, comunque... Sono cose che tutti noi viviamo con gli assenti. C'è una spiritualità che ognuno inventa, uno spiritismo. Perché la mia gioia rimanga, nonostante tutto. Non poteva finire nella casa-mausoleo vuota, bisognava che Clarisse riprendesse la strada, anche come una vagabonda a vita. «Si ricomincia».

NON ABBIAMO ANCORA PRONUNCIATO LA PAROLA LUTTO.

Sì, è vero. Facciamo un bell'applauso ai nostri morti per vedere... Il tempo del lutto, che scherzo, non esiste nella vita reale: «Aggiusta le tue cose e torna ad essere produttivo». Nessuno vive così, intimamente, un abisso. Da soli, deliriamo per mettere un piede davanti all'altro... Lo facciamo tutti, no?

Intervista di Olivier Joyard





DISTRIBUZIONE:
MOVIES INSPIRED

UFFICIO STAMPA:



US - Ufficio Stampa, Via Giovanni Pierluigi da Palestrina n°47, + 39 06 8865 53 52
Alessandro Russo, alrusso@alerusso.it, +39 349 3127 219
Federica Aliano, segreteria@us-ufficiostampa.it, +39 393 9435 664