



ORIZZONTI

MALVALANDA, CABALLO FILMS, ARCADIA MOTION PICTURES,
AMALUR PICTURES, LE PACTE e NOODLES PRODUCTION

Presentano

Madre

Un film di **Rodrigo Sorogoyen**

128 min– Spagna / Francia – 2019

DISTRIBUZIONE:



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
Federico Biagioni, digital@us-ufficiostampa.it, +39 320 7440489

SINOSI

Sono trascorsi dieci anni dalla scomparsa del figlio di Elena, allora un bambino di sei anni. Dieci anni da quella telefonata in cui, solo e sperduto su una spiaggia delle Landes, le aveva detto che non riusciva più a trovare suo padre. Oggi Elena vive su quella spiaggia e lavora in un ristorante in riva al mare. Devastata da quel tragico episodio, va avanti con la sua vita, alla meno peggio. Fino al giorno in cui incontra un adolescente che le ricorda troppo il figlio scomparso...

RODRIGO SOROGOYEN, NOTE DI REGIA

Storia di un processo creativo.

Scrivere, creare, fare un film. Confezionare una storia usando il linguaggio cinematografico è un compito arduo, lento e talvolta, intollerabile. Un cammino tortuoso, un'avventura estenuante, affascinante, spesso rivelatoria. Si è convinti che la cosa più importante sia il prodotto finale, il coacervo di immagini e suoni presentati allo spettatore e condensati, ad esempio, in un centinaio di minuti. Ma tutti noi sappiamo bene (anche se tendiamo a dimenticarlo) che ciò che veramente ci tiene legati a questa professione da suicidio, a volte gratificante, a volte ingrata, è il cammino che percorriamo durante il processo creativo. Un cammino nel corso del quale impariamo a coesistere, a lavorare, a perfezionare le nostre competenze, qualunque esse siano, e che, se sappiamo essere attenti, ci dà grandi lezioni di vita. Mi appresto a raccontare il percorso seguito con questo progetto così singolare, affinché il lettore comprenda il desiderio, la volontà e la forza che ci ha dato l'impulso per la sua realizzazione.

La storia. Continuazione del cortometraggio.

Le riprese del cortometraggio «Madre» avevano lasciato all'intera troupe un retrogusto intenso, altamente soddisfacente. Era come se tutti noi presentissimo ciò che stava per accadere. Cinque mesi dopo, terminata la fase di post-produzione, il film esordì con successo nei due principali festival confermando così le nostre sensazioni positive: a Medina del Campo il film si aggiudica il premio per la migliore fotografia, e al Festival di Malaga, la settimana successiva, altri due premi, migliore attrice a Marta Nieto, per la sua superba interpretazione, nonché il Premio del Pubblico. Nove mesi, 70 premi e 60 festival più tardi (per la maggior parte, internazionali), abbiamo vinto il Premio Goya. Il nostro intuito non ci aveva ingannati. Fin dall'inizio avevo continuato a ripetere ai membri della troupe e a chiunque ne stesse discutendo con me, che quel cortometraggio mi aveva sempre ispirato una meravigliosa scena d'apertura per un lungometraggio. Concordavano tutti: era chiaro che il materiale di cui disponevamo era grandioso. Volevamo dare un seguito alla storia di Elena, non potevamo certo lasciarla così, mentre uscire da casa sua, sconvolta, per andare a cercare il figlio. Dato l'impegno infuso nel raccontare la tragedia di Elena (anzi, i suoi prodromi), la produttrice María del Puy Alvarado, l'attrice Marta Nieto e il sottoscritto, abbiamo

sempre pensato di essere in debito con questa storia e quel personaggio. Personalmente, la possibilità di lavorare più a lungo e in modo molto più approfondito con Marta Nieto ha rappresentato una motivazione enorme. Durante le riprese del corto, ho scoperto un'attrice immensa, dotata di una sensibilità elettrizzante, nonché, ovviamente, una collega formidabile con la quale desideravo molto lavorare al mio prossimo lungometraggio. Lo stesso dicasi per il resto della troupe, che considero ormai la mia famiglia. La possibilità di rinnovare il sodalizio con loro per lavorare a una storia di più ampio respiro, più interessante e tale da avere una maggiore ripercussione sul pubblico che ci ha sostenuti nei numerosi festival ai quali abbiamo partecipato, ha senza dubbio rappresentato un fattore altamente stimolante. Una volta presa la decisione di portare avanti la storia di Elena, ho chiamato Isabel Peña, la mia complice, che non aveva collaborato al cortometraggio. Ricordo la sua reazione, completamente diversa da quanto mi fossi aspettato: il corto le era piaciuto ma non aveva nessuna voglia di scrivere un altro thriller. Ma tutto è cambiato quando le ho detto che non si sarebbe trattato di un thriller, che ciò che avevo in mente era una sfida più rischiosa, assai più interessante. Contrariamente alle aspettative generali, il film non avrebbe narrato gli eventi immediatamente successivi al corto, bensì quelli in cui si trova coinvolta la Elena di parecchi anni dopo, prendendo le mosse dalla tesi seguente: «Cosa succederebbe se Elena, che ha perso il figlio da tempo, incontrasse adesso, dopo tanti anni, un adolescente che le ricorda molto il figlio scomparso?» Tale presupposto ha immediatamente originato la domanda successiva (Isabel e io comunichiamo assai velocemente): «E lei crede che sia suo figlio?» Ma ciò che più l'ha interessata è stata la mia risposta. «No, lei sa che non è suo figlio. Tra l'altro, il ragazzo è francese, è impossibile che sia suo figlio. Ma lei vuole passare del tempo con lui, conoscerlo.» Le si sono illuminati gli occhi. Abbiamo quindi iniziato a scrivere partendo da tale presupposto. In realtà, non conosceamo il motivo dell'interesse di Elena per quel ragazzo francese, ma, stranamente, riuscivamo ugualmente a comprenderlo. Isabel e io amiamo molto le storie cupe (nel senso, piene di mistero), le storie che parlano di ciò che è inscritto nel profondo dell'essere umano, delle emozioni e dei comportamenti che non conosciamo, che non riconosciamo. C'è una citazione di Terenzio che esemplifica la nostra ossessione per questo genere di storie: *«Sono un essere umano, niente di ciò ch'è umano ritengo estraneo a me»*. Sono sempre più convinto che, attraverso le nostre sceneggiature e i nostri film, Isabel e io stiamo cercando di conoscere, di comprendere le persone che ci circondano, le persone di cui sappiamo poco o troppo, la specie umana in generale. Tutte le nostre storie nascono sempre, e sottolineo sempre, dalla

