

Ogni film di Haneke è attraversato da un umanesimo intriso di una dolorosa quanto sincera critica sociale e storica rivolta soprattutto alla borghesia benestante e alle classi dirigenti europee, sempre in bilico tra realismo e pessimismo. Happy End ne è una summa, che riprende fili narrativi, motivi e personaggi di una cinematografia esemplare, senza sconti: uno sguardo lucidissimo che sfiora il cinismo.

scheda tecnica

un film di Michael Haneke; con: Isabelle Huppert, Mathieu Kassovitz, Jean-Louis Trintignant, Nabiha Akkari, Toby Jones, Dominique Besnehard; sceneggiatura: Michael Haneke; montaggio: Monika Willi; fotografia: Fredrik Wenzel; Francia, Austria, Germania; 2017, 107', Distribuzione: Cinema.

Premi e riconoscimenti

2017 - Festival di Cannes: in concorso per la Palma d'oro; European Film Awards: Candidatura per la migliore attrice a Isabelle Huppert, Candidatura per il miglior attore a Jean-Louis Trintignant; Sydney Film Festival: Candidatura per il miglior film.

Michael Haneke

Studia filosofia, psicologia e teatro a Vienna e lavora come sceneggiatore per la televisione tedesca e per la compagnia teatrale Südwestfunk. Il film *Der siebente Kontinent* (1989) segna l'esordio al cinema: il debutto ruota attorno alla cronaca del sistematico annientamento di una famiglia della borghesia austriaca, tema caro al regista (lo riprenderà in diversi film successivi).

La solitudine esistenziale e la forza del caso sono i temi attorno ai quali si sviluppano le sue pellicole più spietate, che mostrano un quadro freddo e distaccato del malessere diffuso nell'Austria contemporanea attraverso la costruzione di personaggi che agiscono insensatamente, seguendo un disegno ordinato solo dalla fatalità. Il protagonista di *Benny's Video* (1992), ossessionato dalla tecnologia fino all'omicidio, si avvicina ai killer in bianco di *Funny Games* (1997) che sequestrano una famiglia borghese in vacanza e la massacrano senza apparente motivo. La violenza delle scene viene sempre tenuta fuori campo, non viene mostrata esplicitamente ma il risultato è comunque un'assordante ritratto della banalità del male che colpisce senza una causa legittima e giustificabile.

Con *La pianista* (Gran Premio della giuria a Cannes 2001), in cui un'intensa Isabelle

Huppert interpreta una donna dalla doppia vita, il regista si sofferma a riflettere sul tema della repressione sessuale. Indaga con lucida freddezza i meandri inconfessati del desiderio e della sensualità e lo fa con estrema discrezione.

Nel 2003 è la volta de *Il tempo dei lupi*, film in cui una famiglia borghese si ritira nella casa di campagna per passare qualche giorno in tranquillità ma la trova già occupata da alcuni sconosciuti.

Alle prese con il tema della verità e della tecnologia sempre più invadente dell'età contemporanea, nel 2005 chiama Juliette Binoche e Daniel Auteuil per il film *Niente da nascondere*, un film complesso e ricco di sfaccettature per riflettere sulla devastazione che può provocare il voyeurismo.

Nel 2007 sceglie di rifare *Funny Games* in America con attori famosi (Naomi Watts, Tim Roth e Michael Pitt), ne ricalca le stesse scene e gli stessi dialoghi, fa pochissime variazioni nell'intento di proporre anche oltreoceano un film importante e necessario che dieci anni prima non aveva avuto la giusta distribuzione nelle sale. Originale è invece *Il nastro bianco* (2009), con il quale ritorna a indagare i temi della violenza e della freddezza dei rapporti attraverso gli occhi dei bambini. Grazie a questo film vince la Palma d'Oro.

Tre anni dopo torna a Cannes con la storia di un amore senile interpretata da Jean-Louis Trintignant ed Emmanuelle Riva, *Amour* (2012). Anche quest'opera è un successo, tanto da regalargli ancora una volta l'ambita Palma del Festival, oltre che il Golden Globe come miglior film straniero e cinque nomination agli Oscar.

