

HAPPY END

(*Happy End*)

di Michael Haneke

con: Isabelle Huppert, Jean-Louis Trintignant, Mathieu Kassovitz, Toby Jones

Francia - Germania - Austria 2017, 107 min.

recensione di Giuseppe Russo



La *Comédie inhumaine* di Haneke si arricchisce di un nuovo capitolo, gelido ed essenziale come tanti suoi precedenti, al punto che Peter Bradshaw del *Guardian* lo ha definito «una soap opera satanica di pura sociopatia» nella quale viene mostrata «una dinastia di anime perdute»¹, il che pone *Happy End* in una linea di sostanziale continuità con alcuni suoi lavori precedenti, un po' meno con altri. In fondo, il regista austriaco-bavarese, noto anche per le sue sindromi ossessive da controllo sulla fase organizzativa della produzione e sulla maggior parte del lavoro sul set, ha da tempo raggiunto uno status tale da permettergli di fare ciò che in

realtà desidera e ricerca da sempre: spaziare fra soluzioni cinematografiche ritagliandosi spazi inconsueti per interventi personali, originali, spiazzanti, all'insegna della contaminazione fra strategie diverse ma non opposte riguardo la

¹ Online al seguente link: <https://www.theguardian.com/film/2017/may/21/happy-end-review-michael-haneke-isabelle-huppert-cannes-2017>.

composizione dell'immagine, la struttura diegetica e l'impatto emotivo che l'opera dovrebbe avere sul pubblico, ammesso che questo ultimo fattore abbia qualche rilevanza per il regista, e a parere di molti ce l'ha.

Lo sguardo del regista si sposta sulle regioni più elevate della borghesia imprenditoriale. Siamo a Calais, città che da diversi anni è stata trasformata in un varco simbolico che separa un inferno certo, quello dal quale provengono ondate di migranti nordafricani, da un purgatorio presunto, l'Europa occidentale. La famiglia Laurent non sembra attraversare il periodo migliore della propria storia di costruttori, quando un grave incidente blocca i lavori in un cantiere, causando l'avvio di un'indagine da parte delle autorità. In casa Laurent le cose vanno anche peggio: il vecchio fondatore dell'impresa, Georges (Trintignant) è ormai fuori gioco, pressoché immobilizzato su una sedia a rotelle, mentre la figlia Anne (Huppert, nuovamente impegnata in un ruolo di madre di un debosciato, dopo *Elle* di Verhoeven) si trova a sprecare parti rilevanti del proprio tempo e delle proprie energie tra una relazione con un amante e la limitazione dei danni che il figlio imbecille è particolarmente bravo a procurare a sé e agli altri. Il figlio maschio del patriarca e mancato erede, Thomas (Kassovitz), ha scelto un'altra strada lavorativa e, allo stesso tempo, cerca di portare avanti una relazione adulterina con una musicista, ma si tratta di una relazione fatta più di parole e di fantasie erotiche che di eventi concreti, e lo spettatore si inoltra nel linguaggio piuttosto adolescenziale di questi messaggi tramite le intrusioni nel PC dell'uomo da parte della figlia di primo

letto, Eve, che spia questa umanità miserabile e si propone fin dai primi momenti del film come il personaggio più *black* di questa *comedy*. Per la sua incommensurabile distanza affettiva dagli altri, sarà proprio Eve



la persona a cui Georges si rivolgerà per cercare di ottenere il necessario aiuto a realizzare il proprio piano di suicidarsi² tramite un improbabile tuffo in mare con sedia a rotelle a seguito. La diabolica ragazzina resterà saldamente ferma al proprio posto per riprendere l'episodio potenzialmente letale con il suo smartphone, non certo con l'obiettivo di documentare una tragedia umana in

² Palese riferimento al personaggio interpretato da Trintignant in *Amour* (2012), ma questi riferimenti sono disseminati in più punti del film e non danno alcun fastidio alla narrazione.

svolgimento ma semplicemente perché è qualcosa che non ha mai visto prima e che perciò potrebbe ricevere un bel po' di like, una volta postata in rete, prima di essere sostituita magari dall'ultimo video di Taylor Swift o da uno di gattini che giocano con gomitoli di lana.