necessità di comprendere il comportamento di uno (o più) personaggi/esseri umani.

Alcuni esempi

Stockholm (2013) : Perché una ragazza decide di togliersi la vita? Perché un ragazzo crede e fa credere a una ragazza di esserne innamorato, visto che, già il giorno dopo, di quell'amore non ne resta più nulla?

Che Dio ci perdoni (2016) : Perché gli esseri umani uccidono e fanno soffrire altre persone? Perché siamo violenti? Perché si può diventare ancor più violenti degli stessi violenti ai quali diamo la caccia?

Il Regno (2018) : Perché l'essere umano è corrotto? Perché pare che i nostri leader non comprendano la gravità di questa situazione? Al loro posto, anche noi saremmo corrotti?

Abbiamo iniziato a scrivere a partire da queste domande. Scrivere di qualcosa che già conoscevamo ci sembrava noioso, ma, soprattutto, è l'essere umano che ci affascina. Come se avessimo accettato una scommessa con noi stessi, per cercare di capire ciascuna delle azioni (orribili, geniali, in ultima analisi affascinanti) che gli esseri umani sono in grado di fare in situazioni limite.

Travaso di generi.

Isabel è sempre stata interessata ai cambi di genere. Ci sembrava una cosa troppo forte iniziare con un corto di suspense che invitava al thriller, per finire poi su qualcosa di completamente diverso. Ci siamo subito scontrati con il primo grande ostacolo: come soddisfare lo spettatore che guarda il corto e al quale non offriamo ciò che si aspetta (la soluzione dell'avventura)? Offrendo di meglio. Una doppia sfida, quindi. Ma Isabel e io adoriamo le sfide, il confrontarci con qualcosa che non sappiamo come tenere insieme ma che ameremmo vedere in un altro film. Dopo aver trascorso cinque anni a lavorare a due thriller piuttosto ambiziosi («Che Dio ci perdoni» e «Il Regno»), desideravamo entrambi tornare a una storia intimista, di personaggi. Volevamo ritrovare l'essenza del primo film al quale avevamo lavorato insieme, «Stockholm». È così

scomparsa definitivamente l'idea della corsa contro la morte di una madre alla ricerca del suo bambino, forse caduto nelle mani di un rapitore, per lasciare il posto alla storia intima di Elena che, anni più tardi, convive con il proprio dolore e lutto per uscire dal pozzo oscuro e senza fondo nel quale è caduta da tempo. L'idea è piaciuta molto ai nostri produttori associati: dare allo spettatore ciò che non si aspettava. Ma con Isabel avevamo deciso che tale travaso di generi avrebbe funzionato meglio se fosse avvenuto lentamente, in modo impercettibile e progressivo. Non come in «Stockholm», dove il cambio di genere è brusco, radicale, quasi violento: a metà circa, il film virava da una storia romantica, generazionale, a un thriller psicologico, angosciante e intimo. Non qui. Qui condurremo Elena per mano, per capire, poco per volta, che nel film c'è molto di più di ciò che appare all'inizio. Molto di più.

La maternità.

