

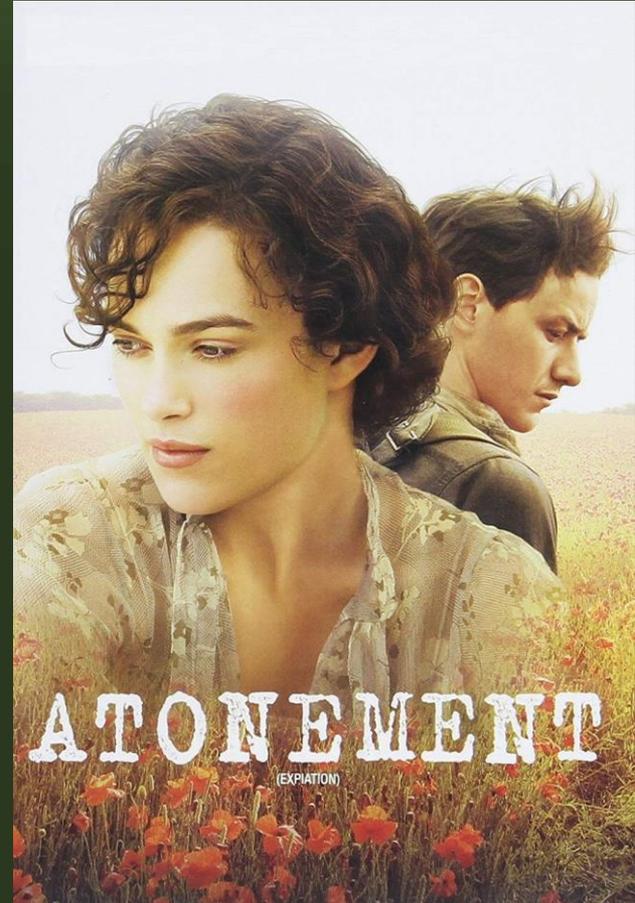
ELEMENTI DI SCENEGGIATURA PER L'AUDIOVISIVO

Il metaadattamento: tra metaletteratura e
matacinema

Caso studio 5: *Atonement* (*Espiazione*) (J.
Wright, 2007) dal romanzo di I. McEwan

3 dicembre 2024

Lezione 9



UN ADATTAMENTO DALL'ANIMA LETTERARIA

- *Atonement* è un romanzo di Ian McEwan scritto nel 2001, in gara per il Premio Pulitzer e inserito nella lista dei 100 libri migliori di tutti i tempi (ed. it. *Espiazione*, Einaudi, Milano 2003).
- Il romanzo di McEwan denota un'anima fortemente metaletteraria, perché si interroga sul potere di creazione di uno scrittore e della sua libertà di decidere del destino altrui, nonché se sia possibile servirsi di un'opera di creazione per rimediare a una colpa, per espiarla.
- Il film omonimo è diretto da Joe Wright, alla seconda regia dopo *Orgoglio e Pregiudizio* (2005).
- La sceneggiatura è scritta da Christopher Hampton
- Il cast: James McAvoy, Keira Knightley, Saoirse Ronan, Vanessa Redgrave.
- Premi: Golden Globe Miglior Film Drammatico (2008); Oscar per la Migliore Colonna Sonora al compositore Dario Marianelli

SINOSSI

Nel 1939, Robbie Turner (James McAvoy) è un soldato semplice dell'esercito britannico e il suo battaglione è diretto in Francia per combattere la guerra. Un periodo nell'esercito non è la direzione che ha preso la sua vita, che ha subito una svolta radicale quattro anni prima nella tenuta dei Tallis dove è cresciuto, quando sua madre lavorava come governante dei Tallis. È quindi cresciuto con i tre figli dei Tallis: il figlio Leon e le figlie Cecilia (Keira Knightley) e Briony (Saoirse Ronan). Robbie e Cecilia erano appena arrivati alla fase della loro vita in cui potevano confessarsi il loro vero amore reciproco. Ma anche Briony, tredicenne aspirante scrittrice, aveva una cotta per il più grande Robbie. Basandosi su due incidenti che ha visto tra Cecilia e Robbie (uno solo da lontano), sulla lettura di una lettera privata che Robbie ha scritto a Cecilia e sui suoi stessi sentimenti per Robbie, Briony ha raccontato alcuni fatti, veri o presunti, su Robbie che hanno portato a questa svolta nella sua vita. Robbie riesce a riallacciare i rapporti con Cecilia prima di essere spedito in Francia. Vivrà solamente per poter tornare a Londra, per stare con Cecilia e recuperare i quattro anni mancanti che non hanno potuto trascorrere insieme a causa delle azioni di Briony.