L'introduzione di messaggistica SnapChat e di registrazioni video fatte con uno smartphone crea un notevole contrasto con i numerosi *long takes* che Haneke ha voluto inanellare nella struttura portante del lungometraggio, e che sono impreziositi da una fotografia (firmata Christian Berger) che insiste in maniera sistematica sull'uso di luci diffuse, molto chiare e brillanti, fino alle sequenze del pranzo finale, ripreso con colori nitidi e luci solenni che rendono l'ambiente in cui il pranzo si svolge qualcosa di simile ad una sala museale nella quale ogni personaggio sta per collocarsi nella sua posizione definitiva e immutabile. Dati i numerosi momenti del montato in cui le riprese effettuate con macchine Arri Alexa Plus vengono alternate alle registrazioni fatte dalla tredicenne Eve con il proprio smartphone, viene spontaneo interrogarsi sulle differenze tra queste ultime e i filmati voyeuristici che erano al centro di *Niente da nascondere* (*Caché*, 2005): il valore narrativo è chiaramente diverso, dato che quella storia si poneva come scopo la ricomposizione di rapporti, questa la dispersione; ma lo è anche perché negli anni che separano i due film siamo passati in via definitiva dal mondo dell'analogico (la coppia protagonista di *Caché* riceveva videocassette, non file mp4 o link a video pubblicati sui social: il rapporto era diretto) a quello del digitale, con l'incremento del tasso di estraneità e la dilatazione della distanza soggetto-oggetto che ciò comporta. Ma fino a che punto questa scelta funziona in termini squisitamente cinematografici? Fino a che punto riesce a coinvolgere lo spettatore nel progetto che il regista ha in mente? Nella conferenza stampa di presentazione a Cannes, Haneke ha detto abbastanza chiaramente: «Non voglio interpretare i miei film, lo spettatore deve cercare risposte nel suo cuore e nella sua mente. Certamente parlo del modo cieco in cui viviamo: bombardati dalle informazioni, non sappiamo nulla di quello che succede»³, e questa è una risposta abbastanza coerente ma non esauriente riguardo il rapporto che questa nuova produzione di immagini tipica del web 2.0 dovrebbe o potrebbe avere con quelle tradizionali del cinema, che sono basate su principi opposti (creazione del campo, moltiplicazione di riprese, selezione dei materiali in fase di montaggio, etc.) e su tempi lenti. Ekkehard Knörer, per *Der Spiegel*, ha scritto che da anni Haneke aveva in mente da realizzare «un film su Internet come ulteriore strumento alienante in un mondo [già] alienato»⁴, ma che poi avrebbe rinunciato al progetto

³ Dichiarazione raccolta da V.Cappelli sul *Corriere della Sera* del 22 maggio scorso, attualmente online al seguente link: http://www.corriere.it/spettacoli/17_maggio_22/i-borghesi-cattivi-cannes-2ca61dcc-3f16-11e7-a386-529fb6dcf067.shtml.

⁴ E. Knörer, *Der Herr Sadist hat angerichtet*, su *Der Spiegel* del 10.10.2017 (trad. mia).

facendo confluire alcune idee in *Happy End*. Ma la dichiarazione del regista a Cannes non ci dice molto neanche sulle ragioni per le quali non assistiamo, ad esempio, a posizionamenti di macchina compensativi di tanta freddezza oppure a semplici soggettive utili a dirigere lo sguardo dello spettatore verso la percezione interiore che i personaggi hanno l'uno dell'altro.

Ci sarebbe poi da fare una seconda riflessione di carattere onomastico: anche la coppia di *Caché* si chiamava Laurent di cognome, e il personaggio precedentemente interpretato dalla Huppert per il regista in *Le temps du loup*



(2003) si chiamava proprio Anne Laurent, esattamente lo stesso nome che ha in *Happy End*. Per un perfezionista come Haneke, è da escludere che queste siano delle circostanze casuali, ma allora viene da chiedersi se la sua produzione più recente non nasconda una sorta di aspirazione totemica

che passa attraverso la presentazione di personaggi variabili ma dai nomi fissi. Un affresco sociale con aspirazioni di completezza necessita di maggiore varietà di tipi umani, di profili psicologici, di contesti relazionali.

Ma dove si registra la maggiore insufficienza è nel paragone che può venire spontaneo con grandi iconoclastie antiborghesi del passato, in particolare con *Il fascino discreto della borghesia*. In cosa consiste la distanza tra il capolavoro imperituro di Buñuel e un film come questo, dato che Haneke sembra ossessionato dalla *bourgeoisie*? Va da sé che il tocco è totalmente altro, che la leggerezza grottesca e disinibita del grande aragonese manca al serissimo cineasta bavarese naturalizzato viennese. Ma di fatto si ha la sensazione che Haneke sia ancora troppo coinvolto personalmente negli argomenti che affronta, che ancora – per parafrasare J.D. Salinger nella sua celebre lite con Joyce Maynard – ci tenga troppo alla realtà, laddove Buñuel riusciva a pensare, osservare e mostrare un intero spaccato di umanità come farebbe un alieno, un osservatore appartenente ad un'altra specie che osserva gli sforzi patetici di tanti minuscoli umani dall'orlo di un abisso nel quale sa di non essere destinato a cadere. Pietro Masciullo ha osservato che «un film come questo crea dapprima una siderale distanza emotiva tra (e verso) i suoi personaggi, usandola poi come una clava ammonitrice verso il

suo spettatore»⁵, mentre l'autore dell'*Angelo sterminatore* mostrava senza minacciare, raccontava con pietosa ironia per poi ritirarsi nel suo tradizionale isolamento. Insomma, la freddezza di questi film di Haneke non riesce a generare quel tipo di lucidità osservativa ma non accusativa che era tipica del miglior Buñuel, il distacco dell'autore non raggiunge quelle dimensioni. *La pianista* (2001) o *Il nastro bianco* (2009) non avevano questo limite, e a maggior ragione non ce l'aveva *Amour* (2012).

Presentato in concorso alla 70^a edizione del Festival di Cannes, il film non ha certo messo insieme la sterminata collezione di premi e riconoscimenti raccolti da *Amour* e prima ancora da *Das weiße Band*, ma ha comunque sollecitato molto pubblico e critica.



⁵ Online al seguente link: <http://www.sentieriselvaggi.it/happy-end-di-michael-haneke/>.