

L'ACCLAMATO REGISTA DI
THE ACT OF KILLING
THE LOOK OF SILENCE

Telluride
Film Festival

tiff

A composite image featuring a scene from the movie 'The End of the Tour'. The background shows a man in a hat looking out a window at a stormy sea, with another person visible in the foreground. Overlaid on this is a large, stylized, red cursive text that reads 'The End'.

"UNA DELLE ESPERIENZE CINEMATOGRAFICHE
PIÙ UNICHE DI SEMPRE"

NEXT BEST PICTURE

I WONDER
PICTURES

Unipol *Biografilm*
COLLECTION

presentano

The End

UN FILM DI

JOSHUA OPPENHEIMER

DAL 3 LUGLIO AL CINEMA

UFFICIO STAMPA FILM - ECHO GROUP

STEFANIA COLLALTO – COLLALTO@ECHOGROUP.IT 339 4279472

LISA MENGA – MENGA@ECHOGROUP.IT 347 5251051

GIULIA BERTONI - BERTONI@ECHOGROUP.IT 338 5286378

UFFICIO COMUNICAZIONE - I WONDER PICTURES

DARIO BONAZELLI - BONAZELLI@IWONDERPICTURES.COM

SINOSSI

Il mondo è finito. Ma l'umanità, forse, no.

In un bunker sotterraneo riarredato come una casa di lusso, vivono e sopravvivono Madre (il premio Oscar® Tilda Swinton), Padre (il candidato all'Oscar® Michael Shannon) e Figlio (George MacKay) e cercano di mantenere la speranza e un senso di normalità aggrappandosi a piccoli rituali quotidiani. Ma l'arrivo di una ragazza dall'esterno (Moses Ingram) incrinerà il delicato equilibrio di questo apparente idillio familiare. Il pluripremiato regista Joshua Oppenheimer (candidato agli Oscar® per The Act of Killing e The Look of Silence) esordisce nel cinema di finzione con un film potente, emozionante e visivamente straordinario, un omaggio travolgente all'epoca d'oro di Hollywood e un inno accorato all'accettazione di sé, all'amore, alla capacità di cambiare e a tutto ciò che ci rende umani.

COMMENTO DEL REGISTA

Altre specie possono aver causato la propria estinzione, ma non credo proprio che l'abbiano prevista. Non ne hanno mai discusso, non è mai stata una preoccupazione, non hanno mai pianificato nei dettagli come evitarla senza poi fare nulla. Immaginate quanto risulteremmo incoscienti ai loro occhi. Vediamo l'abisso davanti a noi, sappiamo che ci stiamo correndo incontro, eppure non cambiamo rotta. Ci diciamo che il cataclisma non arriverà mai, che il giorno della resa dei conti sarà rimandato. Come in un film d'azione, ogni volta che inquadrriamo l'avvicinarsi del disastro, questo è un po' più lontano di quanto dovrebbe essere, dando al nostro eroe giusto il tempo di salvarsi.

Alcuni, dotati di mezzi illimitati, credono di potersi permettere di rinunciare alle soluzioni collettive e decidono, invece, di salvare se stessi. Pensano che sia troppo tardi perché la nave umana possa correggere la sua rotta, ma avendo goduto di tale potere e privilegio, perché mai dovrebbero affondare con tutti gli altri? Sopravviveranno all'apocalisse da soli con le loro famiglie, tagliati fuori dalla più ampia famiglia umana. Si raccontano che possono continuare a vivere in completo isolamento e rimanere comunque umani. La loro umanità è autosufficiente. E perché no? La nostra economia si basa su questa stessa idea: che l'individuo isolato ed egoista sia l'unità fondamentale dell'essere.

The End esplora la logica conclusione di questo autoinganno: una famiglia rintanata in un bunker anni dopo che tutti gli altri sono morti, godendo di ogni comfort, un ultimo barlume di coscienza umana circondata dagli artefatti di una specie scomparsa, ripetendosi disperatamente di essere felici e di star bene, e che quindi sia tutto a posto.

Gli oggetti nello specchio sono più vicini di quanto sembrano.

Voglio che i miei film siano specchi. Cerco di invitare, convincere, a volte persino costringere gli spettatori a prendere coscienza delle loro verità più urgenti. Ciò richiede inevitabilmente il confronto con i nostri autoinganni, esplorandone le conseguenze a volte terribili. La nostra capacità di mentire a noi stessi è probabilmente il tragico difetto che ci rende umani. E sarà sicuramente quello che distruggerà la nostra specie, a meno che non ci fermiamo e troviamo il coraggio di riconoscere le nostre bugie per quello che sono.

Milan Kundera scrisse: "Il Kitsch fa spuntare, una dietro l'altra, due lacrime di commozione. La prima lacrima dice: Come sono belli i bambini che corrono sul prato! La seconda lacrima dice: Com'è bello essere commossi insieme a tutta l'umanità alla vista dei bambini che corrono sul prato!"

La seconda lacrima è l'inizio del sentimentalismo e di solito è evasiva. Consideriamo la sensazione di piangere una seconda lacrima per qualcosa di doloroso. Non ci permette forse di scappare dalla concreta richiesta morale posta su di noi dalla sofferenza altrui e di fuggire nella "comunione degli uomini"? E questo non ci fa sentire bene con noi stessi per esserci uniti a "tutta l'umanità" nell'interesse, senza riconoscere che siamo fuggiti da un obbligo morale fin troppo reale per una finzione che ci lascia liberi?