La parola ai protagonisti

Intervista al regista

Oltre alle dinamiche familiari quasi sempre difficili e a loro modo perverse, oltre al discorso dell'immigrazione e del razzismo, molto spazio nel film è lasciato ai nuovi dispositivi che caratterizzano la nostra epoca. Molti sono gli schermi che appaiono nel film, incessante la presenza dei social media come ad esempio SnapChat. Lei sembra molto cosciente di questo aspetto della nostra contemporaneità.

Il mondo è cambiato moltissimo negli ultimi 20 anni, cambiano i rapporti e già nel mio primo film parlavo di questa perdita nello spazio così immenso, ma in *Happy End* non è questo il punto principale. Il film è caratterizzato dall'uso del long take, evidente in particolare durante un dialogo fra Anne (Isabelle Huppert) e il figlio Pierre (Franz Rogowsky). Fin dai miei primi film ho utilizzato i long take. Ovviamente dipende dalle situazioni ma in generale quando mostro la violenza preferisco non farlo troppo da vicino. Per catturare l'umiliazione di quest'uomo mi sembrava una tecnica perfetta.

Proprio in relazione alla tecnica e al montaggio: ci illustra il suo modo di lavorare sul set?

Io scrivo sempre uno storyboard e lo seguo alla lettera finché mi è possibile. Ovviamente se c'è un problema tecnico devo risolverlo ma la maggior parte delle volte il tutto riesce in sintonia con la mia idea iniziale. Per il montaggio è la stessa cosa, odio le sorprese e penso sempre a girare più scene dello stesso ciak così da avere poi una scelta vasta. I dettagli del montaggio stesso sono scelti già nello storyboard. Diciamo che mi tutelo dalla nascita di problemi. Amo che siano gli attori a sorprendermi ma non i problemi tecnici!

Anche riguardo alla sceneggiatura lei ha una sua precisa visione...

Certo. Io metto insieme i personaggi e creo la trama che però dev'essere semplice e non intricata. Mi piace creare la suspense con poco, in questo modo l'immaginazione del pubblico corre di più. Diciamo che non è proprio un sistema ma più un metodo, basato principalmente sul sapere fin dall'inizio dove la storia vuole andare. Questo perché se non lo sai la situazione si fa pericolosa e ti ritrovi a scrivere tantissimo senza una direzione.

Il film è ambientato in un determinato momento storico e in un'importante parte della Francia: c'è un motivo preciso?

È il pubblico a dover muovere da ciò che è scritto e da ciò che vede, non c'è un argomento preciso e non bisogna pensare troppo alla collocazione politica o geografica. È ambientato in Francia ma poteva essere ambientato in Germania, ovunque.

Molta libertà quindi all'interpretazione del pubblico è anche agli attori purché si muovano all'interno del quadro che lei ha in mente fin dall'inizio.

Esatto. Sin dall'inizio delle riprese ho già in testa ogni dettaglio, ma gli attori sono sempre liberi di interpretare. Ho la mia visione, l'essenza della scena in mente ma all'interno di questa lascio molta libertà nel restituire il personaggio.

Recensioni

Eddie Bertozzi. Gli Spietati

(...) Adottando l'usuale glacialità dei toni, rafforzata dal ritorno di Christian Berger alla fotografia (dopo la parentesi Darius Khondji in *Amour*), il film ripropone tutti i temi classici dell'autore austriaco. Il concetto di violenza viene ribadito come nucleo fondamentale al cuore dell'opera hanekiana (di cui i due *Funny Games* rappresentano forse l'apice concettuale), qui dispiegato fra famiglie disfunzionali e

vendette inter-generazionali, solipsismo borghese e soppressione della colpa. Tornano i bambini come germogli e veicoli del male (*Il nastro bianco*), l'ipnosi video e l'alienazione degli schermi (*Benny's Video*), la tensione razziale (*Storie*), l'esplosione dell'oscenità repressa (*La pianista*), l'ambiguità del peccato borghese (*Niente da nascondere*), il tema dell'eutanasia (...). Per mezzo di una narrazione testardamente frammentata, Haneke compone così un mosaico scheggiato che, al solito, gioca con il disagio dello spettatore. L'assemblaggio dei pezzi (...) mostra chiaramente la coerenza della poetica dell'autore, confermando in più di un passaggio l'efficacia di uno sguardo che lo pone ai vertici del cinema d'autore contemporaneo (...).