Di cosa parla «Madre»? Quando iniziamo, Isabel e io ci appuntiamo sempre una parola o una frase per non perdere mai di vista ciò di cui stiamo realmente parlando. Nella fattispecie, la parola è stata maternità. Il corto intendeva già parlarne, attraverso il personaggio della nonna. Come me, anche Isabel è figlia unica e, per tale motivo, abbiamo un rapporto speciale con le nostre madri e questo è il motivo per cui l'argomento ci interessava molto. Le madri hanno un ruolo importante o determinante nei nostri film, oppure fanno la loro comparsa in momenti topici della storia. Per Elena la perdita è un sentimento così forte che, l'incontro (o la ricerca?) con quel ragazzo così speciale, Jean, le causa un'emozione potente che la spinge a non pensare che a lui, a desiderare di stare con lui. Addirittura a mettere in pericolo il proprio equilibrio (ricostruito dopo lunghi anni bui) per ritrovarsi con quell'adolescente francese praticamente sconosciuto. Qualcosa in tutto ciò ci sembrava terribilmente poderoso, qualche cosa che aveva a che fare con la suggestione, il potere della mente, dell'immaginazione dello spettatore, su cui uno sceneggiatore deve sempre fare affidamento. L'astuzia usata nel corto «Madre» di non far mai vedere ciò che succede all'altro capo del filo, consente a ciascuno spettatore di immaginare il peggio e, quindi, cosa ancor più importante, di stabilire un rapporto personale e univoco con la storia. Metodo utilissimo, adottato nel lungometraggio: poiché non si è mai visto realmente che aspetto abbia Iván, non sapremo mai se Jean assomigli molto, poco o affatto al figlio scomparso di Elena. Si tratta a nostro avviso di una domanda che dona alla storia una suspense quasi magica e un impatto psicologico molto forte, perché daremo allo

spettatore la stessa opportunità di instaurare un rapporto esclusivo con il film. Ciascuno immaginerà qualcosa di diverso.

Pazzia. La parola proibita.

Quando abbiamo iniziato a evocare la storia di Elena, ricordo parlavamo di lei come se fosse pazza. Grave errore da parte nostra. A parte il fatto che una parola del genere dovrebbe essere utilizzata con molta precauzione e rispetto, addirittura semplicemente evitata, il fatto che la usassimo in riferimento al nostro personaggio non faceva che allontanarci irrimediabilmente da lei. Come avremmo potuto capirla se fosse stata una pazza? E se noi non fossimo stati in grado di capirla, lo spettatore non sarebbe stato in grado di capire il suo atteggiamento perdendo così facilmente il filo della narrazione. È stato a questo punto che si è palesato ai nostri occhi un altro tema che volevamo trattare nel film: la facilità con la quale la società dà del pazzo o della pazza a chiunque esca dagli schemi. Si pensa vi sia un solo motivo per il quale un individuo si comporti in modo diverso dalle masse alienate: che sia fuori di testa. La cosa può sembrare inoffensiva, ma è ai nostri occhi estremamente grave, poiché così facendo vengono stigmatizzati milioni di individui e l'alienazione continua a essere imposta come standard comportamentale per la stragande maggioranza. Siamo del parere che Elena combatterà un'altra battaglia, oltre a quella del suo conflitto interiore: la battaglia contro gli spettatori (della sua vita e del film) che pensano che faccia tutto quello che fa perché è pazza. Desiderando ed essendo disposti a conoscere Elena, ci siamo posti il veto di apostrofarla in tal modo. Abbiamo preferito usare il termine «devastata». Abbiamo cercato di metterci nei suoi panni. Come reagiremmo se ci succedesse la stessa cosa? Impazziremmo? Nell'accezione comune del termine, forse sì. Ma dopo seria riflessione, rifiuteremmo di sentirci dire che abbiamo perso la testa, che ci comportiamo in modo irrazionale, incoerente, che poco importa ciò che facciamo perché siamo pazzi. Impossibile capire Elena con tali premesse. Abbiamo pensato che, ci fosse successo lo stesso, saremmo sprofondati nella depressione, questo sì, nel dolore, per un periodo lungo e terribile, nella frustrazione, nella confusione mentale, finendo per odiare la vita e forse anche tutto il genere umano, ma che tutto ciò che avremmo fatto sarebbe stato giustificato dalla perdita, appunto, non dalla follia. Se ci si pensa, se ci si mette (o perlomeno, se si cerca umilmente di mettersi) nei panni di Elena, abbiamo un unico desiderio: che ne esca viva, che si riprenda, che guarisca dal suo dolore. Lo merita, come chiunque altro al quale

capiti una cosa del genere. Capire questo ci ha portati a prendere due decisioni importanti e determinanti ai fini della sceneggiatura, del suo inizio e della sua parte finale. La prima: lo spettatore non avrebbe assistito ai momenti peggiori di Elena, avremmo introdotto un'ellisse temporale, tecnica a mio parere assai interessante ed efficace, per i dieci anni circa intercorsi tra la tragedia narrata nella prima scena e l'inizio della nostra storia. Dieci anni durante i quali lo spettatore è «perfettamente» in grado di immaginare il dolore, il vuoto, l'oscurità nei quali sprofonda Elena. Ci sembrava più interessante e innovativo presentarla nel momento in cui riesce a uscire dal tunnel della disperazione. A posteriori, avremmo avuto una migliore visione del suo nuovo conflitto: essere uscita dal tunnel, ritrovando un proprio equilibrio, tornando a una vita normale a fianco di Joseba, renderà ancor più difficile, in sostanza, più interessante dal punto di vista drammatico, il fatto che metta tutto a rischio perché ha incontrato qualcuno con cui desidera trascorrere del tempo, qualcuno che vuole conoscere meglio: Jean. La seconda decisione riguarda il finale: la storia non si conclude come il cortometraggio, finirà bene. Lo spettatore non se ne andrà con un nodo alla gola ed uno allo stomaco, ma dovrà sentirsi sollevato, soddisfatto. Il finale di «Madre» sarà colmo di amore, di luce.