Nel mio lavoro cerco di portare lo spettatore in un luogo dove si piange una terza lacrima, dove si comprendono le tragiche conseguenze della seconda lacrima e si piangono i terribili costi del sentimentalismo stesso. Voglio far sentire a chi guarda gli effetti devastanti della fantasia di evasione, del mentire a noi stessi, del non affrontare i nostri problemi più importanti. Ma non si piange mai la terza lacrima senza aver provato anche la prima e la seconda. (Dobbiamo prima empatizzare con la paura che alimenta le illusioni dei personaggi. Non siamo mai portati alla terza lacrima quando ironizziamo, sicuri della nostra superiorità, certi di essere immuni dall'autoinganno da cui dipendono i personaggi).

Questo mi porta ai musical. Le melodie vengono introdotte presto. Quando i personaggi iniziano a cantare, l'orchestra li accompagna e il pubblico conosce già la melodia. In questo modo, le emozioni private dei personaggi vengono rese collettive. E se c'è un coro, quello che era iniziato come un momento intimo tra due innamorati si trasforma magicamente in un'occasione condivisa da decine di ballerine (e dal pubblico). Le emozioni le proviamo tutti insieme. "Com'è bello essere commossi insieme a tutta l'umanità..." La seconda lacrima è incorporata nella struttura del musical, rendendolo l'unica forma di cinema veramente onesta nei confronti del proprio sentimentalismo.

Questa onestà, il fatto che l'evasività della seconda lacrima sia insita nel genere, rende il musical una forma ideale per provocare la terza lacrima, per far sentire agli spettatori le tragiche conseguenze del sentimentalismo evasivo proprio del musical. Questo vale soprattutto se i personaggi sopravvivono mentendo a se stessi. In *The End*, la famiglia affronta il destino con un disperato e illegittimo ottimismo. I classici musical hollywoodiani di Vincente Minnelli, Gene Kelly e Busby Berkeley costituiscono, collettivamente, il genere più ottimistico del cinema. In nessun altro luogo vediamo una tale ingenua certezza dell'armonia finale del mondo (creata, va notato, proprio quando l'umanità ha sviluppato la capacità di distruggere se stessa, e il pianeta, premendo un semplice pulsante).

Adoro questi film. Rido come un bambino felice ogni volta che un personaggio apre la bocca per cantare. Ma allo stesso tempo rabbrivisco per il prezzo che pagheremo per questa allegria da zucchero filato, per le previsioni sempre soleggiate nel bel mezzo di un uragano. Ecco, sento i miei occhi bagnarsi di una

terza lacrima. Il fatto che il musical susciti in me questi sentimenti contraddittori mi dice che è il genere giusto per la disperata forma di ottimismo del bunker.

È un ottimismo che nasce dalla paura. Spaventati dall'affrontare le proprie colpe, i personaggi di *The End* temono il cambiamento, perché per cambiare dovrebbero riconoscere i propri errori e accettare il proprio passato. Finché non riusciranno a farlo, sono condannati a mentire a se stessi, anche nei loro pensieri privati. Espresse in una canzone, canticchiamo le loro illusioni, identificandoci con loro e allo stesso tempo assistendo alle loro tragiche conseguenze, e soffrendo per esse. Piangiamo cioè una terza lacrima.

Se i cuori dei personaggi si aprono a noi quando cantano, ma anche nel canto ingannano se stessi, al centro del film c'è una domanda spaventosa: cosa rimane di noi quando mentiamo a noi stessi nei nostri sogni e nei nostri desideri inconsci? Ma questa domanda non è forse universale? Spaventati dalla morte e dalla resa dei conti morale che essa promette, non aspiriamo forse all'eternità attraverso il riconoscimento, l'eredità e l'influenza? Non siamo forse affamati di qualcosa di più perché solo così potremmo diventare qualcuno? E le nostre ricche ma fugaci vite interiori diventano casse di risonanza per queste illusioni.

Il bunker di *The End* è una manifestazione di queste illusioni. Pertanto, non c'è un contrasto netto tra "realtà" e "fantasia", tra le scene di dialogo e i numeri musicali. Le canzoni incarnano le fantasie della famiglia, ma poiché queste fantasie hanno dato vita al bunker, e prima ancora alla civiltà di cui il bunker è al tempo stesso culmine e nadir, questa tomba dorata è permeata di musica.

Joshua Oppenheimer

CONVERSAZIONE CON JOSHUA OPPENHEIMER

D: *The End* è un'esperienza cinematografica singolare e il suo primo lungometraggio narrativo dopo *L'atto di uccidere* e *The Look of Silence*. Quali sono state le origini di questo straordinario film?

