

PRESSBOOK ITALIANO



Wanted Cinema presenta



OFFICIAL SELECTION
UN CERTAIN REGARD
FESTIVAL DE CANNES

VICKY KRIEPS

in

LOVE ME TENDER

Un film di ANNA CAZENAVE CAMBERT



SINOSSI

Verso la fine dell'estate, Clémence rivela al suo ex marito di avere relazioni sentimentali con altre donne. La sua vita va in pezzi quando lui le toglie la custodia del figlio. Clémence dovrà lottare per continuare a essere madre, donna e libera.

INTERVISTA ALLA REGISTA ANNA CAZENAVE CAMBET

Dopo l'uscita del suo primo lungometraggio *De l'or pour les chiens*, che faceva parte della selezione dei film francesi della Settimana della Critica nel 2020, l'anno del COVID, aveva desideri particolari? In quale momento è nato questo film?

Si tratta di un progetto che mi hanno proposto i miei produttori Raphaëlle Delauche e Nicolas Sanfaute, della Novoprod Cinéma. Sapevano che i diritti del libro di Constance Debré, "Love Me Tender", pubblicato nel 2020, erano liberi e mi hanno suggerito di incontrare l'autrice. Ho quindi scritto una lettera, poi una nota di intenti. Constance aveva visto i miei film, compresi i cortometraggi, e ha confermato che desiderava che portassi il suo romanzo sullo schermo. Avevo letto "Love Me Tender" al momento della sua uscita, ben prima che mi venisse proposta l'adattamento e in un periodo in cui avevo appena avuto un figlio. La lettura di questo racconto era stata un vero incontro perché avevo toccato con mano una letteratura che raccontava un altro modo di essere madre, pur avendo l'impressione di non aver mai letto un racconto simile, uno sguardo simile. Mi aveva fatto bene e mi aveva anche commossa. Per me, le artiste donne, nella letteratura recente, che hanno avuto figli e hanno continuato a essere autrici, erano Françoise Sagan e Marguerite Duras. Questo libro di Constance Debré dava parole nuove, attuali, a questa idea dell'assoluto, quella del suo rapporto con il figlio, fino a metterla in discussione, sfiorando al contempo veri e propri tabù: si è costrette ad amare il proprio figlio per sempre, anche quando non lo si vede più? Fino a dove si spinge questo impegno, questa responsabilità? Esiste il lutto materno? Tutto questo mi aveva sconvolta. Non mi aspettavo che, due anni dopo, quel romanzo tornasse in questo modo nella mia vita.

Ha scritto da sola la sceneggiatura di *Love Me Tender*? L'autrice del libro ha partecipato alla stesura? Si è presa delle libertà rispetto al romanzo?

Ho scritto da sola: avevo bisogno di prendere le distanze, di trovare il mio spazio all'interno di questa storia autofictionale, di capire in che modo sarebbe diventata il mio film. Dopo il nostro incontro, Constance Debré mi ha lasciato le chiavi del castello. Ci siamo riviste regolarmente, per il piacere di scambiarsi idee, per alimentare un dialogo a lungo termine sulla scrittura. Le mie riflessioni, durante l'adattamento, riguardavano la struttura stessa della narrazione. Volevo rispettare la cronologia degli eventi, il tempo così come lo percepiamo da adulti e come agisce su un bambino. Ben presto ho voluto che si percepisse la durata, che si vivesse insieme a essa il tempo che passa, l'attesa di un mese, due mesi, sei mesi. E il cambiamento delle stagioni che ne deriva, che nel romanzo si percepisce solo in parte, o comunque in modo meno evidente rispetto alle immagini, e che tenevo a rappresentare. Ciò ha comportato delle conseguenze: lunghe riprese, con delle pause che consentono di attraversare ogni stagione. Una volta che mi è stato chiaro in mente, il film si è scritto quasi da solo. Volevo attenermi a questa storia, con il suo preciso riferimento alla giustizia, senza esagerare sul versante giudiziario, senza trasformarlo in un film processuale.

Nel romanzo, le relazioni che il personaggio intrattiene con le altre donne sono descritte in modo sommario, sono piuttosto frammentarie. Questo mi ha lasciato spazio per sviluppare i personaggi, per inventarli. Nel romanzo, anche il padre vive in provincia, sulle rive della Loira, e io l'ho trasferito nel Sud-Ovest. In diversi punti del film, ho spostato la storia un po' altrove, pur rimanendo, credo, il più vicino possibile alla trama principale, quella di una madre a cui viene portato via il figlio.