LA STRUTTURA DEL ROMANZO

Il romanzo è diviso in 3 parti + epilogo

PARTE PRIMA: dedicata all'accusa di Briony, frutto di una serie di coincidenze e di incomprensioni; un'accusa pesante che distruggerà la vita di due persone.

PARTE SECONDA: l'espiazione della "colpa" di Robbie, una colpa che in realtà non ha mai commesso.

PARTE TERZA: l'espiazione di Briony, cresciuta, che espia la sua colpa in un ospedale di Londra, consapevole degli errori commessi.

EPILOGO (Londra, 1999): Briony, ormai anziana, ha appena terminato l'ultima versione del romanzo che narra quella tragica storia

LA STRUTTURA DEL FILM

Il film è suddiviso ugualmente in 3 parti + epilogo: 50' + 30' + 26' + 8'



LA SCENEGGIATURA DI HAMPTON

È interessante notare che Christopher Hampton aveva originariamente concepito una narrazione “incorniciata dal ritorno” dell’anziana Briony a Tallis House

Durante tutto il film si poteva udire occasionalmente la voce dell’anziana scrittrice che rifletteva sulle implicazioni di questo o quell’evento e che persino si intravedeva occasionalmente come un fantasma dal futuro

La seconda e la terza sezione del romanzo (la fuga a Dunkerque e il servizio di guerra di Briony all'ospedale St. Thomas), che si svolgono più o meno simultaneamente nel tempo, erano riorganizzate e intrecciate

Joe Wright insistette affinché la sequenza originale degli eventi venisse ripristinata

La storia avrebbe dovuto essere raccontata principalmente per immagini e che i pensieri degli attori avrebbero dovuto essere leggibili sui loro volti oltre che udibili sulla colonna sonora.

L'intrusione della macchina da scrivere nella partitura costituisce una sorta di "fantasma dal futuro" con implicazioni simili, anche se presumibilmente più sottili, per il discorso narrativo

LA SCENEGGIATURA DI HAMPTON

I vantaggi della nuova sceneggiatura:

- grandi pezzi di narrazione autoconclusivi e rispetto della classica struttura in tre atti.
- ammortizzare il cambiamento dell'attrice che interpreta Briony (stesso aspetto, stessa pettinatura, stessa tipologia di vestito), ma il fatto che alcuni elementi caratterizzanti del personaggio rimangano immutati al trascorre del tempo vanno interpretati anche come un atteggiamento di mortificazione del proprio aspetto, come autopunizione per il senso di colpa (es. il lavoro da infermiera).
- lo spettatore può subire lo stesso sconvolgente shock finale che colpisce il lettore del romanzo: seguendo la stessa struttura lineare del romanzo, il film non anticipa né lascia presagire il finale, servendosi del più classico dei twist plot hollywoodiani

INTERTESTUALITÀ E RELAZIONE DIALOGICA

INTERTESTO: *«Il modo in cui reagiamo a qualsiasi film sarà in parte il risultato di quegli altri film e influenze che inevitabilmente condizionano la nostra visione»* (McFarlane)

Il film è quello che vediamo o quello condizionato dalle nostre visioni precedenti?

L'intertesto più importante di tutti: *«la speciale relazione tra un adattamento e il suo materiale di partenza, che è, dopo tutto, l'unica cosa che distingue gli studi di adattamento dallo studio testuale in generale»* (Bolton)

Valutare gli effetti del film: fedeltà e specificità (elementi propriamente cinematografici)

SUONO E VISIONE

Macchina da scrivere nella partitura come elemento percussivo e di significazione

consente al film di sfruttare il discorso metanarrativo del romanzo sulla (ri)scrittura

come gli eventi del passato siano soggetti a una successiva narrativizzazione

contribuisce alla dimensione etica di un'opera, letteraria o filmica, nella riscrittura della Storia



CREDIT SEQUENCE

The SOUND of a typewriter, irregularly struck, now fluent, now creating an urgent rhythm that forms the percussive element of the opening score.