Joshua Oppenheimer: Ho girato due film in Indonesia sugli autori di genocidi che vivono impuniti, *L'atto di uccidere* e *The Look of Silence*. Speravo di fare un terzo film sui miliardari che sono saliti al potere grazie alla distruzione di milioni di vite, gli uomini che ancora oggi controllano l'Indonesia, ma non sono riuscito a tornare in sicurezza nel Paese. Ho iniziato invece a sviluppare un progetto sugli oligarchi altrove. C'era una famiglia in particolare: magnati del petrolio, politicamente potenti e responsabili di gravi violenze politiche. Stavano cercando di acquistare un bunker di lusso. Nell'eventualità di un'apocalisse provocata dall'uomo, speravano di salvarsi, escludendo inevitabilmente i loro cari e i loro amici. Ho immaginato che avrebbero dovuto vivere nella negazione di questa colpa, proprio come stavano già vivendo nella negazione del sangue sulle loro mani.

Durante il viaggio di ritorno dalla visita al bunker, che comprendeva un caveau d'arte e una cantina di vini, una piscina e giardini, ero affascinato dall'assurdità ma desideravo una tregua dalla bruttezza di tutto ciò, così ho guardato uno dei miei film preferiti,

il bellissimo *Les Parapluies de Cherbourg* di Jacques Demy. Alla fine non è stata una tregua, ma un'epifania che mi ha fatto pensare: "Ecco cosa devo fare adesso".

Sapevo allora che avrei realizzato un musical su una delle ultime famiglie umane, che si sforza di affrontare il dubbio, l'insensatezza e il senso di colpa decenni dopo un disastro in cui loro stessi erano implicati. Ambientato in un bunker, la forma del musical mi avrebbe permesso di esplorare la negazione e l'illusione, le fantasie e le false speranze che permettono loro di alleviare i rimpianti. Questo perfetto connubio tra forma e contenuto mi ha colpito come un fulmine.

Ho anche pensato che i musical sono incredibili macchine per l'empatia. Quando i personaggi cantano e noi cantiamo con loro, sentiamo la loro vita interiore in modo molto fisico. E le canzoni avrebbero conferito al film una profondità emotiva, un dolce contrasto alla cupezza, un'intimità e un calore - anche se quella dolcezza e quella bellezza sono bugie.

E infine, la forma musicale l'avrebbe reso schietto. I personaggi si trasformano mentre cantano: tra una melodia e l'altra, tra una strofa e un ritornello e un bridge, tra una rivelazione e una scusa, tra una fantasia e l'altra, in questi momenti di crisi, di vulnerabilità, c'è la possibilità di cambiare.

D: Cosa può dire del tono del film? Non sembra una satira...

Quando si sentono le premesse - un musical su una famiglia benestante in un bunker di lusso - si è tentati di immaginare la satira, e persino di sperare di essere trattati con i vuoti piaceri della giusta indignazione, rassicurati di essere migliori delle persone che vediamo sullo schermo.

Ma questa non è una satira. La risata è sempre ben accettata, naturalmente, ma offro *The End* in totale sincerità - cosa rara in un'epoca in cui il cinismo e la disperazione si mascherano da mordente, in cui la sincerità viene (difensivamente) liquidata come ingenua, ma solo perché quando abbracciamo il sincero dobbiamo permetterci di diventare vulnerabili.

La sincerità di *The End* significa che il suo strato sociale - ovvero che la famiglia è ricca, che il padre ha una certa responsabilità per la catastrofe climatica - è un'allegoria della caduta della civiltà umana, ma c'è un'allegoria più importante rivelata dalla sincera empatia del film per i suoi personaggi: quest'ultima famiglia umana potrebbe essere ogni famiglia, parla di tutti noi.

Più che satira, in cui ci si diverte a puntare il dito, abbiamo realizzato un film che ci chiede di guardarci allo specchio.

Per questo stesso motivo, le canzoni non sono proposte in modo ironico. E questo permette loro di contenere i punti di svolta più profondi dei

personaggi, quindi fate attenzione ai testi!

D: A parte *Les parapluies de Cherbourg*, ci sono stati musical particolari a cui ha guardato per trovare ispirazione mentre sviluppava questa idea?

Joshua Oppenheimer: Sì. Ho pensato che la forma e la musica dovessero ispirarsi ai grandi musical americani degli anni Cinquanta, con la loro fiducia nel futuro, perché questo è il genere della falsa speranza, dell'ottimismo infondato, dell'illusione camuffata da un mantello di sentimentalismo.

Il fatto che sia un musical di questa tradizione rende *The End* un film sulla narrazione: su come raccontiamo storie per oscurare il mondo da noi stessi, per oscurare *noi stessi* da noi stessi, su come troviamo scuse per cancellare i nostri rimpianti, su come riusciamo in qualche modo a credere a queste scuse. Ovvero, come riusciamo a compiere l'impresa unicamente umana di mentire a noi stessi - e le terribili conseguenze di tale autoinganno: in particolare, come ci impedisce di affrontare i nostri errori e di cambiare rotta, sia come individui che come specie, prima che sia troppo tardi.

Ed è questo che rende il film universale: parla di come gli esseri umani mentono a se stessi piuttosto che di un cupo scenario fantascientifico di una famiglia che lotta per sopravvivere all'apocalisse. Attraverso le canzoni, lottano per

convincere se stessi (e l'un l'altro) delle bugie di cui hanno bisogno per continuare a vivere.