Happy End può essere dunque visto, forse un po' semplicisticamente, come una sorta di greatest hits hanekiano (...). Visto nel complesso della sua opera (...) il film sembra suggerire il ritorno ad un atteggiamento formale più vicino ai primi esempi del suo cinema, un'impostazione che affonda le radici in un formalismo concettuale di misantropica rigidità, in parziale deroga dalle tendenze più lineari o narrative dei film immediatamente precedenti (*Amour*, *Il nastro bianco*).

Assistiamo dunque ad un ritorno prepotente del concetto e, come detto prima, della frammentazione, e fra tutti i frammenti messi in campo il più interessante è probabilmente quello che coinvolge l'uso di una varietà di schermi video. In un lungo piano sequenza quasi all'inizio del film, ci fondiamo distanti con l'occhio di una videocamera di sorveglianza che fissa muta l'enorme scavo di un cantiere, finché le pareti franano uccidendo un operaio, marchiatura in digitale delle conseguenze di una negligenza morale che Pierre, al pari dell'impassibilità della registrazione, non è disposto ad affrontare. Ma soprattutto, notiamo l'interesse di Haneke per i social media, in particolari dei servizi di live streaming e messaggistica istantanea, che in più di un'occasione diventano l'accesso visivo attraverso il quale seguiamo la narrazione. I media e le loro specificità sono solo gli ingranaggi, l'elemento cruciale rimane lo schermo – di un cellulare, di un tablet, di un computer. Lo schermo filtra e annulla le emozioni: la crudeltà (l'uccisione del criceto) e l'inenarrabile (la tentata uccisione della madre?) diventano azioni accettabili nella traslazione su di una dimensione altra, una realtà digitale editabile con l'inserimento di frasi, caption, emoticon.

Dal lato opposto del prisma, lo schermo favorisce l'espressione del desiderio represso, spesso di matrice sessuale, e la formazione di una dialettica dell'osceno che può dispiegarsi senza censure (le chat erotiche fra Thomas e l'amante). Questo uso della componente video costituisce quindi una sorta di aggiornamento, necessario, degli shock VHS di *Benny's Video*. L'analisi di Haneke non sembra tanto voler puntare il dito contro la sociopatia istigata dai nuovi media, quanto piuttosto testimoniare – più ambiguamente – l'istituzione di un nuovo livello oscuro della realtà, un buco nero digitale entro il quale la natura umana può consegnarsi alla mercé delle proprie nefandezze (...).

Alessia Starace. Movieplayer.it

Michael Haneke torna a scrivere e a dirigere un lungometraggio a cinque anni dal capolavoro *Amour*, ed è più in forma che mai, spietato indagatore degli umani paradossi e lucido osservatore di una realtà che muta, esasperandoli. A settantacinque anni, Haneke firma con *Happy End* un film in cui ritrova il gusto della narrazione stratificata di *Code Unknown* e l'ossessione per il voyeurismo e la tecnologia della videosorveglianza di *Niente da nascondere*, ma riferimenti scoperti sono anche rivolti ad *Amour* attraverso il personaggio di Jean-Louis Trintignant (...).

Lo scenario, stavolta, è Calais nel pieno della crisi dei rifugiati, che invadono le strade della città portuale in attesa di una possibilità di attraversare l'Eurotunnel; dramma autentico e urgente che resta cospicuamente sullo sfondo mentre in una sontuosa magione borghese la ricca famiglia dei Laurent insegue vuote ambizioni, racconta squallide menzogne, cova rabbia e frustrazione e corteggia fantasie morbose.

C'è una bambina al cuore di *Happy End*, Eve, ma non la chiameremmo innocente più di quanto non avremmo fatto con i giovanissimi protagonisti de *Il nastro bianco*. L'incipit geniale del film introduce il suo punto di vista senza presentare il personaggio: ciò che vediamo è solo lo schermo dello smartphone mentre qualcuno filma sua madre, impegnata nei preparativi per la notte, e informa noi, i suoi ignari "follower", di quanto essa sia odiosa, al punto che il padre le ha piantate in asso anni prima lasciando la figlia sola a subire le angherie dell'instabile genitrice (...).