A doll's house, in the form of the Tallis house, an enormous Victorian Gothic pile. The CAMERA moves from room to room, from the nursery and spare bedrooms on the second floor, to the main bedrooms on the first floor, where puppet versions of mother, daughter, son and baby sister are neatly ordered, to the ground floor with its library, drawing room, dining room and kitchen. Finally the CAMERA moves to the hall through which a young gardener puppet wheels a wheelbarrow.

The CAMERA PULLS BACK through a downstairs window to reveal the whole impressive facade.

A CAPTION: ENGLAND, 1935

INT. BRIONY'S BEDROOM. TALLIS HOUSE. DAY.

The doll's house is kept in BRIONY's bedroom. At 13, she's the youngest of the family, an intense-looking child with a wilful temperament. Her room is meticulously tidy, with model animals arranged with military precision, all facing in the same direction, two by two, as if queuing for the Ark.

BRIONY is typing out a version of her just-completed first play, a battered copy of the Oxford English Dictionary open on the desk. As the CAMERA arrives at her manuscript, she is typing, with a confident flourish, the words THE END. Having done this, she leans forward to pull the page from the typewriter and add it to a small pile (the play is no more than 8 pages) of manuscript, the cover page of which reads THE TRIALS OF ARABELLA by Briony Tallis. It's still early in the morning, but the beads of sweat BRIONY brushes from her forehead tell us that the day is already exceptionally hot.

SUONO E VISIONE: la scena di apertura

Stabilisce il tono letterario del film: un suono improprio, di matrice letteraria, viene abbinato alle immagini, puramente cinematografiche.

Detta il ritmo

Accentua e accelera l'azione

Uso paradossale: tutto il suono da film che "non è immediatamente "ancorato" all'immagine è per definizione anti-illusionistico", ma la sua funzione nel guidare la risposta dello spettatore e "oliare le ruote della continuità narrativa" è diventata così convenzionale da sembrare naturalistica.

Suoni intradiegetici entrano nella musica extradiegetica

SUONO E VISIONE: la significazione e la sincronicità

Riflette l'identità del personaggio

È un'espressione visiva della teoria della sincronicità di Carl Jung o della «coincidenza significativa»

- Gli eventi sono collegati nella psiche da simultaneità e significato
- Apparentemente non spiegata dal principio di causa ed effetto
- Si esprime nella disposizione degli eventi e ci appare come significato

L'importanza della sincronicità:

- ciò che stiamo vedendo è un evento del passato remoto il cui significato è già stato stabilito
- Effetto autoriflessivo
- Allusioni prolettiche



SUONO E VISIONE: la significazione e la sincronicità

L'importanza della sincronicità:

- ciò che stiamo vedendo è un evento del passato remoto il cui significato è già stato stabilito
- Effetto autoriflessivo
- **Allusioni prolettiche al futuro**



SCRIVERE E FILMARE IL PUNTO DI VISTA DELLA STORIA

She sits on the floor, her back up against the wall, fanning herself with her script, her expression morose. A wasp is buzzing irritatingly, trapped between two panes of the open sash window. BRIONY gets up and goes over to liberate it. She's about to lower the sash, when something outside catches her attention.

Below, to one side of the house, is a terrace, dominated by a monumental fountain. Beside the fountain are ROBBIE and CECILIA glaring at each other.

As BRIONY watches, ROBBIE stretches out a hand and says something, as if issuing a command. In response, although her expression is mutinous, CECILIA immediately kicks off her shoes, unbuttons and removes her blouse and strips off her skirt, so that she's standing before ROBBIE in her underwear.

BRIONY gasps and steps back from the window. The wasp buzzes frantically.

When she returns, ROBBIE is standing motionless by the fountain and CECILIA has disappeared. Then, suddenly, the surface of the water breaks and CECILIA emerges from the fountain. She picks up her clothes, turns her back on ROBBIE and pulls them on to her still dripping body. Then she bends and rises again, this time holding a previously invisible vase of flowers, and strides off back towards the house. ROBBIE, left by the fountain, reaches out a hand and lays it on the surface of the water.