Viaggio dall'oscurità alla luce.

Solo di recente ho capito che il corto «Madre» non parlava di maternità, bensì della paura, del modo in cui essa si impadronisce di noi e non vi è nulla che possiamo fare; di quei momenti in cui si avvera ciò che più temiamo, del nostro modo di pensare sempre al peggio, della nostra società sempre più dominata dallo spaventoso slogan: «La prudenza non è mai troppa». Stranamente, durante i numerosi incontri ai quali avevo partecipato per il corto, tutti asserivano, con certezza pressoché empirica, di essere convinti che l'uomo che trova Iván sulla spiaggia fosse un rapitore/pedofilo. Rispondeva sempre: «Non l'avete visto. Di lui sapete solo: uno, che urina sulla spiaggia e, due, che si avvicina a un bambino solo, su una spiaggia vastissima. Perché non pensate che voglia solo aiutarlo?». Quell'uomo poteva essere inoffensivo, questo non lo sapevo, trovavo comunque strano che quasi tutti gli spettatori arrivassero a sospettare di un uomo di cui sapevano così poco. Che razza di società abbiamo costruito? Un giorno qualcuno mi ha detto che il contrario dell'amore non è l'odio, ma la paura. È una riflessione che mi piace: la paura rende impossibile l'amore; l'odio, invece, è un sentimento (senza dubbio orribile) molto prossimo all'amore, vicino a qualcosa di

altrettanto viscerale ed emotivo. Ma il suo contrario, ciò che più si discosta dall'amore, è la paura. In quel momento ci siamo resi conto che «Madre» avrebbe dovuto essere un viaggio verso l'amore, una storia che prende le mosse dalla paura, con una scena d'apertura terrificante, da film horror, in cui due personaggi (tre, in realtà) sono in preda alla paura, e che, tuttavia, doveva concludersi con due personaggi che si amano, che, in qualche modo, hanno trovato l'amore. Abbiamo capito che «Madre» avrebbe dovuto essere una storia d'amore. Abbiamo così provato a costruire un triangolo amoroso tra Elena, Joseba e Jean, un triangolo strano, forse il più strano nella storia del cinema, ma pur sempre amoroso. Ed è questo il segreto (e il miracolo) dell'amore, che è fuori da qualsiasi regola, che non conosce ragione né spirito. Si impadronisce di te (come la paura) e si deve essere sufficientemente lucidi e coraggiosi per sostenerne lo sguardo. La domanda e la sfida per i nostri due protagonisti: accetteranno di farsi immergere in una storia d'amore? Un amore speciale. L'amore di una madre per il figlio attraverso il tempo. Una madre che non ha potuto dire addio al proprio figlio e che è ora pronta a farlo. Perché è trascorso il tempo necessario. Perché Joseba le è stato di grande aiuto e perché nella sua vita è apparso Jean, un ragazzo che potrebbe essere suo figlio, se lui fosse lì con lei. C'è una domanda che vorrei rivolgere allo spettatore e che non troverà mai risposta: la storia accade perché Jean assomiglia a Iván o perché Elena è pronta a intraprendere questo percorso catartico? In altre parole, sarebbe successa la stessa cosa se Jean fosse apparso due anni prima? Una domanda a mio parere interessante.

Il punto di vista.

Riconoscere che si trattava di una storia d'amore ci ha obbligati ad aggiungere un altro parametro. All'inizio, immaginavamo un film con un unico punto di vista, quello di Elena. Ma se volevamo raccontare una storia d'amore bisognava conoscere l'altro lato, quello di Jean. Convivere con lui, essere da soli con lui. Uno spettro di possibilità molto interessanti si apriva a noi entrando nella sua casa, nella sua famiglia. Vedere una famiglia vacillare nel momento in cui quelle che si annunciavano come delle belle vacanze estive diventavano infine le peggiori della loro vita. *Soffio al cuore* (1971) di Louis Malle ci affascina così tanto che cercheremo di creare quel realismo e quella tenerezza che inondano tutto il film per tracciare il ritratto di questo ragazzo speciale e della sua famiglia. Volevamo inoltre mostrare fino a che punto le crisi siano necessarie per crescere. Anche se ciò che passa la famiglia

di Jean sembra terribile, è evidente che, alla fine dell'estate, ne uscirà rafforzata. La crisi creata da Jean e Elena servirà loro per conoscersi meglio e per comprendere i loro figli, come pure per gestire delle situazioni fino a quel momento ignote, ma che ogni famiglia, un giorno, deve affrontare: la libertà irrimediabile dei figli.

Il piano sequenza. La forma.