Una struttura stratificata e complessa, dunque, quella di *Happy End*, per un autore che non si è mai sognato di prendere per mano lo spettatore per rendergli il compito più facile. Per essere un cinico e un misantropo conclamato, Haneke dimostra una grande fiducia nell'attenzione e nell'intelligenza dei fruitori della sua opera, chiamati a mettere insieme i pezzi del puzzle, a ricostruire gli eventi (per lo più terribili) intercorsi fuori campo in occasione dei salti temporali che caratterizzano la sceneggiatura. Il risultato è elettrizzante e stimolante per chi si lasci affascinare da questo narratore tagliente e riservato, che ci lascia al buio negli snodi fondamentali per fermarsi a lungo sullo schermo di un computer, a immaginare l'identità di due patetici amanti virtuali. Schermi e smartphone inclusi, la composizione visiva di precisione chirurgica continua ad essere uno dei punti di forza del cineasta austriaco, che qui torna a lavorare in tandem con il direttore della fotografia Christian Berger con esiti portentosi: ritroviamo così le riprese a camera fissa de *Il nastro bianco*, attraverso le quali si muovono i personaggi, spesso osservati a distanza, fisica ed emotiva, come da cifra stilistica hanekiana.

Gli interpreti sono all'altezza dell'eccellenza complessiva (...). A colpire al cuore sono, manco a dirlo, il solito gigantesco Trintignant e la promettente Fantine Harduin che (...) nella generale incapacità di registrare la sofferenza altrui stringono un'improbabile intesa, che spiana la strada per un finale in cui il dramma sfiora la

farsa e Michael Haneke ci lascia, ancora una volta, sbalorditi.

Gisella Rotiroti. Nocturno.it

Non c'è più solo il cinema che ambisce a raccontare una storia. Attraverso l'uso dei nuovi dispositivi visuali, oggi nelle mani di chiunque, le immagini hanno il potere di riportare il cinema al grado zero della finzione conservando la traccia – memoria e oblio – degli eventi nell'istante in cui sono accaduti. Ne sono emblema quelle scioccanti che troviamo in *Happy End*, riprese dallo smartphone di una tredicenne e dalla telecamera di sorveglianza di un cantiere, sguardo imparziale che si alterna e si sovrappone a quello autoriale del racconto. Da un lato il video, prepotente estetica del narcisismo, al quale per ottenere un dramma basta il rapporto di pochi elementi, dall'altro il cinema che trasforma i rapporti fra più elementi in una storia, per conferire loro un significato. *Happy End* inizia con le riprese di Eve, una ragazzina adolescente, che mostrano sua madre in bagno, mentre si prepara per andare a dormire, subito dopo un criceto in gabbia che muore (...), infine la madre sdraiata sul divano mentre la figlia dice che chiamerà un'ambulanza. Sono interessanti le riflessioni sull'invasione dei nuovi dispositivi visuali, che si impongono prepotentemente nella pratica della vita quotidiana, quanto le modalità narrative con cui la sintesi filosofica viene applicata alla vicenda messa in scena.

(...) L'impressione, come sempre, è quella che il regista voglia provocare uno shock nello spettatore e il film deve essere in grado di sostenere il peso del suo teorema nichilista. I protagonisti di *Happy End* esprimono pensieri e sentimenti funzionali a raggiungere l'obiettivo dello shock morale, osservati a distanza (come da cifra stilistica dell'autore) mentre replicano la messa in scena di un repertorio metaforico ormai consolidato. La storia della famiglia Laurent, infatti, rimette in gioco le idee ossessive sui rapporti umani malati, completati in questo caso anche dal razzismo: la malattia morale della borghesia rappresenta il declino dell'intero mondo occidentale. Dopo il crudele ritratto della famiglia borghese in decomposizione, Haneke depone le armi di narratore dalla vena caustica per approdare a un sottile equilibrio fra la tragedia e la farsa. Non è tanto il contenuto dell'epilogo finale quanto la sua forma – l'immagine imparziale, quel ritorno del cinema al grado zero della finzione (la ripresa di Eve con lo smartphone) che si sovrappone agli eventi della storia – a sbalordire realmente e a lasciare il segno.