D: Come ha affrontato la scrittura della sceneggiatura in collaborazione con lo sceneggiatore Rasmus Heisterberg (*A Royal Affair, In the Blood*)? E come ha scritto le canzoni insieme al compositore Josh Schmidt?

Joshua Oppenheimer: Per essere sicuri di scrivere in modo veritiero su come si comportano gli esseri umani, Rasmus e io ci siamo aperti l'un l'altro sulle nostre famiglie, i nostri genitori, le nostre famiglie allargate, le famiglie degli amici, perché *The End* è un dramma familiare. In questo modo, abbiamo sviluppato un'amicizia intensa e intima. Per scrivere veniva a casa mia ogni giorno; parlavamo di una sequenza, poi andavamo in stanze separate a scrivere bozze e a scambiarcele. Eravamo completamente esposti l'uno all'altro.

Per quanto riguarda Josh Schmidt, vorrei iniziare con questo. Ci ha regalato, credo, una delle più belle partiture musicali mai scritte. Mi ha insegnato che ogni riga del testo deve essere drammaticamente attiva e piena di sottotesti come il dialogo più importante. Questo è stato il dono più grande, perché significa che le canzoni diventano cruciali per la trama. Alcuni dei punti di svolta più importanti possono quindi avvenire nelle canzoni. Le canzoni non sono mai inni o intermezzi, sono il cuore pulsante del film.

Josh ha esordito dichiarandomi che il film parla di speranza. Inizialmente mi ha provocato, perché io distinguo nettamente tra la falsa speranza della famiglia, radicata nella negazione della disperazione e nell'ottimismo infondato, e la speranza autentica, radicata nella convinzione che se affrontiamo i nostri problemi e li affrontiamo collettivamente, possiamo risolverli e crescere come famiglia umana. Ho capito subito che Josh intendeva entrambi i tipi di speranza: la falsa speranza che fa alzare la famiglia dal letto la mattina e la vera speranza che ci ha spinto a fare questo film.

Abbiamo anche parlato di bellezza: la musica deve essere ammaliante, contagiosa e palliativa - anche se è una bugia! Siamo partiti dalla bellezza divina dei luministi americani, i cui dipinti adornano le pareti del bunker. La musica, secondo me e Josh, deve essere così bella da far andare avanti i personaggi. È ciò che permette loro di credere davvero di vivere una vita felice e piena di significato.

Josh è in grado di comporre senza testi, ma ama lavorare a partire dalle parole. Mi chiedeva di riassumere l'essenza di un momento drammatico e di scriverlo come una sorta di poema in prosa. Glieli inviavo e lui rispondeva nel giro di poche ore inviandomi la musica più squisita, poliritmica, caleidoscopica e profondamente personale. Era un processo magico! Riassumo, con le parole, la verità di un personaggio e la invio a qualcuno che risponde con la musica? Mi sentivo

come l'apprendista di uno stregone, che non aveva idea di come funzionassero gli incantesimi. E Josh è così trasparente e collaborativo. Mi invitava a suggerire revisioni, così potevo dire: "E se la melodia qui facesse così invece che così?". Oppure: "Questa parte mi piace molto, ma vorrei che si sviluppasse in modo diverso, o che continuasse a crescere". E lui era aperto a questo. È stata una danza straordinaria. E dopo otto mesi avevamo una partitura completa.

D: Come si è svolto il processo di casting? Come ha scelto Tilda Swinton come Madre, George Mackay come Figlio, Michael Shannon come Padre e Moses Ingram come Ragazza?

Joshua Oppenheimer: Ho intuito che Tilda sarebbe stata la compagna di viaggio perfetta e che avrebbe creato l'unica Madre possibile. Non sapevo che sarebbe stata disposta a cantare, ma sapevo che è la definizione stessa di intrepida. Dal momento in cui abbiamo parlato, c'è stata un'immensa sintonia. Trovarla è sembrato inevitabile, come se il destino mi avesse portato a questo essere umano. Dopo volevo che fosse così per ogni ruolo che avremmo assegnato. Tilda ha trovato le parole per spiegarlo. Ha detto: "Questa è come una sfida fiabesca in cui chi la accetta è la persona perfetta e unica".

George Mackay è stata la seconda persona che abbiamo scritturato. Quando abbiamo scelto Tilda, era

durante la pandemia COVID-19. Stavo svolgendo revisioni alla sceneggiatura sulla costa settentrionale della Norvegia, in inverno, e ho passato ore nella notte polare a guardare l'aurora. Le aurore sfarfallano in questa sorta di danza quantistica quando i venti solari colpiscono il campo magnetico terrestre. Il volto di George mi ricorda l'aurora boreale. Sfarfalla con la sua vita interiore, e non riesco a distogliere lo sguardo. In effetti, questo è fondamentale per *The End*, perché questo è un film sul dubbio, e sapevo che volevo che i dubbi dei personaggi si tradissero sui loro volti, che la loro vita interiore tremolasse fino a costringerli a cercare di sopprimere (o trasformare) questi dubbi in canzoni.