BRIONY lowers the sash with a bang, liberating the wasp.

EXT. WOODS. DAY.

CUT BACK IN TIME.



SCRIVERE E FILMARE IL PUNTO DI VISTA DELLA STORIA

INT. STAIRCASE AND HALLWAY. NIGHT.

BRIONY, now changed for dinner, crosses the landing and starts down the last section of staircase leading to the hall. As she reaches the bottom step, she notices a diamond hair-clip lying in front of the door to the library. She crosses to the hair-clip and picks it up. A moment later she hears a low moan, recognizably CECILIA'S voice, coming from behind the door.

INT. LIBRARY. NIGHT.

BRIONY opens the door quietly and stands, framed in the doorway, peering apprehensively in.

The library is cavernous and dark, lined with floor-to-ceiling bookshelves. The only light comes from a desk lamp that points directly into BRIONY'S eyes. Silence. BRIONY takes a tentative couple of steps into the room. As she does so, there's a sound from the far corner.

CECILIA (O.S.)
(whispering)
Someone's come in.

BRIONY edges closer and suddenly, revealed in the corner, frozen against the bookshelves, are ROBBIE and CECILIA. ROBBIE, who has one of CECILIA'S wrists pinned against the wall, appears to be attacking CECILIA, while CECILIA has a hand round his head, gripping a handful of hair.

BRIONY, bewildered, stops by the desk.

BRIONY
Cecilia?

SOUND of a doorbell.

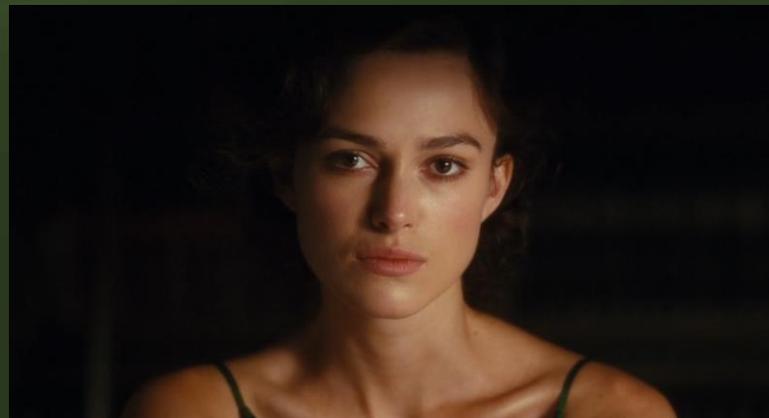
EXT. TALLIS HOUSE. DUSK.

CUT BACK IN TIME.

CLOSE on ROBBIE'S hand, tugging at the bell-pull.



SCRIVERE E FILMARE IL PUNTO DI VISTA DELLA STORIA



SCRIVERE E FILMARE IL PUNTO DI VISTA DELLA STORIA

|



SCRIVERE E FILMARE IL PUNTO DI VISTA DELLA STORIA

INT. TV CONTROL ROOM. DAY. 1999.

Seen on dozens of monitors, BRIONY TALLIS, 76 now, has interrupted an interview she's giving for television. Leaning forward, she unhooks her radio mike.

INTERVIEWER

Of course. Is anything wrong?

OLDER BRIONY

I just need a couple of minutes to myself.

The VIDEOTAPE rewinds and we're back to earlier in the interview.



mai essere pubblicate mentre sono ancora vivi i complici del mio crimine. Si è liberi solo di diffamare se stessi e i morti. Dalla fine degli anni Quaranta, i coniugi Marshall si sono dati un gran da fare a difendere in tribunale il loro buon nome con una ferocia che non badava a spese. Non avrebbero difficoltà a mandare in rovina una casa editrice data la loro disponibilità finanziaria. Viene quasi da pensare che abbiano qualcosa da nascondere. E pensarlo si può. Ma non scriverlo. Mi è stato rivolto il più ovvio dei suggerimenti: sposta, cambia, trasforma! Fai scendere sulla vicenda la nebbia dell'immaginazione! Non è a questo che servono i romanzi? Spingiti solo fin dove è necessario, pianta le tende pochi centimetri più in là, fuori dalla portata della legge. Solo che nessuno conosce le distanze precise prima che sia stata emessa una sentenza. Per stare al sicuro, occorrerebbe mantenersi nel vago. So che non potrò pubblicare finché non saranno morti. E da questa mattina, accetto anche che avvenga dopo che lo sia io. Non basta che se ne vada uno dei due. Anche quando il muso rattappato di Lord Marshall comparirà finalmente tra le pagine dei necrologi, la mia cugina venuta dal nord non potrà tollerare un'accusa di cospirazione criminale.