In *Love Me Tender* assistiamo a una sorta di «mise en abîme» del romanzo che lei sta scrivendo e che, alla fine, viene portato sullo schermo. Ciò che emerge dalla sua voce fuori campo struttura la narrazione, le conferisce

il suo ritmo.

Ci tenevo a mettere in primo piano la questione della scrittura nella vita di Clémence, dato che lei ne fa un libro. Volevo che fosse al centro del film, poiché è stata al centro della sua vita in quel periodo. Del resto, è proprio questo uno dei motivi per cui viene criticata: il fatto di scrivere, per quanto possa sembrare assurdo. Dato che il libro è un'autofiction, mi sono concessa di aggiungere un ulteriore strato di finzione. Vederla scrivere crea una mediazione rispetto alla realtà che sta vivendo, permette di starle più vicino senza dover necessariamente passare attraverso la parola. Credo che sia proprio attraverso questo che lo spettatore percepisce l'emozione intima di Clémence.

Come avete interpretato sullo schermo questa scrittrice solitaria?

Ho sempre immaginato questo personaggio come un cowboy solitario. È così che l'abbiamo ripresa con Kristy Baboul, il mio direttore della fotografia. Volevamo darle quella forza, quel carisma. Riprenderla dal basso, valorizzarne tutta la statura. In un certo senso, non abbiamo mai cercato di «riprenderla come una donna». Abbiamo cercato riferimenti nel mondo di «eroi» maschili. Anche e soprattutto perché le storie di donne come Clémence faticano ancora a trovare spazio al cinema.

Era fondamentale per voi che gli spettatori si identificassero con Clémence per comprenderne meglio il percorso?

Durante le revisioni delle prime bozze della sceneggiatura, è emersa la questione dell'empatia verso il personaggio principale. La trovavano fredda e distaccata, alcune delle sue scelte di vita risultavano sconcertanti. Mi ripetevano continuamente: cosa devo scrivere allora? Che pianga di più, che sorrida di più? Ma oggi gli spettatori mi parlano di Clémence come di una persona con cui si identificano fortemente. Ci sono aspetti universali in questo personaggio. La storia di una donna che perde la custodia di suo figlio può toccare sia le madri, sia i padri, sia i figli di genitori divorziati... D'altra parte, ciò che le è stato rimproverato non è altro che ciò che la società le ha rimproverato. Eppure, lei rifiuta di scendere a compromessi dicendo: se devo rinunciare alla scrittura, alla mia vita, alle mie relazioni, per poter ottenere la custodia di mio figlio, non lo farò. Allora, cosa ne facciamo di questo? È il tabù assoluto, quello della cattiva madre. Una madre, e forse ancora di più una madre al cinema, non ha il diritto di dirlo.

Clémence sembra aver interiorizzato la legge, il discorso dell'altro, desiderando conformarsi ad esso per non perdere suo figlio («Paul è il mio limite», dice), anche a costo di suscitare tensioni o lacerazioni nella sua vita affettiva.

Le viene rimproverata una certa forma di libertà. Ne ho parlato spesso con Vicky Krieps, riguardo al personaggio di Clémence che interpreta, al suo rapporto con la disciplina. Clémence è perfettamente consapevole di ciò che ha il diritto di fare. Regge perché è una brava soldatina, perché suddivide la sua vita in compartimenti: la scrittura, il nuoto, le donne, gli appuntamenti al centro di mediazione. In realtà è una vita di estrema disciplina. Durante tutto il procedimento, ha rispettato rigorosamente i diritti di visita e le regole del gioco del suo ex marito. È un personaggio di grande rettitudine.

Come è avvenuta la scelta degli interpreti?

È stato un processo molto lungo. Per il ruolo dell'eroina, Clémence, cercavo un'attrice con una forte presenza fisica, alla quale avrei chiesto, se necessario, di rasarsi la testa. Doveva essere di una certa statura, con le spalle larghe, per essere almeno alta quanto i suoi partner, se non di più. Il che ha escluso molte attrici. Con Antoine Reinartz, che interpreta il ruolo di Laurent, suo marito, era importante che i due si assomigliassero, come fratello e sorella cresciuti insieme; mi piaceva questa confusione. Quando abbiamo pensato a Vicky Krieps, si è posta la questione dell'accento, di ciò che questo rivelava in più sulle sue origini. Raccontava qualcosa dell'altrove di una madre, di ciò che lei avrebbe ereditato. Questa madre, che si vede solo in foto, rimane un mistero. Tutto aveva senso per il personaggio, compreso il mix di durezza e grande fragilità che affiora sul suo viso quando recita.