Abbiamo ricevuto molte critiche positive a proposito del nostro cortometraggio. La maggior parte di esse metteva in rilievo il valore del piano sequenza che costituisce la quasi totalità del testo. «Il cortometraggio *Madre* (...) assume la forma di uno straordinario piano sequenza che racconta, passo dopo passo, come la tragedia scaturisca in un contesto e in un momento di noncuranza quotidiana (...), giocando con lo sguardo vicino o lontano senza bisogno del montaggio.» (Estratto della critica di Javier Ocaña) Il piano sequenza è, a mio avviso, molto più di un esempio di virtuosismo. Per me, è soprattutto l'elemento filmico che può assomigliare di più alla vita. Il cinema è l'imitazione della vita. Ma in questa costruzione della realtà il montaggio è sempre stato necessario per assemblare le immagini. Si potrebbe affermare che il montaggio sia cinema, linguaggio, ma che il piano sequenza (ovvero l'assenza di montaggio) sia la vita o la sua migliore imitazione possibile. Senza un cambio di scena che «diriga» lo spettatore, quest'ultimo si ritrova necessariamente più coinvolto in quello che accade. Questa riflessione determina del tutto la maniera in cui voglio affrontare le riprese del nostro film. Non posso immaginare di girare il lungometraggio *Madre* omettendo la forza del piano sequenza. Tanto quella dello strumento narrativo/stilistico quanto quella della forma stessa del cortometraggio.

Ma mi chiedo: è il modo di costruire tutto il film? Non credo. Mi spiego. Trovo interessante iniziare la storia con una forma così determinata e caratteristica per poi infrangerla con un montaggio rapido, frantumato, frammentato. Cercherò di comunicare lo stato del nostro protagonista attraverso il montaggio. Mi sembra più suggestivo che l'inizio della narrazione, quando la vita dell'eroina non è ancora cambiata, sia filmato con un piano sequenza. È l'inizio dell'incubo, certo, ma se si riflette «l'incubo del cortometraggio» non ha niente a che vedere con quello vissuto da Elena subito dopo. L'ellisse di dieci anni comincia quando lei esce di casa (nel cortometraggio) e termina con la sua apparizione su una spiaggia francese nella seconda scena (svariati anni dopo). A partire da questa seconda scena, l'idea è di iniziare a girare (a mostrare, a raccontare) la vita di Elena con il contrario del piano sequenza,

ricorrendo molto al montaggio, a scene spezzettate. Come se la vita di Elena fosse distrutta, in fase di riparazione, ma rovinata nonostante tutto. E, man mano che la trama avanza, camminare (dirigersi, orientarsi) verso il piano sequenza. Da quando incontra Jean, da quando questo adolescente entra nella sua vita, il montaggio e la realizzazione del film si alleggeriranno. Ogni scena conterrà meno inquadrature, fino ad approdare a un piano sequenza finale. L'idea è di terminare con una struttura circolare: l'inizio del racconto è il piano sequenza di tredici minuti e mezzo dove comincia l'incubo e la fine del film sarà un altro piano sequenza (la sua durata integrale resta da determinare) dove Elena intraprende un cammino senza ritorno verso la luce. Una struttura circolare a somiglianza del cortometraggio.

La fotografia.

Madre sarà un film in cui la luce avrà il predominio. La storia si svolge nel sud della Francia, in estate. Mi piace particolarmente l'idea che ciò che inizia come un incubo, nella prima scena, si sviluppa e termina in un grazioso paese idilliaco del sud della Francia, pieno di famiglie felici che si godono le vacanze. La luce estiva del golfo di Guascogna inonderà le immagini. Ci saranno i blu del cielo (blu cielo o ciano) e del mare (più scuro, blu marino o azzurro), e un grande spazio avranno anche il sole e il colore della sabbia della spiaggia. La pelle e il colore dei capelli, delle labbra e degli occhi dei personaggi dovranno essere esteticamente affascinanti. C'è un titolo recente che non posso togliermi dalla testa: *Chiamami col tuo nome* (2017). Il film di Luca Guadagnino sfrutta al meglio la luce del nord dell'Italia, la vegetazione, l'acqua, i corpi per metà nudi, cercando un erotismo che invita e induce lo spettatore a desiderare la storia d'amore fra i protagonisti.

Lo stile.

Il percorso che va dall'oscurità alla luce segnerà lo stile visivo di *Madre*. Si ricercherà sempre il massimo possibile di naturalismo, utilizzando delle scenografie naturali, realiste. La bellezza non verrà dalle case dei personaggi o dai loro vestiti, ma dallo spirito della storia, dagli sguardi, dalle emozioni colte dalla macchina da presa. In *Che Dio ci perdoni* e *Il regno* abbiamo già individuato, in questo sgradevole realismo (con le dovute differenze tra l'uno e l'altro), la poesia visiva talvolta presente nei

film. Credo davvero che ci siamo arrivati a più riprese. I film di Jacques Audiard sono un chiaro riferimento per il direttore della fotografia Álex de Pablo e per me. Sia nei suoi primi lavori (*Sulle mie labbra*, 2001, o *Tutti i battiti del mio cuore*, 2005) sia in quelli più recenti (*Il profeta*, 2009, o *Un sapore di ruggine e ossa*, 2012) il cineasta francese si caratterizza per qualcosa cui anche noi teniamo: descrivere atmosfere quotidiane, realiste, evitando l'estetica, il bello, per poi spingere il racconto verso immagini molto potenti del tutto integrate con il naturalismo dell'azione.