La direttrice del casting Laura Rosenthal mi ha fatto conoscere il lavoro di Moses. C'è qualcosa di così fragile, sincero, fiducioso e dignitoso nel portamento di Moses come essere umano e come interprete. Ho pensato che sarebbe stata un perfetto contrasto per tutti i membri del bunker. Dopo tutto, la virtù che porta alla famiglia è l'essere in grado di accettare i propri errori: riesce a sentirsi in colpa senza vergognarsi. Può sentirsi tormentata dal suo passato, ma non trova conforto nelle scuse. In questo senso, Ragazza non deve essere performante come il resto della famiglia, e Moses è straordinariamente naturale, senza sforzo.

E poi Michael Shannon! Sembra che non abbia alcuna vanità nel rappresentare persone buone o giuste, anche se, come artista, difende

ferocemente i suoi personaggi. È interessato alla complessità umana. È profondamente interessato al tormento interiore e al senso di colpa, e alle loro conseguenze distruttive, perché sa che solo illuminando queste emozioni più oscure può creare qualcosa di veramente necessario. Aveva anche un profondo senso morale del progetto; si preoccupava di ciò che il film avrebbe detto sul clima, sull'avidità, sull'esclusione e sul disprezzo dei più vulnerabili. E ha un bellissimo senso dell'assurdo!

D: Con la sceneggiatura e il cast già pronti, avete intrapreso un periodo di prove di quattro settimane a Bray, in Irlanda, presso gli Ardmore Studios, tra febbraio e marzo del 2023. Che tipo di scoperte ha fatto su questi personaggi e come voleva affrontare le riprese durante questo periodo?

Joshua Oppenheimer: Dovevamo creare una famiglia, con una storia alle spalle che tormenta tutti ma che viene tenuta segreta a Figlio. Dovevamo anche scoprire come fossero riusciti a mantenere questo delicato equilibrio per decenni, pur essendo sempre perseguitati dalla disperazione, dall'insensatezza e dall'abisso. Per questo lavoro di scoperta, abbiamo letto le scene, le abbiamo discusse e poi abbiamo improvvisato intorno ad esse.

Parallelamente ci sono state prove di canto, danza e blocking. Il direttore della fotografia, Mikhail Krichman, e io abbiamo trascorso mesi a pianificare come avremmo girato ogni scena, poi

i set sono stati progettati per adattarsi a queste idee visive. Questa pre-visualizzazione è stata essenziale per capire come i numeri musicali avrebbero funzionato dal punto di vista drammaturgico. Uno degli scopi principali delle prove era quello di testare e perfezionare questi piani. Avevamo uno spazio in studio delle dimensioni dei nostri set e abbiamo fissato le pareti sul pavimento con nastro adesivo di diversi colori. Abbiamo iniziato, naturalmente, con una lettura, e poi abbiamo provato a cantare tutte le canzoni del film. Dopodiché, facevamo alzare le persone in piedi e provavamo le idee di blocking per vedere se avrebbero funzionato. Alcune delle riprese più lunghe del film sono ambiziose canzoni di gruppo di diversi minuti, quindi questo era fondamentale. A volte abbiamo concluso le prove confermando che un'idea di messa in scena poteva funzionare, ma spesso ci siamo ritrovati con una raffica di domande a cui si poteva rispondere solo il giorno delle riprese. Alla fine delle prove, questo cast era composto da cavalli che non vedevano l'ora di uscire dal cancello.

D: Come ha lavorato con la scenografa Jette Lehmann (Melancholia) per ottenere l'estetica degli ambienti in cui questa famiglia vive i suoi giorni restanti?

Joshua Oppenheimer: Jette e io siamo partiti dalla premessa che mentre i personaggi mentono a se stessi, mentre si aggrappano alla speranza, noi dovremmo essere liberi di

dimenticare che siamo in un bunker. Dopo tutto, la loro casa è una manifestazione della loro fantasia, che dovrebbe essere seducentemente bella. Questo significa che il bunker non deve sembrare claustrofobico o buio. La mancanza di finestre avrebbe reso difficile questo compito e gli spazi angusti in cemento con soffitti bassi non erano un'opzione. Jette, Mikhail e io abbiamo esplorato molti approcci fino a trovare la soluzione: una casa spaziosa ma priva di finestre, in cui un simulacro di luce naturale entra attraverso i soffitti e si diffonde da una stanza all'altra. Al posto delle finestre, avremmo avuto gli splendidi dipinti di Madre. E soprattutto, le stanze del bunker sarebbero state caverne, dotate di pareti, costruite all'interno di una struttura sotterranea molto più grande, come una colonia di formiche o termiti. Questo ci avrebbe dato gli esterni. Abbiamo visitato 15 miniere prima di scegliere la miniera di sale più bella del mondo a Petralia Soprana, in Sicilia, dove abbiamo trascorso settimane di riprese a migliaia di metri di profondità!

D: Come descriverebbe l'atmosfera che ha creato sul set per garantire che tutti fossero coinvolti e supportati?

Joshua Oppenheimer: Avevo il sogno di creare un terreno di gioco dove il cast potesse lavorare con impegno, profondità e passione, anche se sapevamo tutti che sarebbe stata un'impresa incredibilmente difficile. La natura del materiale - la storia, i temi - avrebbe inevitabilmente portato tutti fuori dalla loro zona di comfort. E mio

Dio, se hanno lavorato sodo. Il loro impegno, le emozioni che stavano trovando, i temi che stavano esplorando, erano entusiasmanti, radiosi e a volte anche molto dolorosi. Credo sia stato ingenuo immaginare che sarebbe stato un terreno di gioco, ma abbiamo cercato di creare un'atmosfera di rispetto reciproco, persino di amore. Il set era quasi silenzioso, un tempio concentrato per un lavoro intenso, molto difficile e molto bello.