Vicky Krieps è formidabile perché attraversa tutta una gamma di espressioni e Antoine Reinartz è eccellente nel ruolo del falso gentile detestabile.



Fin dal nostro primo incontro, ho capito che Vicky aveva colto perfettamente ciò che volevo raccontare attraverso il personaggio di Clémence, che era in sintonia sia con lei che con la sceneggiatura. Durante le riprese non c'era bisogno di molte parole, c'era fiducia reciproca. Ammiravo molto il suo modo di affrontare la recitazione, la sua disponibilità a vivere le emozioni che doveva interpretare. Ho davvero avuto la sensazione che stessimo componendo insieme il percorso di Clémence, che potessimo dosare con estrema precisione lo stato d'animo del personaggio. Lei è presente in ogni inquadratura, la precisione del nostro lavoro insieme è stata fondamentale per il film.

Quando ci siamo visti per la prima volta con Antoine, ha iniziato a parlarmi del personaggio di Laurent dicendomi che lo capiva e che quell'uomo aveva le sue ragioni. Allora non conoscevo ancora Antoine ed ero molto turbata da quell'incontro, prima di capire che non solo aveva accettato la parte, ma aveva già iniziato a lavorare sul suo personaggio, di cui sarebbe stato in un certo senso, in quanto attore, il difensore. Tra una ripresa e l'altra, mi diceva: «Vedi, sono io che pago la scuola!» L'ultimo giorno, lasciando il set, mi ha mandato un messaggio: «Ora posso dirtelo, è detestabile!»

Lo ricordavo spesso a Vicky Krieps e Antoine Reinartz: non dimenticate che i vostri personaggi sono avvocati di formazione. Dovete saper incassare una brutta notizia e fare di tutto perché non si noti, in modo da riprendervi immediatamente. Per quanto riguarda il personaggio di Laurent, quando Clémence gli annuncia che frequenta donne, lui entra immediatamente in una fase di riconquista, di eccitazione, al punto da volerla baciare mentre lei se ne va sul suo scooter. Lui è mobile nella recitazione, nella gestualità, più agitato, mentre lei, più stoica e statica, mantiene una sorta di rettitudine, di intensità contenuta.

Questa dimensione stoica si percepisce nei suoi abiti, nel suo modo di camminare, di percorrere lo spazio.

Con Vanessa Deustch, che era stata costumista per *De l'or pour les chiens*, abbiamo avuto poco tempo per

visionare tutto questo insieme a Vicky Krieps, che è presente in ogni scena ed è arrivata ai preparativi poco prima dell'inizio delle riprese. L'avevo vista solo due volte in precedenza. Avevamo preparato tutto il suo guardaroba prima che lei arrivasse, un po' a tentoni. Volevamo creare la sua uniforme, che si radicalizzasse, si indurisse man mano che il film andava avanti. Abbiamo immaginato che condividesse il guardaroba con suo marito e che fosse partita con poche camicie. Quando si ritrovano, hanno un paio di jeans neri slavati, una cintura, una camicia azzurra. Si assomigliano e, un po' alla volta, lei si allontanerà da questo. Alla fine, Clémence si ritrova ben presto con solo due paia di jeans, tre canottiere e quattro magliette. È l'essenza. Il suo guardaroba, come il suo corpo, la trasformazione dei suoi capelli, tutto questo le ha dato il sostegno necessario per interpretare il suo personaggio con grande grazia.

E per il bambino, cosa cercavate?

