

Martedì 9 gennaio 2018 ore 21.30
Prime visioni

Ez
25 | 17



Ezechiele

CINEFORUM CINIT



USCITA CINEMA

30 novembre 2017

GENERE

Drammatico

REGIA

Michael Haneke

SCENEGGIATURA

Michael Haneke

ATTORI

Isabelle Huppert (Anne Laurent), Jean-Louis Trintignant (Georges Laurent), Mathieu Kassovitz (Thomas Laurent), Fantine Harduin (Eve Laurent), Franz Rogowski (Pierre Laurent)

FOTOGRAFIA

Christian Berger

MONTAGGIO

Monika Willi

COSTUMI

Coralie Sanvoisin

PRODUZIONE ARTE

France Cinéma, France 3 Cinéma, Les Films du Losange, Wega Film, X-Filme Creative Pool

DISTRIBUZIONE CINEMA

PAESE Fra/Aut/Ger 2017

DURATA 107 Min

FORMATO 1,85:1 HD colore

NOTE Selezionato per rappresentare l'Austria ai premi Oscar 2018 nella categoria Oscar al miglior film in lingua straniera

HAPPY END

Siamo a Calais, luogo simbolico di frontiera, dove il mare oltre le ampie vetrate indica che l'Europa finisce là. L'elegante contrasto cromatico bianco e blu (gli arredi del ristorante, l'incarnato e gli abiti dei commensali) dovrebbe far dimenticare che là vicino si stende quella palude fangosa che in questi anni è stata la "jungla", un luogo inospitale, popolato da "strani" esseri umani, dove hanno finito per smarrirsi gli ideali di Liberté, Égalité, Fraternité. Nel cantiere dell'impresa intanto, già nelle prime scene del film, un incidente ha fatto smottare il terreno, un operaio è morto, altri risultano feriti, sicuramente sono migranti economici, clandestini, dunque indesiderabili, sarà più facile per i Laurent aggiustare la cosa con le autorità, manipolare, occultare. Non sono "giochi divertenti" e nessun "lieto fine" verrà più a salvarci.

L'affiche del film si offre già come sintesi perfetta della nuova fatica di Michael Haneke, regista e sceneggiatore austriaco, classe 1942, che dal 2001 (ma non quest'anno) sulla Croisette aveva fatto incetta di premi tra cui ben due Palme d'oro, per Il nastro bianco nel 2009 e Amour nel 2012.

La famiglia Laurent – alta borghesia, ramo costruzioni – è seduta attorno a un tavolo nell'ampia sala, inondata dal sole, di un lussuoso ristorante in riva al mare. Al centro, ripresi frontalmente, siedono il patriarca, la figlia e il suo compagno, questi ultimi hanno in mano le redini dell'azienda familiare. Il fotogramma, come un fermo-immagine, condensa sui volti dei suoi componenti la paura e la sorpresa trattenute di chi assiste, nel fuori campo, all'irruzione di qualcuno e di qualcosa che è ben noto eppure al tempo stesso estraneo.

Nel cinema di Haneke gli effetti delle nostre azioni o omissioni, e persino quelli che chiamiamo segreti, sono quasi sempre "in campo", visibili alla luce del sole (spesso protetti dalla totale impunità), ma le cause restano quasi sempre in ombra, caché – come recitava il titolo originale di quel suo geniale thriller psicologico del 2005. Sta a noi spettatori (come, fuori dal cinema, a noi cittadini), scoprirle. Sin dagli inizi, giusto 20 anni fa, con Funny Games, e sino a questo nuovo Happy End, Haneke delega a noi questo compito, affidandoci lo sguardo onnisciente dell'autore. Non vuole colludere con noi, rifiuta improbabili catarsi e finte intimità, ci interpella e ci pone dinanzi allo specchio, anche della nostra passività e ambiguità, intrise di sadismo e voyeurismo (era questo il tema e in certo senso la "tesi" di Funny Games del 1997 e del suo remake americano del 2007). Come avevano provato a insegnarci da tempo Anthony Burgess e Stanley Kubrick, le pulsioni di morte e di violenza intorno a noi (sempre più gratuite, per quanto ammantate da fedi e ideologie da "bar sport") sono come "clockwork oranges", il velenoso congegno a orologeria si nasconde all'interno di frutti dall'apparenza tenera e gentile ("ragazzate" le chiamerebbe oggi qualche presunto leader politico...).