C'è stato un crimine. Ma ci sono stati anche gli amanti. Gli amanti e l'esito felice della loro storia sono stati nei miei pensieri per tutta la notte. *Il sole muore e il giorno finisce!* Un verso modesto, in effetti. Mi viene in mente adesso che in fondo non sono andata tanto lontano, da quando scrissi la mia commediola. O meglio, mi sono concessa una lunga digressione, per poi tornare al punto di partenza. È soltanto questa mia ultima versione ad avere un esito felice, con gli amanti in piedi uno accanto all'altra su un marciapiede londinese, mentre io mi allontano. Tutte le precedenti stesure sono state impietose. Ora però non mi è più chiaro quale sarebbe lo scopo se cercassi ad esempio di convincere il lettore, con mezzi impliciti o espliciti, del fatto che Robbie Turner è morto di setticemia a Bray-Dune il 1° giugno 1940, o che Cecilia è rimasta uccisa nel settembre dello stesso anno dalla bomba che distrusse la stazione della metropolitana di Balham. Che non li ho mai visti in quel periodo. Che la mia

passaggiata per Londra si è conclusa nel parco di Clapham, e che una Briony vigliacca se ne è tornata zoppicando all'ospedale, incapace di affrontare lo strazio recente di una sorella in lutto. Che le lettere d'amore di Robbie e Cecilia si trovino negli archivi del War Museum.

Che razza di fine sarebbe? Quale logica, speranza o soddisfazione potrebbero trarne i lettori? Chi avrebbe voglia di credere che non si sono mai più incontrati, che non hanno portato a compimento il loro amore? Chi vorrebbe crederlo, se non per rispetto del realismo più deprimente? Non posso fare a chi legge un torto simile. Sono troppo vecchia, troppo spaventata, troppo innamorata del brandello di vita che mi resta. Mi aspetta l'onda incombente della smemoratezza, e infine dell'oblio. Non ho più il coraggio del mio pessimismo. Quando sarò morta, e lo saranno anche i Marshall, e il libro sarà pubblicato, esisteremo soltanto come mie invenzioni. Briony non sarà meno immaginaria dei due amanti che diviserò un letto nel quartiere di Balham facendo infuriare la padrona di casa. A nessuno importerà quali individui siano stati modificati per costruire un romanzo. Lo so, c'è sempre un certo tipo di lettore che si sentirà in dovere di chiedere: Ma che cosa è successo *veramente*? La risposta è semplice: gli amanti sopravvivono, felici. Finché resterà anche una sola copia, un unico dattiloscritto della mia stesura finale, la mia Arabella dall'animo sincero e il suo principe-dottore sopravviveranno per amarsi.

Il problema in questi cinquantanove anni è stato un altro: come può una scrittrice espiare le proprie colpe quando il suo potere assoluto di decidere dei destini altrui la rende simile a Dio? Non esiste nessuno, nessuna entità superiore a cui possa fare appello, per riconciliarsi, per ottenere il perdono. Non c'è nulla al di fuori di lei. È la sua fantasia a sancire i limiti e i termini della storia. Non c'è espiazione per Dio, né per il romanziere, nemmeno se fossero atei. È sempre stato un compito impossibile, ed è proprio questo il punto. Si risolve tutto nel tentativo.