La musica.

Con la musica ci comporteremo allo stesso modo. Il tandem formato da Olivier Arson e Ainara Legardon comporrà una partitura per mettere in scena il viaggio di Elena. Immagino un inizio senza musica, o quasi, per ascoltare il mondo di Elena, il mare, la spiaggia, il ristorante, la sua casa, il televisore che accende ogni sera per non sentirsi sola. Quindi, poco a poco, l'irruzione di Jean nella sua vita susciterà in lei qualcosa che avvaloreremo con la musica. Qualcosa di emotivo, di sconosciuto, di indescrivibile ma che, grazie alle immagini e alla musica, lo spettatore potrà comprendere o, almeno, condividere con lei. Ancora una volta, Guadagnino mi ispira notevolmente ma, in tale occasione, con un film più vecchio, *Io sono l'amore* (2009). In questo caso è la forza della musica come esemplificazione dell'amore, della potenza dell'amore che si introduce con una violenza che fa vibrare lo spettatore. Cercheremo questo genere di cose affinché, ogni volta che Jean è con Elena, la vita sgorgi in lei e nello spettatore, mettendo in evidenza che prima (durante quegli anni di torpore) Elena non viveva, ma sopravviveva. In definitiva, il lavoro di un regista consiste nel raccontare delle storie. Ma la difficoltà nel raccontarle bene risiede non nella storia stessa (un lavoro che appartiene più specificamente allo sceneggiatore), bensì nel modo di trattarla. Nella forma. Vale a dire, nelle immagini e nei suoni che comporranno la storia in questione. In *Madre* la forma è chiara. Si tratterà del viaggio dall'ombra alla luce. Dalla morte alla vita. Dalla colpa al perdono. Dalla paura all'amore. Abbiamo la tabella di marcia perfetta. Non resta altro che intraprendere il viaggio.

Rodrigo Sorogoyen

RODRIGO SOROGOYEN

Ha studiato all'ÉCAM (École de Cinéma et d'Audiovisuel de la Communauté de Madrid) specializzandosi in sceneggiatura e iniziando a lavorare molto giovane come sceneggiatore per serie televisive. A 25 anni ha diretto con Peris Romano *8 citas*. In seguito ha lavorato in qualità di sceneggiatore e regista per la casa di produzione Isla de Babel per serie televisive come *Impares* (2008-2010), *La pecera de Eva* (2010-2011) e *Frágiles* (2012-2013).

Nel 2011, con tre soci, fonda Caballo Films che produce *Stockholm*, su sceneggiatura di Isabel Peña e Rodrigo Sorogoyen. Il film è una delle rivelazioni dell'anno. Finanziato grazie a un crowdfunding, riceve ottime critiche e numerosi premi, in particolare tre Biznagas al festival di Málaga (tra cui quelli per miglior regia e sceneggiatura rivelazione), tre medaglie del Círculo de escritores cinematográficos (tra cui quella per il miglior regista rivelazione), il premio Feroz per il miglior film del 2013 e, l'anno successivo, il Goya per il miglior attore rivelazione. Rodrigo Sorogoyen era candidato al Goya come miglior regista rivelazione.

Il suo cortometraggio *Madre*, con Marta Nieto nel ruolo principale, ha ottenuto il premio del pubblico e quello per la migliore attrice nella sezione cortometraggi del festival di Málaga del 2017. *Madre* è stato poi selezionato per partecipare a numerosi concorsi e festival (tra cui quello di Toronto) e ha ricevuto oltre 50 riconoscimenti sia a livello nazionale sia internazionale. Fra essi, il Goya per il cortometraggio di finzione e il premio José María Forqué per il miglior cortometraggio. È stato inoltre candidato all'Oscar nella categoria del miglior cortometraggio di finzione.

Con Isabel Peña, Rodrigo Sorogoyen ha anche scritto le sceneggiature dei suoi lungometraggi *Il regno* e *Che Dio ci perdoni*, candidato a due premi Forqué (miglior film e attore), a sette premi Feroz e sette Goya (tra cui quelli per miglior film, sceneggiatura e regia). *Che Dio ci perdoni* ha ricevuto il premio per la miglior sceneggiatura al festival di San Sebastián del 2016, oltre a diversi premi in festival internazionali; Roberto Álamo ha vinto il Goya, il José María Forqué e il Feroz come miglior attore. A *Il regno* vanno sette Goya, tra cui quelli per miglior regia, sceneggiatura originale e attore (Antonio de la Torre).

Ispirato al suo cortometraggio, *Madre* è il quinto lungometraggio di Rodrigo Sorogoyen.