In molti hanno criticato Haneke per aver realizzato un film meno estremo, più incline a dei toni quasi da commedia, ma proprio per questo meno potente e coeso. Lungi dal voler sostenere che Happy End sia la sua opera più riuscita, il regista conferma qui il suo sguardo affilato e implacabile, e però mai freddo. Ancora una volta, lavora mirabilmente sul distacco emotivo, a cominciare, brechtianamente, da quello degli attori (ritrovando il grande Jean-Louis Trintignant, che è Georges il patriarca, e la sua musa Isabelle Huppert, nel ruolo su misura della volitiva e nevrotica figlia Anne) e sulla distanza, che vuole rendere a tutti i costi evidente (per questo insiste sul ruolo pervasivo delle tecnologie mediate dagli schermi di un cellulare, un'altra intimità simulata). Fa questo con la narrazione e con la messa in scena, e in primo luogo con il linguaggio del cinema, grazie a quel preciso stile autoriale che tutti gli riconoscono (secondo la Huppert Haneke è una "curiosa combinazione tra Robert Bresson and Alfred Hitchcock").

Proprio nella distanza, nelle sue diverse dimensioni e relazioni, il film trova la sua cifra. È la distanza che regna tra i diversi personaggi della famiglia, ciascuno chiuso nella sua "bolla" di egoismo assoluto e distruttivo (o auto-distruttivo), qualunque sia l'età della vita (dal patriarca che cerca di corrompere chiunque possa realizzare il suo desiderio di morte, alla dodicenne Eva, la brava Fantine Harduin, con il suo visino

angelico); quella dei rapporti di classe che divide i ricchi dai poveri (quest'ultimi solo ombre sullo sfondo), i più forti dai più fragili (istruttivo il dialogo tra Anne-Huppert e il figlio schiavo dell'alcool); ma anche, e soprattutto, la distanza che separa quei personaggi e le loro vicende da noi spettatori. Valga, a questo proposito, una sequenza magistrale, in cui vediamo in campo lungo, sul lato opposto di un ampio viale, il personaggio di Trintignant che, arrancando da solo sulla sua carrozzella, cerca di assoldare alcuni migranti (indoviniamo il dialogo dai gesti) affinché lo uccidano.

Dopo aver mirabilmente raccontato la progressiva deriva verso la morte e la follia di una coppia di anziani e colti borghesi in *Amour*, Haneke (che si auto-cita evocando la biografia del personaggio di Trintignant in quel film) descrive il lento suicidio di una intera famiglia e di una intera classe. Ma se la morte incombe di continuo dentro e fuori la casa, come il lento, inesorabile ticchettio di quell' 'arancia meccanica', il suo atto finale resta sino alla fine fuori quadro, irrepresentabile: troppo ingombrante è infatti oggi il suo tabù per le classi agiate. In superficie, invece, il tempo scorre veloce, "business as usual", tra convenevoli, abbracci di maniera, cortesie per gli ospiti, adulteri, fidanzamenti di convenienza, il tutto condito da frasi di circostanza. Haneke schiaccia il pedale del sarcasmo, si ride a tratti, ma è un riso assai amaro ("straziato" avrebbe detto Pirandello). Viene in mente l'aggettivo sardonico, quel riso stirato, deformato, quasi una piega agli angoli della bocca, che è proprio la mimica risposta dell'immenso Trintignant alla battuta che un ospite, credendo di compiacerlo, gli rivolge: 'l'erba cattiva non muore mai'.

In effetti, la mala pianta di questa upper class onnivora e invasiva è dura a morire, ma ha già passato il testimone a figli e nipoti, e il risultato non si annuncia migliore. Anche Haneke ci ha ora avvisati da par suo. In verità, in Europa, non è che l'ultimo di una lunga schiera di autori: pensiamo, tra gli altri, ai fratelli Dardenne, a Cristian Mungiu, al ben più cinico compatriota Ulrich Seidl, al surrealismo più bonario di Aki Kaurismaki.

Sergio Di Giorgi - cinecritica

Un cantiere nel centro di Calais, operai al lavoro, un muro di contenimento che crolla e fa franare un terrazzamento su cui sono posizionati dei bagni chimici. Più tardi scopriamo che un operaio è morto e altri, che si trovavano nelle toilette, sono rimasti feriti. Il cantiere è di proprietà della famiglia Laurant, intorno alla quale ruota tutta la storia. Da un lato il patriarca Georges che, anziano e stanco della vita, vuole farla finita e dall'altra i figli Anne e Thomas, la prima che si affanna per salvare l'azienda prima che le cause legali la annientino e il secondo, medico, che tenta goffamente di riparare agli errori fatti con la figlia della prima moglie, la nuova compagna e l'amante insoddisfatta.