D: Ha parlato di *The End* come di un racconto ammonitore. Cosa spera che il pubblico tragga dall'esperienza di visione del film?

Joshua Oppenheimer: Questo film parla di una famiglia 25 anni dopo la fine del mondo, responsabile almeno in parte della catastrofe che ha portato alla caduta della civiltà umana. È intrinsecamente troppo tardi per loro, ma non lo è per il pubblico.

Ho sempre pensato che creare un racconto di ammonimento sia un atto di speranza, costruito sulla convinzione che non sia troppo tardi per cambiare. Anche aprire il cuore e guardare un film come questo è un atto di speranza, perché dimostra la volontà di essere sfidati e di cambiare. Desidero che i miei film siano specchi in cui scopriamo noi stessi attraverso il lavoro dell'empatia: empatizzando con le persone sullo schermo, riconosciamo le nostre verità più importanti, le nostre verità più misteriose, le nostre parti più belle ma spesso dolorose di noi stessi, che

normalmente abbiamo difficoltà ad articolare. E da questo impariamo.

All'interno delle canzoni e della partitura con il compositore Josh Schmidt:

Ispirazioni e collaborazioni di *The End*

D: Cosa ricorda delle prime conversazioni con Joshua Oppenheimer su *The End*? Era a conoscenza dei suoi precedenti lavori documentaristici?

Josh Schmidt: Conoscevo decisamente il suo lavoro precedente. Devo dire che la costruzione delle canzoni è stata una delle esperienze di collaborazione più gratificanti che abbia mai avuto. Quando abbiamo parlato per la prima volta, lui era in Danimarca e io negli Stati Uniti. Avevo letto la terza o quarta stesura della sceneggiatura e gli ho detto: "In un certo senso, si tratta di speranza. La famiglia deve alzarsi dal letto ogni mattina e comportarsi come esseri umani in una situazione che potrebbe sembrare senza speranza". La musica e le attività che queste persone svolgono in quel bunker hanno a che fare con il mantenimento di un senso di struttura in cui possono riversare il loro cuore e sentire che vale la pena alzarsi il giorno dopo. Joshua e io abbiamo trovato il modo di esplorare la sceneggiatura, la musica e i suoi testi come uno studio sui modi in cui le persone rimangono speranzose per superare situazioni difficili. Non posso sottolineare quanto sia stato

gratificante avere il tempo di investire davvero in quelle canzoni, in ciò che significano e in ciò che significano per i personaggi che le cantavano.

D: Joshua ha citato i musical della Golden Age come una forte influenza. Ci sono stati musical specifici a cui ha guardato e può spiegare come quel tipo di narrazione ha influenzato il suo lavoro sul film?

Josh Schmidt: Quando si parla di musical della Golden Age, spesso ci si riferisce a un periodo in cui la forma si è evoluta oltre il Vaudeville, il Tin Pan Alley, quando Rogers e Hammerstein iniziarono a lavorare insieme. In quegli anni, l'America era in una posizione di vantaggio nella geopolitica mondiale. *South Pacific* o *The King and I* sono opere che presentano una prospettiva profondamente occidentale, e c'è una quantità pazzesca di speranza in tutti quei brani musicali di quel periodo. È un po' ingenua, forse, un po' innocente. Questo spirito è insito in questa musica. Ma quello che nessuno di noi voleva era fare una satira o uno scherzo sulla situazione dei personaggi e sui loro sentimenti mentre si trovano all'interno di quel bunker. *The End* non è una satira, non è un uso ironico della forma.

D: Quando ha iniziato a scrivere e comporre la musica per questi testi scritti da Joshua, quali sono state le sue maggiori fonti di ispirazione?

Josh Schmidt: Eravamo in una fase di esplorazione quando sono salito a bordo. La prima canzone vera e propria che Joshua e io abbiamo

iniziato a scrivere è stata "The Big Blue Sky", che è il numero di Padre, e quella musica ondeggia in frammenti per tutto il film. La canzone successiva è stata quella di Madre, "The Mirror". In *Caroline, or Change*, Jeanine Tesori ha una canzone intitolata "Lot's Wife", che è essenzialmente un lungo monologo di sfogo; forse un primo predecessore di questa canzone si trova in *Gypsy*, con "Rose's Turn" di Sondheim e Jules Styne, creata da frammenti di altre canzoni dell'opera. La natura frammentaria di quelle canzoni presenta uno stato d'animo. Si tratta di qualcuno che sta attraversando una serie di emozioni diverse tutte insieme. I piccoli pezzi di musica che si trovano nella canzone di Madre si ritrovano anche nell'intero film. È il modo in cui mi piace lavorare, soprattutto quando cerco di inserire attivamente musica all'interno di una cornice drammatica: le canzoni in sé possono essere molto distinte, ma il materiale musicale da cui provengono ha un senso di continuità. Si ha la sensazione che ci sia un mondo coeso in gioco.