FILMOGRAFIA

2019 MADRE
2018 IL REGNO
2017 MADRE (cortometraggio)
2016 CHE DIO CI PERDONI
2013 STOCKHOLM
2008 8 CITAS

ALEX BRENDEMÜHL

FILMOGRAFIA SELEZIONATA

2019 MADRE di Rodrigo Sorogoyen
EL SILENCIO DE LA CIUDAD BLANCA di Daniel Calparsoro
7 RAONS PER FUGIR di Esteve Soler, Gerard Quinto, David Torras
2018 LA PRIÈRE di Cédric Kahn
PETRA di Jaime Rosales
LA DONNA DELLO SCRITTORE di Christian Petzold
2016 7 AÑOS di Roger Gual
DJANGO di Etienne Comar
MAL DI PIETRE di Nicole Garcia
2015 CHIAMATEMI FRANCESCO – IL PAPA DELLA GENTE di Daniele Luchetti
HEDI SCHNEIDER IS STUCK di Sonja Heiss
L'ARTÈRIA INVISIBLE di Pere Vilà i Barceló
SANCTUAIRE di Olivier Masset-Depasse
TRUMAN – UN VERO AMICO È PER SEMPRE di Cesc Gay
MA MA – TUTTO ANDRÀ BENE di Julio Medem
2014 MURIERON POR ENCIMA DE SUS POSIBILIDADES di Isaki Lacuesta
2013 THE GERMAN DOCTOR (WAKOLDA) di Lucía Puenzo
2012 INSENSIBLES di Juan Carlos Medina
2010 LA MOSQUITERA di Agustí Vila

HEROIS di Pau Freixas
ENTRELOBOS di Gerardo Olivares
2009 EL CÓNsul DE SODOMA di Sigfrid Monleón
RABIA di Sebastián Cordero
2008 LES DUES VIDES D'ANDRÉS RABADÁN di Ventura Durall
2007 IL SILENZIO PRIMA DI BACH di Pere Portabella
YO di Rafa Cortés
2006 REMAKE di Roger Gual
53 DÍAS DE INVIERNO di Judith Colell
2004 ENTRE VIVIR Y SOÑAR di Alfonso Albacete e David Menkes
INCONSCIENTES di Joaquín Oristrell
2003 LAS HORAS DEL DÍA di Jaime Rosales

ANNE CONSIGNY

FILMOGRAFIA SELEZIONATA

2019 MADRE di Rodrigo Sorogoyen
2018 VAN GOGH – SULLA SOGLIA DELL'ETERNITÀ di Julian Schnabel
ABDEL ET LA COMTESSE di Isabelle Doval
2017 LA DEUXIÈME ÉTOILE di Lucien Jean-Baptiste
2016 ELLE di Paul Verhoeven
7 MINUTI di Michele Placido
HISTORY'S FUTURE di Fiona Tan
2012 VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU di Alain Resnais
CE QUE LE JOUR DOIT À LA NUIT di Alexandre Arcady
2009 RAPT di Lucas Belvaux
BAMBOU di Didier Bourdon
GLI AMORI FOLLI di Alain Resnais
LA PREMIÈRE ÉTOILE di Lucien Jean-Baptiste
JOHN RABE di Florian Gallenberger
2008 LARGO WINCH di Jérôme Salle
RACCONTO DI NATALE di Arnaud Desplechin
ALIBI E SOSPETTI di Pascal Bonitzer
2007 LO SCAFANDRO E LA FARFALLA di Julian Schnabel
2006 DU JOUR AU LENDEMAIN di Philippe Le Guay
2005 JE NE SUIS PAS LÀ POUR ÊTRE AIMÉ di Stéphane Brizé
2004 L'ÉQUIPIER di Philippe Lioret
2003 LE BISON (ET SA VOISINE DORINE) di Isabelle Nanty

I SEGRETI DEGLI UOMINI di Arnaud Desplechin
1985 LE SOULIER DE SATIN di Manoel de Oliveira

FRÉDÉRIC PIERROT

FILMOGRAFIA SELEZIONATA

2019 MADRE di Rodrigo Sorogoyen
HORS NORMES di Eric Toledano e Olivier Nakasche
PERSONA NON GRATA di Roschdy Zem
2018 GRAZIE A DIO di François Ozon
2018 À 2 HEURES DE PARIS di Virginie Verrier
PLACE PUBLIQUE di Agnès Jaoui
2017 LUNA di Elsa Diringer
2017 ESPÈCES MENACÉES – SPECIE IN PERICOLO di Gilles Bourdos
2016 TUER UN HOMME di Isabelle Czajka
MISTER CHOCOLAT di Roschdy Zem
2015 ROAD GAMES di Abner Pastoll
MARGUERITE E JULIEN – LA LEGGENDA DEGLI AMANTI IMPOSSIBILI di Valérie Donzelli
 ANTON TCHÉKOV 1890 di René Féret
 L'ANNÉE PROCHAINE de Vania Leturcq
 LES BÊTISES di Alice e Rose Philippon
 TOUTE PREMIÈRE FOIS di Noémie Saglio e Maxime Govare
2013 GIOVANE E BELLA di François Ozon
 LE PROCHAIN FILM di René Féret
2012 L'INNOCENT di Pierre Boutron
TUTTI PAZZI PER ROSE di Régis Roinsard
 CILIEGINE di Laura Morante
2011 LA GUERRA È DICHIARATA di Valérie Donzelli
 POLISSE di Maïwenn
 EN VILLE di Valérie Mréjen e Bertrand Schefer
2010 LA CHIAVE DI SARA di Gilles Paquet-Brenner
 SANS QUEUE NI TÊTE di Jeanne Labrune
 LES FRILEUX di Jacques Fansten
2008 PARLEZ-MOI DE LA PLUIE di Agnès Jaoui
 TI AMERÒ SEMPRE di Philippe Claudel
2007 LES FOURMIS ROUGES di Stéphane Carpiaux
 TRÈS BIEN, MERCI di Emmanuelle Cuau
2005 LA RAVISSEUSE di Antoine Santana