Sono da un po' accanto alla finestra, sopraffatta da ondate di stanchezza che si abbattono sulle povere forze del mio corpo. Mi sembra che il pavimento stia ondeggiando sot-

to i miei piedi. Ho osservato il primo chiarore grigio rivelare i contorni del parco e dei ponti sul lago che non c'è più. E del viale lungo e stretto sul quale portarono via Robbie, nella luce bianca. Mi piace pensare che non sia debolezza né desiderio di fuga, ma un ultimo gesto di cortesia, una presa di posizione contro la dimenticanza e l'angoscia, permettere ai miei amanti di sopravvivere e vederli riuniti alla fine. Ho regalato loro la felicità, ma non sono stata tanto opportunista da consentire che mi perdonassero, non proprio, non ancora. E se avessi il potere di evocare la loro presenza alla mia festa di compleanno... Robbie e Cecilia, ancora vivi, ancora innamorati, seduti accanto in biblioteca, a sorridere delle *Disavventure di Arabella*? Non è escluso.

Ora basta però, devo dormire.

DESIDERIO DI VISIONE E DESIDERIO DI CONOSCENZA

- Attraverso il piacere visivo, o scoptofilia, Briony associa la visione compulsiva e il desiderio di sapere.
- Nella prima parte del film, guardare attraverso la finestra significa che sta uscendo dal mondo confinato dell'infanzia, dalla sua nursery, e che sta iniziando a "guardare fuori nel mondo reale" (Pellion).
- Nell'adattamento di Joe Wright, questo è illustrato in modo convincente dall'uso di primi piani e soggettive nella scena della fontana, nella biblioteca e nella scena dello stupro.
- L'enfasi di Wright sull'atto del guardare e sulla tensione scoptofila che ne consegue sottolinea anche il piacere erotico che ne deriva.
- Briony è sia affascinata, attratta (vuole vedere e vede davvero) sia turbata, confusa (sussulta, trema e piange in modo sintomatico). Wright gioca chiaramente su questa esitazione tra attrazione e repulsione, desiderio e terrore ricorrendo al montaggio.

DESIDERIO DI VISIONE E DESIDERIO DI CONOSCENZA



IL FALLIMENTO DELLA VISIONE

- Ciò che viene rappresentato nel romanzo (in modo molto evidente nella prima parte ma anche nella restante parte del lavoro di McEwan), è il graduale fallimento della visione di Briony e come la sua immaginazione venga gradualmente lasciata libera di riempire il vuoto.
- Tra percezione e comprensione, secondo Kant, c'è l'Immaginazione. Ma ciò che Kant chiama immaginazione "produttiva", vale a dire un "atto sintetico in cui combiniamo gli elementi staccati della percezione" per "collegare il concetto all'Immagine" è chiaramente assente nella "comprensione" di Briony degli eventi che si svolgono nella prima parte del romanzo e del film.
- Nonostante l'intenso desiderio di Briony di guardare e vedere le cose, la vista la abbandona.
- Visione e immaginazione sembrano confondersi, perché la nozione designa sia il senso materiale della visione, o vista, sia il significato metaforico del termine.

INSCENARE LA FINZIONE E LE LOGICHE DELLA CREAZIONE



RISCRIVERE LA STORIA



RISCRIVERE LA STORIA

I



LA SCENA DI DUNKIRK



LA RISCrittURA CINEMATOGRAFICA DELLA STORIA

MONTAGE

Key moments from ROBBIE's past, some familiar, some not, REPLAY, some running backwards.

The fragment of Meissen flies back up out of the fountain and re-attaches itself to the lip of the vase.

63.

ROBBIE takes back the letter he's handed to BRIONY.

The hammers of ROBBIE's typewriter lift the ink from the page: T-N-U-C, leaving clean white paper.

ROBBIE, alone, advances through a poppy-field in France, under a blazing sun.

ROBBIE (V.O.)

Find you, love you, marry you, and
live without shame.

The Dunkirk cinema is filled with SOLDIERS singing "The White Cliffs of Dover."

As Jean Gabin kisses Michèle Morgan, ROBBIE raises his face from his hands.

A SLOW TRACKING SHOT finds CECILIA, in her green evening gown, standing outside the Tallis House.

ROBBIE's arrest, played backwards: he backs away from the car, breaks away momentarily from the CONSTABLE escorting him.

CLOSE on CECILIA: She leans forward and whispers into ROBBIE's ear.

CECILIA

I love you. Come back. Come back to
me.



IL POTERE SALVIFICO DELLA FINZIONE

|



IL POTERE SALVIFICO DELLA FINZIONE