Come in *Amour* (2012), Haneke non trova altro modo per parlare della vita che attraverso la morte. Una morte raccontata come una costante, che sta dappertutto, dentro la vita di tutti i giorni e dentro i rapporti umani, quelli familiari e quelli economici e che più che una pulsione o una tensione tragica è una vera e propria condizione ontologica. Lo sguardo nichilista del regista austriaco non presuppone di dimostrare una tesi o di accumulare simboli; si estrinseca attraverso immagini che vanno analizzate, osservate e inseguite fino all'estremo. Come un oggetto non identificabile, perché capace di assumere tante, troppe forme, la morte non è mai rappresentata direttamente e anzi, diventa una presenza incorporea.

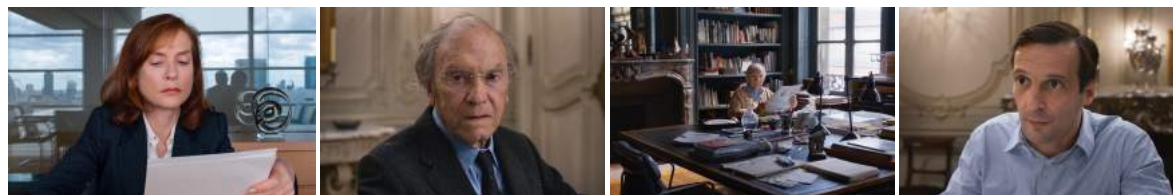
Proprio la scelta di non mostrarla, però, rende la morte ancora più potente. Haneke arresta il racconto sempre un attimo prima dell'evento, e (come avviene nel finale) non mette in scena nessun gesto drammatico, nessun momento tragico. Come Niente da nascondere (2005), *Happy End* non va alla ricerca di metafore, ma piuttosto cerca nell'atto filmico il limite stesso della visione e nella narrazione il punto oltre il quale non è più possibile dire o mostrare. Le riprese con lo smartphone, che aprono e chiudono il film, sono la testimonianza di tutto questo: dell'impossibilità di dare un senso alla morte (e alla vita), anche andando a filmarne l'essenza tragica. Proprio come nelle vhs di Niente da nascondere, l'immagine è senza significato, senza padrone e senza referente; un'immagine che non rappresenta la morte ma è essa stessa fatta di morte.

E allora il rappresentabile diventa un mondo dentro il quale non si comunica e dove gli individui non riescono a trovare punti di contatto. Calais è terra di confine dove il viaggio si arresta e dove l'esistenza non assomiglia più alla vita; esattamente come la famiglia - di cui Haneke celebra la dissoluzione completa - è ormai ridotta a costrutto sociale all'interno della quale i protagonisti non si capiscono, non si parlano e agiscono per secondi fini e interessi. Per questo il regista in diversi momenti riprende le situazioni a distanza, lasciando la macchina lontano dai personaggi e i dialoghi nell'indefinito. E sempre per questo, in uno dei momenti chiave del film, quando la piccola Eve va con il padre a fare visita alla madre morente all'ospedale, la macchina ci mostra i due da lontano che fuggacemente entrano nella camera della donna e se ne vanno dopo pochi secondi. Il tutto accompagnato in un silenzio tombale. Come se oltre a non vederla, la morte, sia impossibile anche sentirla. E in un mondo che di quella morte è fatto non risuoni altro che un assoluto e angosciante silenzio.

Lorenzo Rossi - Cineforum

Chi conosce l'autore austriaco ritroverà tutti i temi e i trucchi imparabili di questo anatomista della violenza. Il gioco sul punto di vista (chi guarda, chi spia?), il nichilismo delle nuove tecnologie, il susseguirsi di inganni e manipolazioni che moltiplica caos e dolore. Con una novità agghiacciante: quel ponte fra generazioni che salda la voglia di morire del nonno con la disperazione precoce della nipotina.

Fabio Ferzetti - il Fatto Quotidiano (23 maggio 2017)



Scheda stampata in proprio dal Cineforum Ezechiele 25,17.

Testi, foto, ricerca e impaginazione a cura di Luca Marsalla e Valentina Ravaglia.

Sito cineforumezechiele.com **Facebook** www.facebook.com/cineforumezechiele **Tel.** 3922844539

Twitter twitter.com/cineforumEze **Newsletter** cineforumezechiele@gmail.com