Raffaele Meale. Quinlan.it

(...) Il film si svolge a Calais, confine ultimo di quell'Europa Unita che non sa trovare un senso al proprio istinto a una socialdemocrazia che prolifera eliminando i diritti delle classi meno abbienti e dei nuovi cittadini. In tal senso esemplificative sono due sequenze del film: nella prima, durante la festa per il compleanno dell'anziano Georges, il figlio venticinquenne di Anne si lancia in un pubblico elogio della cameriera di origine nordafricana, chiamandola "la nostra schiava marocchina". La

seconda sequenza si svolge a sua volta durante un festeggiamento, quello del fidanzamento di Anne con Lawrence: anche in questo caso a portare scompiglio è il figlio della donna, che arriva in ritardo nel bel mezzo del pranzo portando con sé alcuni migranti irregolari, e invitandoli a partecipare al desco. La “nuova” Europa, quella che meritò (?) il Premio Nobel per la pace, continua imperterrita a ragionare per classi, mostrando uno sguardo pietistico e ricco di ipocrita pathos verso quel mondo di sotto con il quale in realtà non ha e non vuole avere nulla a che spartire. Una visione che Haneke aveva già espresso con forza e lungimiranza in *Niente da nascondere*. L'illuminata borghesia è ancorata a un immobilismo culturale che la rende incapace di muoversi liberamente, come certifica Georges, costretto sulla sedia a rotelle.

La borghesia europea ha serrato i confini: tutto può esistere solo se è recluso nel proprio mondo, senza intromissioni esterne. Anche la morte è materia da trattare all'interno della famiglia: la tredicenne Eve, figlia di primo matrimonio di Thomas, prova a uccidere la madre, spedendola all'ospedale. È a lei che Georges svela poi un segreto che si trascina dietro da dieci anni, e che riconduce *Happy End* direttamente nei territori di *Amour*, compresa la condivisione del medesimo attore e personaggio, Jean-Louis Trintignant che interpreta l'anziano Georges. In *Amour* era la moglie del protagonista, Emmanuelle Riva, a chiamarsi Anne, mentre a Isabelle Huppert (qui Anne) spettava il ruolo della loro figlia, Eva. Conferme di un circolo (vizioso) che Haneke riporta alla luce con coerenza, e senza perdonar nulla. La borghesia è marcia, moribonda, sopravvive solo per accordi economici che si sviluppano sottobanco; è distante dall'umano, ha dimenticato qualsiasi tipo di rapporto che non preveda un contratto, un commercio. Ha memoria dell'arte ma accetta solo il classico, incapace di comprendere il contemporaneo. Per evitare l'ingombro della corporeità, che porterebbe con sé umori, liquidi, flatulenze naturali, ha ridotto la propria esistenza all'utilizzo di dispositivi di vario genere. *Happy End* mette in scena video ripresi dal cellulare, youtuber impazziti, karaoke fuori di testa, scambi di sms e di messaggi Facebook. Vite parallele che devono essere tenute nascoste perché in loro, e solo nella loro asettica tecnocrazia, permane ancora la possibilità di uno scarto umano: attraverso i mezzi elettronici possono ancora provare desiderio, odio, rabbia, frustrazione, amore, eccitazione. Nella vita quotidiana sono riusciti a elidere tutto questo. Solo il figlio di Anne cerca ancora il conflitto, lo va a rintracciare per le strade a costo di ritrovarsi con un naso sanguinante. Solo lui ha ancora il dono della depressione, e della frustrazione. Gli altri sono zombie, morti viventi che si aggirano sulla Terra e la gestiscono, asservendola al loro volere. Non sono neanche in grado di morire, non possono morire. Non sanno morire. Un destino che accetterebbero, se ne comprendessero fino in fondo il senso. Ma per loro, ghignante come non mai, è stato già scritto un happy end. Eterno.