È sempre difficile trovare il ruolo giusto per un bambino sul set. Abbiamo fatto molti provini con Morgane Chaillat. Cercavo un bambino che non fosse spinto dai genitori, che non fosse stato iscritto a tutti i provini, e che avesse voglia di recitare, nel senso più puro del termine. È stato così per Viggo Ferreira-Redier. È un musicista e suona il basso in una band del liceo. Sembra più giovane della sua età, il che era importante per la scena in cui si arrabbia, perché non volevo spingere un bambino verso un sentimento che non conosceva. Volevo che potesse attingere alla sua esperienza personale. Sul set abbiamo lavorato con una coach per bambini, Violette Gitton. Tra loro si è creato un vero legame. Durante le riprese, ho notato che giocava molto con lo sguardo. Ho potuto fare affidamento sul suo sguardo, che attraversa tutta la storia, mentre ci si chiede cosa ne pensi di tutto questo. Un bambino lacerato che non riesce a parlare.

È un piacere rivedere Féodor Atkine nel ruolo del padre di Clémence.

È stata Youna de Peretti, la direttrice del casting, ad avere questa idea. Ha un'eleganza tutta sua, pur essendo un po' «punk» nei modi, anticlericale. La sua statura, il suo modo di essere, raccontano di per sé una storia. Non volevo rappresentare un ambiente, ma farlo percepire in modo implicito. Nonostante una certa freddezza apparente tra il padre e la figlia, volevo che si percepissero che sono molto vicini, molto legati. Come nella scena in cui sono tutti e tre, con il bambino, seduti in fila sul divano a guardare un film horror e si ha l'impressione che abbiano qualcosa in comune, un'aria di famiglia.

La scelta del film *L'uomo che si rimpicciolisce* vale anche per Clémence che, nel corso della vicenda, vede suo figlio allontanarsi, rimpicciolirsi, fino al punto di rischiare di diventare invisibile, di scomparire dalla sua vita. C'è anche una citazione di Ingmar Bergman.

Per *L'uomo che si rimpicciolisce*, è stata un'idea del mio montatore Joris Laquittant, quando avevamo appena perso i diritti del film che avevo inizialmente citato in quella sequenza. Avevamo provato tanti altri film, ma non funzionava mai. Poi lui ha pensato a questo film, ed è stato ovvio, era come se fosse scritto.

Sussurri e grida (1972) è un film a cui torno continuamente. Quando abbiamo lavorato sul personaggio di Sarah, interpretato da Monia Chokri, cercavo una certa timidezza, una sorta di pudore, e ho pensato a uno chignon, che le conferisce un aspetto classico, un po' austero. Se non lo porta più, significa che sta succedendo qualcosa. Le abbiamo quindi quello chignon ed è in quel momento che mi è tornato in mente Bergman e i suoi chignon. Non appena scioglie i capelli, entriamo nella sua intimità: il Sud-Ovest, il lago, il sole, qualcosa si apre, anche nella sua sessualità. In quei momenti, fa entrare qualcuno nella sua vita. Questo gioco con i capelli ha permesso a Monia Chokri di comporre il suo personaggio, un personaggio lontano da quelli che aveva interpretato fino ad allora, e di questo eravamo contenti, sia lei che io.

Ha parlato dell'importanza del mutare delle stagioni, e questo si percepisce nel film durante le sequenze nel Sud-Ovest o nella scena finale, in bicicletta, a Parigi, con una luce che permea ciò che accade e ciò che viene detto. In altri momenti, la luce è più bianca, più fredda.

Abbiamo definito con estrema precisione, già in fase preparatoria, l'atmosfera luminosa, soprattutto perché non abbiamo girato in ordine cronologico. Insieme alla segretaria di edizione, Margot Seban, abbiamo datato con precisione l'intero film, per garantire la coerenza con la voce fuori campo, i vari periodi, il Natale, il susseguirsi

delle stagioni, ecc. Con la mia direttrice della fotografia, Kristy Baboul, abbiamo utilizzato molto obiettivi a focale lunga o addirittura molto lunga per riprendere Clémence, il che ci ha permesso di dare la sensazione che lei fosse schiacciata dalla città, con poca prospettiva. Per noi era un gioco riprendere Parigi, volevamo trasformarlo in un punto di forza e non in un vincolo. Fin dall'inizio del nostro lavoro sul film, con largo anticipo, abbiamo pensato alla Parigi che volevamo mostrare, una Parigi piuttosto poco haussmanniana, quella del quartiere in cui viviamo, Belleville e dintorni, le torri di Place des Fêtes, le alture del XIX arrondissement. Per me è stato anche un atto di libertà ambientare quasi tutta la storia del film in questa parte di Parigi, che è la Parigi che amo e che mi ispira.