D: *The End* contiene un totale di 13 canzoni. Potresti descrivere come sono nate, come ci ha lavorato inizialmente con Joshua e come si sono evolute nel tempo?

Josh Schmidt: Inizialmente ci incontravamo ogni giorno e passavamo circa quattro o cinque ore a lavorare insieme. Siamo entrati in profonda sintonia durante un processo di sei mesi di composizione di canzoni in forma piano/voce, solo piano e canto. Nessuna orchestrazione. Poi ho

realizzato alcuni demo con le voci del luogo in cui vivevo, e poi Joshua e il team hanno registrato una demo completa di tutte le canzoni con cantanti a Copenaghen.

Le persone che cantavano le demo erano cantanti professionisti. E se sapete qualcosa della mia musica in teatro, sono cresciuto come compositore lavorando con gli attori, in particolare con i caratteristi. Sono un grande sostenitore di una performance molto naturalistica, prendendo una canzone e modellandola in base alle emozioni del personaggio. Ma per Joshua è stato utile avere un'idea di cosa significhi lavorare con i cantanti prima di lavorare con gli attori su come entrare e uscire da una canzone che sia totalmente integrata nel dramma.

Poi ho fatto una prima bozza di orchestrazione delle canzoni e ho scritto la base dell'ouverture. Dopodiché, quando gli attori vengono scritturati, si buttano le carte in aria. Loro portano le loro opinioni. Bisogna personalizzare tutto per far sì che si sentano a loro agio, che le loro personalità si intreccino con le loro canzoni.

D: Che ruolo ha avuto Marius De Vries (*La La Land*, *CODA*, *Annette*) nella produzione?

Josh Schmidt: È impossibile esprimere il valore di avere Marius come produttore musicale esecutivo: la sua esperienza nel lavorare per tirare fuori il meglio da tutti è stata inestimabile. Anche Fiora Cutler è stata incredibile

come tecnico della voce umana che ha messo il cast a proprio agio con il canto e con il modo in cui certe idee possono arrivare alla voce in modi interessanti e salutari.

D: Gli attori cantavano dal vivo sul set o si esibivano su brani preregistrati?

Josh Schmidt: Quasi tutto il canto è stato registrato dal vivo sul set. Gli attori avevano un piccolo auricolare per ascoltare un accompagnamento al pianoforte. Per prepararci, abbiamo passato tre settimane a fare delle pre-registrazioni per tutti gli attori, in modo da avere una versione di ogni canzone con cui si sentissero a proprio agio, dal punto di vista interpretativo. Poi abbiamo deciso quali accompagnamenti al pianoforte potevano essere eseguiti dal vivo, per dare agli attori libertà di ritmo, e quali dovevano essere preregistrati perché c'erano voci di supporto. Quand'era possibile, eravamo dal vivo. È un processo straordinariamente complicato, ma l'obiettivo del dipartimento musicale era quello di mettere tutti nella posizione migliore per dare il meglio di sé.

D: Qual è stato il suo ruolo sul set durante le riprese?

Josh Schmidt: Ero sul set ogni volta che c'era da cantare o ballare: alle prove, alle riprese in studio in Irlanda e a Colonia, e nella miniera di sale in Sicilia. Il mio compito era quello di dirigere il pianista sul set e di lavorare con Joshua ogni volta che aveva bisogno di rivedere una canzone il giorno stesso. Una delle cose che

preferisco è sentire la propria musica prendere vita quando un attore ci affonda i denti e la esegue. Non posso che parlare bene del cast. Tutti hanno fornito interpretazioni fantastiche e hanno abbracciato l'idea di lasciare che la loro performance fosse equilibrata e naturale.

D: Quando è stata registrata e finalizzata la partitura?

Josh Schmidt: Abbiamo avuto un processo di post-produzione molto serrato in cui l'orchestrazione è stata riscritta per adattarsi all'intimità del materiale. Abbiamo discusso l'orchestrazione e la musica secondaria da luglio a gennaio 2024. Poi, abbiamo avuto un mese per mettere insieme la partitura incidentale e le orchestrazioni finali, prima di registrare a febbraio con la Film Orchestra Babelsberg di Berlino.

D: Come compositore, qual è il risultato artistico che la rende più orgoglioso con *The End*?

Josh Schmidt: Questa è la mia prima incursione in una produzione di questa portata e la mia prima incursione nel cinema a questo livello. Sto ancora elaborando ciò che ho imparato, ciò che ho fatto bene e ciò che avrei potuto fare meglio. Mi ha rinvigorito e mi ha mostrato panorami che prima non avevo nemmeno sognato. Sono orgoglioso di aver lavorato con tutti coloro che vi hanno partecipato e gli sono molto grato.