AVANT L'OUBLI di Augustin Burger
2004 LA PICCOLA LOLA di Bertrand Tavernier
CLARA ET MOI di Arnaud Viard
LES REVENANTS di Robin Campillo
IMMORTAL AD VITAM di Enki Bilal
2003 VIOLENZA ESTREMA di Guillaume Nicloux
INQUIÉTUDES di Gilles Bourdos
MONSIEUR N. di Antoine de Caunes
VA, PETITE ! di Alain Guesnier
2002 DEVILS di Christophe Ruggia
2001 UNA RONDINE FA PRIMAVERA di Christian Carion
IMAGO di Marie Vermillard
LA FILLE DE SON PÈRE di Jacques Deschamps
2000 LA VIE MODERNE di Laurence Ferreira Barbosa
CAPITANI D'APRILE di Maria de Medeiros
1998 DIS-MOI QUE JE RÊVE di Claude Mouriéras
DISPARUS di Gilles Bourdos
À VENDRE – IN VENDITA di Laetitia Masson
ÇA NE SE REFUSE PAS di Eric Woreth
1997 INSIDE/OUT di Rob Tregenza
ARTEMISIA – PASSIONE ESTREMA di Agnès Merlet
PORT DJEMA di Eric Heumann
1996 FOR EVER MOZART di Jean-Luc Godard
CAPITAN CONAN di Bertrand Tavernier
LES AVEUX DE L'INNOCENT di Jean-Pierre Améris
MON HOMME di Bertrand Blier
1995 TERRA E LIBERTÀ di Ken Loach
CIRCUIT CAROLE di Emmanuelle Cuau
1992 LES ARPENTEURS DE MONTMARTRE di Boris Eustache
LEGGE 627 di Bertrand Tavernier
1991 LA NEIGE ET LE FEU di Claude Pinoteau
1989 LA VITA E NIENTE ALTRO di Bertrand Tavernier
1987 PAPILLON DU VERTIGE de Jean-Yves Carrée

MARTA NIETO

FILMOGRAFIA SELEZIONATA

2019 MADRE di Rodrigo Sorogoyen
2013 FURIOUS SPEED – CURVE PERICOLOSE di Daniel Calparsoro
2004 IL VOLTO DEL TERRORE di Bryan Goeres

JULES PORIER

FILMOGRAFIA

2019 MADRE di Rodrigo Sorogoyen

PLAY di Anthony Marciano

2017 MARVIN OU LA BELLE ÉDUCATION di Anne Fontaine

GUILLAUME ARNAULT

FILMOGRAFIA SELEZIONATA

2019 MADRE di Rodrigo Sorogoyen

DÉJÀ LOIN di Yvan Georges-Dit-Soudril

2018 INTERRAIL di Carmen Alessandrin

2017 LES MISTÈRES DE L'ÎLE di François Guérin

CAST ARTISTICO

Elena	MARTA NIETO
Jean	JULES PORIER
Joseba	ALEX BRENDDEMÜHL
Lea	ANNE CONSIGNY
Gregory	FRÉDÉRIC PIERROT
Benoît	GUILLAUME ARNAULT

CAST TECNICO

Regia	RODRIGO SOROGOYEN
Sceneggiatura SOROGOYEN	ISABEL PEÑA e RODRIGO
Produttori	MARIA DEL PUY ALVARADO, IBON CORMENZANA, RODRIGO SOROGOYEN, IGNASI ESTAPÉ, THOMAS PIBAROT, JEAN LABADIE, ANNE-LAURE LABADIE, J'ERÔME VIDAL
Produttori delegati FARRÉ	EDUARDO VILLANUEVA, JOFRE
Produttori esecutivi	MARÍA DEL PUY ALVARADO
Direttore di produzione	MARÍA JOSÉ DÍEZ ÁLVAREZ
Musiche	OLIVIER ARSON
Direttore della fotografia	ÀLEX DE PABLO
Montaggio	ALBERTO DEL CAMPO
Production Designer	LORENA PUERTO
Casting	JULIE NAVARRO
Suono	NICOLAS MAS
Sound designer	FABIOLA ORDOYO
Finalizzazione sonora	NICOLAS DE POULPIQUET
Costumi	ANA LÓPEZ COBOS
Trucco	SYLVIE IMBERT
Acconciature	JESÚS GIL
Aiuto regista	NACHO LAVILLA
Direttore di produzione	FERNANDO LIESA
Supervisore effetti speciali	MARÍA JOSÉ MARTÍN
Distribuzione francese	LE PACTE
Vendite internazionali	LE PACTE
Distribuzione italiana	MOVIES INSPIRED