In che modo il montaggio, partendo dalla struttura della narrazione e dal passare del tempo, ha infuso un nuovo ritmo?

Ho la fortuna di montare i miei film con Joris Laquittant sin dai tempi dell'accademia, alla Fémis, sui miei primi cortometraggi. Abbiamo avuto a disposizione 17 settimane di montaggio dopo una ripresa intensiva, durata 36 giorni, con un ritmo fisicamente massacrante. Il fatto di ritrovarmi in sala montaggio al suo fianco mi ha permesso di mantenere la rotta, quella della struttura e dello scorrere del tempo. Con Vicky Krieps, avevamo registrato le voci fuori campo prima delle riprese. È stato in quel momento che abbiamo trovato il personaggio di Clémence. Per la registrazione della sua voce, abbiamo utilizzato un microfono particolare, quello del tecnico del suono Victor Praud, che conferisce una sorta di gravità, come una voce radiofonica, e che ci permette di accedere all'interiorità del personaggio.

Grazie a queste voci fuori campo, fin dall'inizio del montaggio abbiamo potuto iniziare a lavorare sulla struttura e sul ritmo. Erano come una fonte della narrazione, una riserva da cui attingere durante tutto il nostro lavoro di montaggio. Pur curando i cambiamenti di ritmo, affinché il film non mantenga sempre lo stesso tono, per accompagnare il percorso di Clémence che attraversa una sorta di epopea, cerco di lasciare che la narrazione si dispieghi attraverso numerose sequenze. Ho una fiducia incrollabile negli spettatori, so che sapranno distinguere tra una serie montata con tagli rapidissimi e un film cinematografico in cui si cerca di suscitare altre sensazioni.

Le scene in bicicletta sono particolarmente belle: come le avete ideate?

Con Kristy condividiamo la passione per il cinema russo, Tarkovskij naturalmente, e più recentemente Andrej Zvjagincev. Tarkovskij è stato una vera fonte di ispirazione per il rapporto tra luce e ombra, il rapporto con il tempo e i movimenti di macchina. Quando Vicky e suo figlio vanno in bicicletta nel sud-ovest, una ripresa richiama *Lo specchio*, quando si passa tra gli alberi e ci si eleva. Tarkovskij, alla fine del suo film, lo fa – supponiamo – con una gru, mentre noi usiamo un drone che parte da terra. Ma ci tenevo a che non si avesse la sensazione che si trattasse di un drone, e che si elevasse in linea retta, in diagonale, attraverso le file di pini. Diciamo che è stato un modo per rendergli omaggio.

La musica unisce diversi registri.

Si apre con i titoli su "Abel" di Jordi Savall, alla viola da gamba. Un brano che ascoltavo compulsivamente quando ho iniziato a scrivere la sceneggiatura. Poi si passa a una musica che mi è più vicina, musica elettronica, techno. Insieme a Maxence Dussère, compositore della colonna sonora originale, che ha lavorato per *Annette* (2021) di Léos Carax e *Emilia Pérez* (2024) di Jacques Audiard, ci siamo chiesti come realizzare queste transizioni, se in modo graduale o più brusco, accettando l'eterogeneità. Per l'apertura, all'insegna di Abel, con la sua gravità, la sua solennità, abbiamo fatto questa constatazione: quando Clémence, in piscina, sbatte la porta dello spogliatoio, sbatte la porta su quella musica. A questo classicismo, per quanto potente e magnifico, si può voltare le spalle. Questo raccontava il personaggio. Lei ha questo classicismo dentro di sé, e la cultura che ne deriva, e può sbattergli la porta in faccia per andare a letto con una ragazza che non conosce. Una volta stabilito questo, potevamo permetterci di tutto e giocare sui contrasti per tutto il film. È così che stanno insieme quel ritornello italiano cantato da Marie Laforêt, la techno con Kompromat, la techno tedesca, la cold wave, ma anche un pianoforte fragile e dolce composto da Maxence, sulla lettera a Paul a Natale, suonato come se fosse un bambino che decifra uno spartito.

Un'ultima domanda. Come interpretare il finale del film? Una sconfitta o una vittoria?