BIOGRAFIA REGISTA

Il lavoro del due volte candidato all'Oscar® Joshua Oppenheimer, è passato dalla fiction al documentario e viceversa. I suoi primi cortometraggi di finzione sono stati premiati ai festival di Chicago, Telluride e San Francisco. Il suo primo lungometraggio, l'ibrido documentario-fiction musicale *L'atto di uccidere* (candidato all'Oscar® 2014), è stato nominato film dell'anno nel 2013 dal Guardian e dal Sight and Sound Film Poll e ha vinto 72 premi, tra cui un European Film Award, un BAFTA, un Asia Pacific Screen Award, un Audience Award alla Berlinale e il Guardian Film Award come miglior film. Il suo secondo film, *The Look of Silence* (candidato all'Oscar® 2016), è stato presentato in anteprima alla Mostra del Cinema di Venezia, dove ha vinto cinque premi, tra cui il Gran Premio della Giuria. Da allora, *The Look of Silence* ha ricevuto 72 premi, tra cui un Independent Spirit Award e un Gotham Award. In risposta alla discussione pubblica su *L'atto di uccidere* e *The Look of Silence*, il governo degli Stati Uniti ha desecretato 30.000 file precedentemente segreti che descrivevano la complicità dell'America nel genocidio indonesiano. Cinema Eye Honors ha nominato Joshua Oppenheimer regista del decennio nel 2016 ed entrambi i suoi film come film del decennio. Nel 2014, Oppenheimer è stato insignito di una borsa di studio MacArthur (popolarmente nota come "genius grant"). Joshua Oppenheimer è stato Guest Director del Telluride Film Festival nel 2017, Tribute al Festival di Sarajevo nel 2017, protagonista della retrospettiva di *L'atto di uccidere* al Festival di San Sebastian nel 2016, vincitore del Premio Phoenix della città di Colonia nel 2016 e ha fatto parte della giuria della Mostra del Cinema di Venezia nel 2016 (concorso principale). Joshua Oppenheimer è partner di Final Cut for Real ApS a Copenhagen.

CREDITI

NEON
THE MATCH FACTORY

prodotto con il supporto di

Eurimages LOGO, Danish Film Institute LOGO, The West Danish Film Fund LOGO, FilmFyn LOGO, Film i Skåne LOGO, Swedish Film Institute LOGO, Nordisk Film & TV Fond LOGO, Scandinavian Film Distribution LOGO, DR LOGO, Yle LOGO, Film- und Medienstiftung NRW LOGO, LOGO DFFF, LOGO Mitteldeutsche Medienförderung, LOGO MUBI, LOGO FÍS ÉIREANN / Screen Ireland, LOGO Regione Sicilia, LOGO Sicilia Film Commission, LOGO PSC, LOGO MIC LOGO Iwonder, Global Screen Fund del Regno Unito LOGO, Società Bertha Doc LOGO, Field of Vision LOGO, Istituto cinematografico di DOHA LOGO, Programma Creative Europe - MEDIA of the European Union LOGO

Produttori esecutivi

Jeff Deutchman, Tom Quinn, Emily Thomas, Elissa Federoff, Efe Çakarel, Michael Weber, Jason Ropell, John Keville, Macdara Kelleher, Andrea Romeo, Alberto Fanni, Joakim Rang Strand, Marcus Clausen, Waël Kabbani, Greg Moga, David Unger Sandra, Whipham, Charlotte Cook, Jens von Bahr, Sam Mendes, Ramin Bahrani, James Marsh, Werner Herzog, Raffaele Fabrizio, Caterina Fabrizio, Alessandro Del Vigna, Dana Høegh, Christian Bruun, Melinda Quintin, Michael Quintin Spencer Myers, Amy Gardner, Jean Doumanian, Ilya Katsnelson, Kaarle Aho

Produttori esecutivi per Fís Éireann/Screen Ireland
Celine Haddad, Greg Martin

Le case sono tutte scomparse sotto il mare.

I danzatori sono tutti scomparsi sotto le colline.

T. S. Eliot, Quattro quartetti

I WONDER PICTURES

*I Wonder Pictures distribuisce nelle sale italiane alcuni dei più interessanti film del panorama internazionale e documentari firmati dai migliori autori contemporanei. Forte della stretta collaborazione con **Biografilm Festival – International Celebration of Lives** e del sostegno di Unipol Gruppo, promotore della **Unipol Biografilm Collection**, ha nella sua line-up film vincitori dei più prestigiosi riconoscimenti internazionali, tra cui il film più premiato della storia e vincitore di 7 Oscar **Everything Everywhere All at Once**, i premi Oscar® **The Substance**, **La zona d'interesse**, **The Whale**, **Navalny**, **Sugar Man** e **CITIZENFOUR**, i vincitori dell'EFA **Morto Stalin se ne fa un altro** e **Flee**, i Gran Premio della Giuria a Venezia **The Look of Silence** e **Nuevo Orden**, il Leone d'Oro **Tutta la bellezza e il dolore**, il film candidato ai Golden Globe e pluripremiato ai Magritte **Dio esiste e vive a Bruxelles**, i film pluripremiati ai César **La Belle Époque**, **Illusioni Perdute** e **Annette**, gli Orso d'Oro **Ognuno ha diritto ad amare – Touch me not**, **Alcarràs** e **Sull'Adamant** e la Palma D'Oro **Titane**.*

Contatti

I Wonder Pictures

Via della Zecca, 2 - 40121 Bologna

Tel: +39 051 4070 166

distribution@iwonderpictures.it

www.facebook.com/iwonderpictures

www.instagram.com/iwonderpictures

Con il supporto del Creative Europe Programme – MEDIA