Una vittoria al cento per cento. È una luce. Ma so che le madri che hanno potuto vedere il film vivono questo momento con grande dolore. Una vittoria, perché Clémence comincia a dire di aver vissuto il lutto per suo figlio e che ora va tutto meglio. Per poi aggiungere, nella frase finale del film: «... o forse vorrà tornare a casa da me, non si sa mai, con l'adolescenza...». E questa speranza, questa porta lasciata eternamente aperta, è forse ciò che c'è di più profondo nell'amore di un genitore. Potersi dire che è finita, che va meglio, per andare avanti, pur conservando la speranza che suo figlio torni nella sua vita.



LA REGISTA

Dopo aver studiato fotografia, Anna Cazenave Cambet si è iscritta alla Fémis per seguire il corso di regia, conseguendo il diploma con lode nel 2017 sotto la presidenza della commissione esaminatrice di Claire Denis. Il suo primo lungometraggio, *De l'Or pour les Chiens*, è uscito nelle sale nel giugno 2021 ed era stato selezionato dalla Settimana della Critica a Cannes nel 2020. Ha collaborato alla sceneggiatura di diversi autori, in particolare con Kristy Baboul per il suo lungometraggio *Mauvais Œil*, prodotto da Trois Brigands Production e attualmente in fase di finanziamento.

IL CAST

Clémence	Vicky KRIEPS
Sarah	Monia CHOKRI
Laurent	Antoine REINARTZ
Paul	Viggo FERREIRA-REDIER
Il padre di Clémence	Féodor ATKINE
La direttrice della mediazione	Aurélia PETIT
Victoire	Ji-Min PARK
Romane	Oumnia HANADER
Elisabeth	Tallulah CASSAVETTI
Yann	Manuel VALLADE
Léo	Julien DE SAINT-JEAN
L'esperto psichiatra	Salif Cissé
La giovane donna in sala d'attesa	Malou KHEBIZI
Il poliziotto	Jean-Baptiste DURAND
L'avvocato di Laurent	Baptiste CARRION WEISS L'
Il giudice	Pauline LORILLARD
L'assistente alla mediazione	Samantha LE BAS
Il proprietario del Kebab	Adam HEGAZY
Un film scritto e diretto da	Anna CAZENAVE CAMBET
Liberamente tratto dal libro	LOVE ME TENDER
Prodotto da	Raphaëlle DELAUCHE, Nicolas SANFAUTE
Produttrice associata	Vicky KRIEPS
Fotografia	Kristy BABOUL
Ingegnere del suono	Mariette MATHIEU-GOUDIER
Montaggio	Joris LAQUITTANT
Musica originale	Maxence DUSSÈRE
Casting	Youna DE PERETTI

1°assistente alla regia Tigrane AVEDIKIAN
 Segretaria di edizione Margot SEBAN
 Costumi Vanessa DEUTSCH
 Montaggio audio Geoffrey PERRIER
 Mixaggio Victor PRAUD
 Direttrice di produzione Marie Sonne JENSEN
 Direttrice di post-produzione Christelle DIDIER
 Una produzione NOVOPROD CINÉMA
 In coproduzione con FRANCE 2 CINÉMA, VIKTORIA PRODUCTIONS
 Con il sostegno di CANAL+
 E la partecipazione di FRANCE TÉLÉVISIONS, CINÉ+OCS
 Con il sostegno di: LA REGIONE ÎLE-DE-FRANCE, LA REGIONE NOUVELLE-AQUITAINE
 DEL DIPARTIMENTO DEL LOT-ET-GARONNE, D'ANGOA- AGICOA In collaborazione con IL CNC E LA SACEM
 In collaborazione con NDÉFILMS 13, CINÉCAP 8, CINEAXE 6, COFINOVA 21
 Con la partecipazione di TANDEM, BE FOR FILMS



DISTRIBUZIONE ITALIANA

Wanted è una etichetta di distribuzione fondata nel 2014, che festeggia il suo decennale come un punto di riferimento nel mercato cinematografico italiano, proponendosi con una linea editoriale molto chiara: un cinema di ricerca e "ricercato", per un pubblico che si aspetta non soltanto divertimento, ma anche pensiero, stimolo, dibattito, sorpresa, approfondimento. Un catalogo di oltre 150 titoli, tra film e documentari, vincitori nei principali festival nazionali e internazionali: premi del pubblico, della critica e con ottimi riscontri al Box Office. Il catalogo Wanted è consultabile al seguente link: <https://www.wantedcinema.eu/it/discover>

Wanted Cinema: Beatrice Moia marketing@wantedcinema.eu